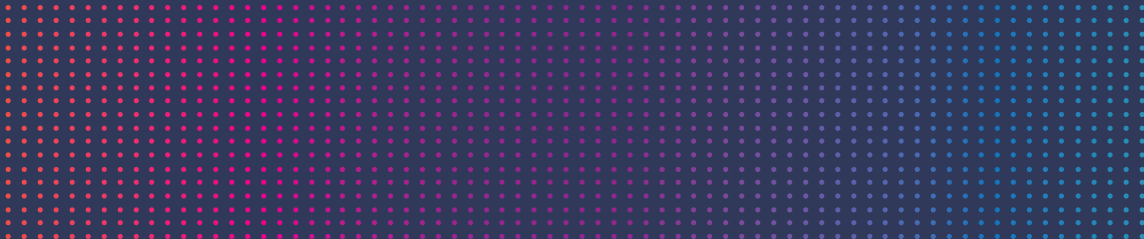




Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile






# ESTUDIO DE CASOS: PARTICIPACIÓN CULTURAL EN CHILE

Informe final de casos observados

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio  
Agosto, 2017



© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

**Estudio de casos: participación cultural en Chile**  
**Informe final de casos observados**

Estudio a cargo de  
Departamento de Estudios

Ejecución  
Dirección de Estudios Sociales UC (DESUC), Pontificia Universidad  
Católica de Chile

¿Cómo citar este estudio?

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2017). *Estudio de casos: participación cultural en Chile*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Recuperado de [www.observatorio.cultura.gob.cl/](http://www.observatorio.cultura.gob.cl/)

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

[www.observatorio.cultura.gob.cl/](http://www.observatorio.cultura.gob.cl/)

## CONTENIDO

<b>ZONA NORTE</b> .....	<b>7</b>
I. PRESENTACIÓN .....	8
1. OBJETIVOS GENERALES.....	8
2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	9
II. PROTOCOLO DE LECTURA DE DATOS CUALITATIVOS .....	10
1. GENERALES.....	10
2. NOTA GENERAL SOBRE DOCUMENTOS OBSERVADOS .....	12
III. COLECTIVO LUMBANGA (REGIÓN DE ARICA Y PARINACOTA).....	13
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	14
2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	15
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	41
IV. AGRUPACIÓN CH'ALLA MARKA (REGIÓN DE TARAPACÁ) .....	45
1. INTRODUCCIÓN .....	45
2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	47
3. RESULTADOS: CH'ALLA MARKA .....	48
4. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	71
V. COLECTIVO SE VENDE (REGIÓN DE ANTOFAGASTA) .....	75
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	75
2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	76
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	92
VI. MOVIMIENTO ROSARIO (REGIÓN DE ATACAMA) .....	95
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	95
2. RESULTADOS: MOVIMIENTO ROSARIO .....	96
VII. CALETA SAN PEDRO (REGIÓN DE COQUIMBO) .....	122
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	122
2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	124
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	148
VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	152
<b>ZONA CENTRO</b> .....	<b>156</b>
I. PRESENTACIÓN .....	157
II. QUINTA DE LOS NÚÑEZ (REGIÓN DE VALPARAÍSO) .....	158

1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	158
2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	159
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	179
III. POETAS POPULARES DE PUTAENDO (REGIÓN DE VALPARAÍSO) .....	182
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	182
2. RESULTADOS: AGRUPACIÓN DE POETAS POPULARES DE PUTAENDO .....	184
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	212
IV. CALETA DE LIBROS, CARTAGENA (REGIÓN DE VALPARAÍSO) .....	216
1. INTRODUCCIÓN .....	216
2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	217
3. RESULTADOS CALETA DE LIBROS (REGIÓN DE VALPARAÍSO) .....	218
4. APUNTES SOBRE PARTICIPACIÓN CULTURAL .....	249
V. FUNDACIÓN PAPELNONOS (REGIÓN DEL LIBERTADOR GENERAL BERNARDO O'HIGGINS).....	251
1. INTRODUCCIÓN .....	251
2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	251
3. RESULTADOS: FUNDACIÓN PAPELNONOS .....	253
4. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	274
VI. ARTESANAS DE RARI (REGIÓN DEL MAULE).....	278
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	278
2. RESULTADOS: ARTESANAS DE RARI .....	280
3. SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL .....	304
VII.    REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	307
<b>ZONA SUR.....</b>	<b>313</b>
I. PRESENTACIÓN .....	314
II. MUSEO MAPUCHE CAÑETE (REGIÓN DEL BIOBÍO) .....	315
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	315
2. RESULTADOS: MUSEO MAPUCHE CAÑETE.....	317
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	348
4. GLOSARIO .....	352
III. FICWALLMAPU (REGIÓN DE LA ARAUCANÍA) .....	355
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	355
2. RESULTADOS: FICWALLMAPU (REGIÓN DE LA ARAUCANÍA) .....	357

3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	380
IV. ENCUENTRO COSTUMBRISTA NIEBLA (REGIÓN DE LOS RÍOS).....	384
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	384
2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	386
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	406
V. TEATRO DEL LAGO (REGIÓN LOS LAGOS).....	410
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	410
2. RESULTADOS: TEATRO DEL LAGO .....	412
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	436
VI. ENCUENTRO DE CULTORES ACORDEONISTAS DE TENAÚN (REGIÓN LOS LAGOS) .....	440
1. INTRODUCCIÓN .....	440
2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	440
3. RESULTADOS: ENCUENTRO DE CULTORES DEL ACORDEÓN DE TENAÚN .....	442
4. APUNTES SOBRE PARTICIPACIÓN CULTURAL .....	466
VII. RADIO SANTA MARÍA DE AYSÉN Y AYSÉN TV (REGIÓN DE AYSÉN DEL GENERAL CARLOS IBÁÑEZ DEL CAMPO) .....	471
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	471
2. RESULTADOS: AYSÉN TV Y RADIO SANTA MARÍA .....	473
3. SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL .....	501
VIII. CONVENCIÓN DE CIRCO AL FIN DEL MUNDO (REGIÓN DE MAGALLANES Y LA ANTÁRTICA CHILENA) .....	506
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	506
2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	507
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	532
IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	536
<b>REGIÓN METROPOLITANA Y ENTORNO DIGITAL .....</b>	<b>543</b>
I. PRESENTACIÓN .....	544
1. OBJETIVOS GENERALES.....	545
2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	545
II. MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA (REGIÓN METROPOLITANA).....	546
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	546
2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	548
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	575

III. RED KOLOMBIA KULTURA ITINERANTE (REGIÓN METROPOLITANA) .....	580
1. INTRODUCCIÓN .....	580
2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	581
3. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	583
4. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	607
IV. HOMBRES TEJEDORES (REGIÓN METROPOLITANA) .....	611
1. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	611
2. APUNTES SOBRE PARTICIPACIÓN CULTURAL .....	630
V. LA DOMINGUERA (REGIÓN DE VALPARAÍSO/REGIÓN METROPOLITANA) .....	634
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	635
2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	636
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	658
VI. CENTRO CULTURAL OTAKU TAMASHI (REGIÓN METROPOLITANA) .....	663
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	663
2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	664
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	686
4. REFERENCIAS .....	687
VII. NIEBLA GAMES (REGIÓN DE VALPARAÍSO/REGIÓN METROPOLITANA) .....	689
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	689
2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	690
3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	707
VIII. GRUPOS FOCALES (REGIÓN METROPOLITANA) .....	709
1. INTRODUCCIÓN .....	709
2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	710
3. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	713
4. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL.....	733
5. REFERENCIAS .....	739
<b>CLAVES TRANSVERSALES.....</b>	<b>745</b>
I. PRESENTACIÓN .....	746
1. OBJETIVOS GENERALES.....	746
2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	746
II. MARCO TEÓRICO .....	748



1. PARTICIPACIÓN CULTURAL: UN CONCEPTO EN REDEFINICIÓN.....	748
2. CONCEPTOS ANALÍTICOS FUNDAMENTALES: DISPOSITIVO, ENSAMBLAJE Y SUBJETIVACIÓN .....	752
3. DE LA IDEA DE PÚBLICO Y DE DISPOSITIVO .....	753
4. EL ACONTECIMIENTO COMO ELEMENTO EMERGENTE DEL DISPOSITIVO .....	755
5. LOS MODOS DE PARTICIPACIÓN CULTURAL Y LA SUBJETIVACIÓN .....	756
6. SÍNTESIS.....	757
III. CLAVES TRANSVERSALES .....	758
1. AMPLIANDO EL CONCEPTO DE PARTICIPACIÓN CULTURAL .....	758
2. LA PARTICIPACIÓN CULTURAL COMO UNA PRÁCTICA SIMBÓLICA DE IDENTIDAD .....	760
3. LA PARTICIPACIÓN CULTURAL MÁS ALLÁ DE LA DISTINCIÓN PRODUCTOR- CONSUMIDOR: LOS PÚBLICOS.....	765
4. LOS ESPACIOS Y EL DÓNDE EN LA REFLEXIÓN SOBRE PARTICIPACIÓN CULTURAL .....	774
5. LA CUESTIÓN SOBRE LOS OBJETOS CULTURALES.....	781
6. EL TRASPASO, LA TRANSMISIÓN Y LA PRETENSIÓN DE SOSTENIBILIDAD EN EL TIEMPO .....	786
IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	794



## **ZONA NORTE**

Región de Arica y Parinacota: Agrupación Lumbanga Afrodescendientes

Región de Tarapacá: Agrupación Ch'alla Marka

Región de Antofagasta: Colectivo Se Vende

Región de Atacama: Movimiento Rosario

Región de Coquimbo: Caleta San Pedro

## I. PRESENTACIÓN

El presente documento se enmarca en la entrega observada de resultados organizados de acuerdo a los casos de la zona norte. Este informe corresponde al informe de análisis según plan presentado y validado conjuntamente con la contraparte técnica durante finales de marzo de 2017 y las últimas reuniones de observaciones conjuntas. Específicamente, este documento concentra el análisis observado de los casos:


- Región de Arica y Parinacota: Agrupación Lumbanga Afrodescendientes.
- Región de Tarapacá: Agrupación Ch'alla Marka.
- Región de Antofagasta: Colectivo Se Vende.
- Región de Atacama: Movimiento Rosario.
- Región de Coquimbo: Caleta San Pedro.

Ante la necesidad de relevar dimensiones transversales y específicas en cada uno de los casos de estudios, el equipo consultor decidió evaluar, no solo *un* constructo teórico-conceptual, sino que asumir también otras consideraciones que no clausuren la definición de cada una de las expresiones culturales como dispositivos. Para ello y, tal como se verá en los contenidos del presente informe para cada uno de los casos de estudio, los principales ejes de análisis desde la revisión teórica serán los siguientes:

- Noción de acontecimiento.
- Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales.
- Lo socialmente situado:
  - Prácticas de actores y sujetos (lo relacional).
  - Públicos, sujetos y subjetividades.
- Campos y objetos culturales.
- Sobre la participación cultural.

### 1. OBJETIVOS GENERALES

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 Cultural 2017 y sus publicaciones asociadas.

## 2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Desarrollar estudios cualitativos de casos que permitan comprender patrones y procesos de construcción de significados asociados a diferentes prácticas de participación cultural.
- Analizar el conjunto de evidencias recolectadas en el transcurso del estudio, a partir de marco(s) conceptual(es) que relacionen la participación cultural y el desarrollo de personas y colectivos participantes, o que forman parte del entorno local o inmediato de los casos estudiados.
- Explorar cualitativamente prácticas de participación cultural que ocurren en (o en el marco de) lo que se entiende como “entorno digital”, a través de técnicas de investigación innovadoras y creativas.
- 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 lo asociado a actividad/pasividad, lo colectivo/individual.
- Participar en el diseño de una propuesta comunicacional para la socialización y publicación de los resultados referidos al presente estudio.

A continuación, se presenta un informe por cada uno de los casos de estudios desarrollados en esta entrega. A tener en consideración y de acuerdo a las últimas observaciones recepcionadas por la contraparte técnica del Estudio, se incorpora un protocolo de lectura de datos —especialmente en razón del tratamiento de juicios y opiniones vertidas como citas— y, por otro lado, se señala que todas las observaciones son acogidas, a excepción de aquellos comentarios que se mantienen y se responden en este mismo documento.

## II. PROTOCOLO DE LECTURA DE DATOS CUALITATIVOS

En base a las características de los métodos cualitativos y la naturaleza de los resultados, es posible establecer algunas claves o protocolos de lectura para poder entender de mejor forma la interpretación de los datos obtenidos. En razón de las observaciones realizadas por la contraparte técnica y en pos de enmarcar la interpretación y lectura de los resultados a continuación, se incorpora esta sección a modo de subsanar sugerencias de cara a la redacción y presentación de la data cualitativa.

### 1. GENERALES

- Toda afirmación que se haga, se hace siempre en el contexto del caso, y en ningún momento puede ser tomada como representativa de la población (en este caso, la de los informantes de cada uno de los casos analizados). Dos son las situaciones más comunes:
  - Generalizaciones para los casos: cuando se usan conceptos como “en general”, “usualmente” o “la opinión generalizada” para expresar la frecuencia de una opinión, situación o percepción, estos remiten exclusivamente a los casos estudiados (n) del dispositivo en estudio, y no al universo (N).
  - Declaraciones generales: en muchas ocasiones son los propios actores los que, en las entrevistas, hacen declaraciones generales. Esto se da, por ejemplo, cuando un entrevistado dice “todos los políticos son corruptos”. Para dicho entrevistado los políticos son, para todo efecto sociológico, corruptos, y así se debe constatar en los análisis. Así, cuando analizando o interpretando dicho caso se escribe, por ejemplo, que “en un contexto de alta sensación de desconfianza a los políticos por su corrupción”, dicha interpretación es válida para ese y únicamente para ese caso: es la manera como aparece el mundo para ese entrevistado. Lo mismo ocurre para declaraciones que contienen una carga simbólica que incluso puede resultar en juicios con alta carga discriminatoria. Siempre señalando que esto aparece en voz de los mismos consultados, es necesario considerar que dichos juicios se relevan en pos de hacer ver las percepciones de los mismos, si bien no representa —en ningún caso— una declaración que aduzca, por parte de los investigadores, una postura ideológica al respecto.


- La base metodológica de las interpretaciones y de los análisis está en: (a) la frecuencia con la que una opinión se repite, o bien en —y mucho más importante para la investigación cualitativa— (b) la conexión analítica y conceptual que se puede establecer entre la data que se recoge de los casos. Así, la información que se recogió va más allá de las declaraciones (que es lo que se recoge con una encuesta), sino que también levanta fundamentos, discursos de las personas, información contextual (características residenciales, condiciones de vida, situación política del momento, etc.), corporal (actitud, gestos, predisposición, estado anímico etc.) y otros criterios como las condiciones de recordación (heurísticas) de los marcos referenciales.

En tanto el objetivo es conocer percepciones de las personas, la “verosimilitud” de las opiniones y/o percepciones de los entrevistados es secundaria. Dicho de otro modo, no se evalúa si lo que un entrevistado opina, percibe o dice es correcto o no. Lo que se busca es entender qué piensan los entrevistados, por qué tienen esa opinión y qué factores la determinan y no establecer su cercanía o lejanía con respecto a un parámetro de verosimilitud establecido unilateralmente por el investigador. Por ejemplo, si el entrevistado dice “la culpa de todo la tienen las personas”, “la gente no participa”, “ha aumentado la cultura”, no es función del investigador refutar o confirmar dicha declaración, sino asumir que dicha percepción es un hecho e intentar comprenderla sociológicamente.

#### a. Estilo

Respecto a este punto, se debe tener en cuenta un aspecto clave a la hora de leer los resultados del informe cualitativo, que refiere a la representatividad. A continuación, se profundiza en este punto de forma particular.

A partir de posibles dudas que pudieran surgir respecto a la representatividad que tienen los juicios emitidos por los entrevistados, se desarrolla este punto para mejorar la comprensión a la hora de interpretar los datos del informe. Se debe tener en consideración que la impronta cualitativa sopesa profundidad versus representatividad. Es por esta razón que muchas veces la investigación cualitativa puede encontrar riqueza informativa en las declaraciones de un caso, aunque no constituya una “mayoría”. En este sentido, el proceso de recolección de información cualitativa se guía por un principio de *pertinencia* de los datos (Sandoval 2002): esto tiene que ver con la identificación y logro del concurso de los participantes que pueden aportar la mejor información a la investigación, de acuerdo con los requerimientos teóricos de esta última. Así también, la investigación cualitativa prioriza la *adecuación* de los datos (sobre la representatividad de casos), mientras cuente con datos disponibles para desarrollar una completa y rica descripción del fenómeno, independiente del número de menciones asociadas a dicho fenómeno.



La saturación de los datos en la investigación cualitativa implica la no aparición de informaciones nuevas o distintas, aunque esto no signifique necesariamente alcanzar a un “n” con “bajo error muestral”. En la investigación cualitativa, a diferencia de la cuantitativa, se realiza más bien un muestreo “teórico” (Sandoval 2002) y no probabilístico, que depende de las habilidades del investigador “para hacer decisiones de qué observar, basado, justamente, en criterios tales como oportunidad, interés personal, recursos disponibles y, lo más importante, la naturaleza del problema que está siendo investigado. Así como en el muestreo probabilístico el investigador emplea una lógica de tipo estadístico, en el muestreo teórico se acude a una lógica comprensiva que depende de los avances que se van alcanzando en el entendimiento del problema estudiado” (Sandoval 2002, 141) (énfasis añadido).

## **2. NOTA GENERAL SOBRE DOCUMENTOS OBSERVADOS**

Junto con los comentarios sobre el tratamiento de citas y juicios, las principales consideraciones relativas a la redacción y errores tipográficas se encuentran subsanadas en los informes a continuación. Todos los comentarios se encuentran acogidos y son resueltos en los resultados de cada caso. De todas formas, vale la pena señalar que el equipo consultor ha dejado intencionalmente algunos de los comentarios específicos, en pos de dar respuesta a algunos temas. Una vez recepcionados estos documentos, se podrá eliminar aquellas notas que permanecen en esta versión observada.

### III. COLECTIVO LUMBANGA (REGIÓN DE ARICA Y PARINACOTA)

La agrupación afrodescendiente se desenvuelve cotidianamente entre la ciudad de Arica y el valle de Azapa y sus alrededores, espacio urbano y rural pertenecientes a la región de Arica y Parinacota, zona al norte del país caracterizada por los límites fronterizos con Perú y Bolivia, por lo cual cuenta con particulares distintivas en términos geográficos, pero también histórico-políticos y socioculturales.

El trabajo reivindicativo de Lumbanga se basa fundamentalmente en el levantamiento, recuperación y difusión de su patrimonio ancestral. Sin embargo, los ámbitos de acción por lo que atraviesa esta labor colectiva son diversos; desde un componente gastronómico, pasando por objetos artísticos, estéticos y devocionales, hasta la lucha política por el reconocimiento y la inclusión de su gente. Todos se mantienen coordinados entre sí en función del objetivo principal, declarado por sus miembros: conservar las tradiciones de sus antepasados como cultura *viva* frente a la invisibilización histórica de su identidad como grupo.

El esfuerzo del colectivo por resaltar la cultura de sus ancestros tiene un elemento político relevante. Como colectivo de doble adscripción, a saber, chileno y afrodescendiente, no se trata de mostrar las expresiones culturales importadas desde África, sino que más bien consiste en desenredar y reparar algunas etapas de la historia de Chile invisibilizadas y dolorosas para la población afrodescendiente, como lo fue la trata de negros hacia América Latina en la época colonial y el “período plebiscitario” posterior a la Guerra del Pacífico, con el objetivo de dar un paso adelante en el reconocimiento histórico, político y social, tanto de sus ancestros como de sus hijos.

Desde este punto de vista, el abordaje al caso del Colectivo Lumbanga debe ser capaz de comprender más dimensiones que una simple revisión a sus expresiones culturales, lo cual es tentador frente a la riqueza estética de sus festividades, el ritmo de sus comparsas y la novedad de sus platos. Sin duda, todos estos elementos folclóricos quedarían vacíos de contenido si no se da el énfasis necesario en el componente histórico y político que tiene su lucha reivindicativa por la historia de sus ancestros, vinculada al proceso colonial, como su posterior invisibilización y discriminación en la etapa chileno-republicana, de acuerdo a lo declarado por los participantes entrevistados.



## 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La aproximación en terreno que se realizó del caso del Colectivo Lumbanga se realizó entre el 5 y el 11 de enero del 2017. Una vez arribados en la ciudad de Arica, el equipo de investigadores DESUC, procedió al contacto con uno de los principales informantes claves (dirigente), con el cual se efectuaron múltiples instancias de seguimiento en las localidades consideradas relevantes de observar y visitar. En los diversos lugares visitados, se fueron conociendo a los distintos miembros y participantes del movimiento afrodescendiente en general. De esta manera, el contacto principal se convirtió en un informante con quien se atendió a criterios de muestreo en cadena o *bola de nieve* debido a la acumulación de contactos que aportaban mayor información sobre los diversos ámbitos que contemplan la complejidad del caso que se presenta a continuación.

El primer contacto con el Colectivo Lumbanga fue el día 5 de enero, el mismo día de su último ensayo de la comparsa para preparar la festividad de la Pascua de los Negros que se realizaría el día siguiente en el centro cívico de la ciudad. Una vez ahí, en la multicancha del barrio, se conversó con algunos de sus miembros para conocer sobre el evento que se aproximaba y para agendar reuniones con cada uno de ellos. En conversaciones con los presentes, se comprendió que el movimiento afrodescendiente desbordaba los límites del grupo Lumbanga, encontrando sus orígenes en la ONG Oro Negro, precursores de todo este proyecto político-cultural, y luego lo que ellos identifican como el “Territorio Ancestral de Azapa”, red de agrupaciones que resaltan la pertenencia de estas personas con el valle de Azapa, de la que forma parte Lumbanga. En los días sucesivos, los miembros del movimiento afrodescendiente fueron visitados en sus hogares, tanto en Arica como en el valle, y en sus ensayos preparativos para el carnaval.

Para el levantamiento de la información, en términos metodológicos, se realizaron *entrevistas en profundidad* de una hora promedio con dirigentes, miembros y participantes de distintas organizaciones que forman parte del movimiento afrodescendiente chileno. Además, se efectuaron conversaciones grupales con familias que viven en el valle de Azapa y con el público asistente a la festividad que realizaron en el paseo peatonal 21 de mayo. Es importante mencionar que se hicieron *registros audiovisuales* de todas las actividades; los ensayos de las comparsas y de los grupos musicales que están en formación, además del programa de radio que tiene Oro Negro a nivel local, una instancia que contó con la fortuna de participar activamente como locutores invitados y en el cual resaltan el valor de lo afro a nivel local.

A partir de la *observación* de sus prácticas cotidianas y la experiencia vivida durante esos días se elaboraron *notas de campo* que describen las dinámicas internas de la

agrupación y las primeras impresiones analíticas que se presentaron. Por otro lado, un pilar fundamental para lograr conseguir mayor profundidad de la data sobre el caso en análisis, fueron las *conversaciones informales* que se mantuvieron con sus miembros, en las horas de ensayos y colación que se compartieron durante la estadía en el norte del país.

En suma, se registraron conversaciones formales con nueve integrantes del movimiento afrodescendientes, ya sean del Colectivo Lumbanga u Oro Negro, en su calidad de dirigentes o miembros de la comparsa, todos con positiva recepción a participar del estudio. Con algunos de ellos se realizó más de una entrevista o se participó en más de una instancia, por lo que los días se abocaron a conversaciones, observación y el despliegue de técnicas de *shadowing* (seguimiento).

A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a largo del texto, a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Contacto clave y fundador del colectivo	Gestores Colectivo Lumbanga
Gestora y fundadora del colectivo	
Gestor de la ONG	Gestores ONG Oro Negro
Dirigente de la ONG	
Miembro de la comparsa	Miembros Colectivo Lumbanga
Miembro de la comparsa	
Miembro del colectivo	
Miembro de la ONG	Miembros ONG Oro Negro
Miembro de la ONG	

## 2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

A continuación, se presenta el caso de la ONG Lumbanga, colectivo afrodescendiente que pertenece a lo que ellos han llamado el “Territorio Ancestral de Azapa”, espacio de coordinación del cual participan otras agrupaciones con las mismas raíces y que mantienen como identidad común la pertenencia al valle de Azapa. La emergencia de Lumbanga tiene como principal objetivo la preservación de la memoria oral de sus ancestros, por medio de la cual reivindican un pasado histórico particular y una cultura local de raíces afro, específicamente en la zona norte y en Chile en general.

## a. Noción de acontecimiento

En primer lugar, de manera general se expondrán algunos antecedentes históricos sobre el movimiento afrodescendiente, los que son relevantes a considerar para abordar el análisis del caso, ya que algunos de ellos son la causa directa de sus expresiones culturales, como también de las reivindicaciones y luchas políticas que aún se mantienen abiertas. Luego, se expondrá la propia historia del Colectivo Lumbanga, sus orígenes, evolución, sus principales características, así como los frentes de trabajo que desarrolla actualmente, en términos prácticas y relaciones socio-espaciales.

A la fecha, existe una serie de estudios con una multiplicidad de antecedentes que demuestran la notable presencia de afrodescendientes en el actual territorio chileno, no solo en la zona de Arica, sino que, en diversas latitudes del país, representando un porcentaje no menor en diversos censos de la época: (Milien 2015); (Duconge 2014); (Artal Vergara 2012); (Cussen 2006); (Mellafe 1984); (Feliú Cruz 1973).

Es importante señalar que la presencia de afrodescendientes en Chile ha sido motivo de disyuntiva en la historiografía nacional, en tanto las vertientes más tradicionales, de la mano de historiadores clásicos como Diego Barros Arana o Francisco Antonio Encina, quienes afirmaron que esta población “pertenecía a otras zonas” (Perú) o que debido a su *inferioridad física y moral* no habrían sobrevivido a las adversidades del clima o al alcoholismo (Cussen 2006). Sin embargo, hoy en día es conocido que la presencia de esta población puede ser entendida desde el tráfico de esclavos provenientes del Virreinato del Perú al puerto de Valparaíso.

Una vez despejada la interrogante sobre su existencia en territorio nacional, cabe preguntarse por las condiciones en las que se encontraban los “negros” provenientes desde África. Esta pregunta no es trivial, precisamente porque ahí recae el centro del análisis. Los “negros” presentes en Latinoamérica y en Chile, son parte de los procesos coloniales de trata trasatlántica de esclavos para apoyar con los procesos productivos de la época. Uno de los más significativos arribos de esclavos en la zona altiplánica fue debido a la alta demanda de mano de obra requerida por el mineral de Potosí (1545-1650) perteneciente al Virreinato del Perú —bajo condiciones paupérrimas— y donde Arica se convirtió en su principal puerto de salida y exportación (Milien 2015). La cita a continuación, declarada por uno de los entrevistados, recoge esta parte de la historia.

Ese es Arica antiguo, ese es el logo de Arica, dos leones y fíjate en el medio que hay, un mar y un cerro, ya y todos dicen que es el morro de Arica, todos creen que ha sido el morro de Arica y no, es el cerro de Potosí, es el cerro rico del Potosí, que Arica se levanta como puerto principal, como ciudad estrategia por el Potosí, entonces, e incluso nosotros los ariqueños estuvimos a punto de ser bolivianos que peruanos, cuando se logra la independencia los datos históricos que los historiadores de la UTA


[Universidad de Tarapacá] me decían, nosotros estuvimos a días o a semanas de ser bolivianos, no de ser peruanos” (Hombre Adulto, Dirigente, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

En voz de los participantes consultados, los “negros” ubicados en la zona correspondiente a la ciudad de Arica y del valle de Azapa fueron “secuestrados” para trabajar en la caña de azúcar, además del algodón, olivos, y en el rentable e incipiente negocio de las aceitunas, en un sector climático supuestamente adverso para los “blancos”, quienes no soportaban las altas temperaturas, por lo que la población que habitaba en el valle era mayoritariamente afrodescendiente (Artal Vergara 2012). Aún más, uno de los participantes resalta que a quienes trajeron *secuestrados* desde África eran “expertos”, personas calificadas o ciertamente experimentadas en las labores manuales que realizaban y no mano de obra barata.

Los consultados enfatizan que sus antepasados pertenecieron a una tradición esclavista que les genera daños físicos y emocionales profundos, de la que emergen sin ningún capital. La única herencia es el territorio en el cual se fueron asentando y construyendo sus hogares. Sus padres, madres y abuelos eran albañiles y asesoras domésticas de las familias acomodadas del valle de Azapa; ahí construyeron sus casas y su historia familiar, por lo cual muchos de ellos se hacen llamar *afroazapeños* o azapeños, debido a que ese espacio físico y social es parte constitutiva de su identidad como individuos y como comunidad.

Antes de lograr consolidar ese sentido de pertenencia vinculado a lo *afroazapeño*, la población afrodescendiente se debió enfrentar a una seguidilla de hechos y procesos sociales —muchas veces dolorosos— que complejizarían aún más la figura del “negro” en el imaginario social chileno, que iría más allá de la tradición esclavista vivida en la época colonial. Precisamente, en plena etapa republicana, y en consecuencia directa de la Guerra del Pacífico, la ciudad de Arica y sus valles interiores de Lluta y Azapa, fueron territorios anexados mediante un conflicto político-social conocido por los mismos entrevistados como el proceso de la “chilenización”, identificado en la literatura como el “*período plebiscitario*” (Duconge 2014); (Artal Vergara 2012).

Con el final de la guerra, se definieron los nuevos límites fronterizos del norte del país, a través del Tratado de Ancón (1883) y, en particular, se estableció que las ciudades de Tacna y Arica decidirían por medio de un plebiscito, más de 10 años después, en 1894, si deseaban formar parte del territorio soberano chileno o peruano (Artal Vergara 2012). Con esta medida, comenzó una etapa de patriotismo extremo en el que se profundizaron las diferencias de lo que supuestamente debía estar adentro (“nosotros”) y lo que debía quedar fuera (los “otros”); entre “lo conocido” y “lo ajeno” o entre el “amigo” y el “enemigo”, donde “lo peruano” y, en consecuencia “lo negro” (y lo



aymara), aparecían como sujetos extraños y peligrosos para la constitución de la nación y la identidad chilena (Oliva 2016); (Artal Vergara 2012). Este período, en voz de uno de los entrevistados, marcó “uno de los episodios más trágicos del último tiempo para los afrodescendientes”, ya que la “chilenización” significó la invisibilización de la población con raíces afro en territorio nacional, pero, además, su aculturación, por medio de un proceso de “blanqueamiento de lo negro”.

Por medio de persecuciones y violentos abusos, en una época marcada por la xenofobia mezclada con la discriminación racial hacia lo indígena y lo negro, los afrodescendientes fueron “chilenizados” o “desperuanizados” por años, a la espera de un plebiscito que nunca llegaría a concretarse. Recién en 1929, después de casi 50 años, el Tratado de Lima pone cierto fin a este espacio de angustia e incertidumbre, en el cual se dirimió que Tacna quedaba para Perú y Arica para Chile. Suficiente tiempo para construir un imaginario social alrededor de “lo negro” como un elemento negativo para el proceso civilizatorio puesto en marcha en territorio nacional. Esto provocó que se profundizara la diáspora africana en el país, ya sea por asimilación o por éxodo, lo que significó que la población afro fuera estigmatizada y se redujera paulatinamente; incluso muchos partieron al exilio rumbo a Perú por amenazas de muerte de grupos patriotas organizados de la sociedad civil (Oliva 2016).

Sí, es por la división de territorios, cuando Perú perdió la ciudad de Arica y ahí gente peruana quedó erradicada en Chile y así se dividieron un poco los apellidos por territorio. Pero en este sector fue donde llegaron la mayor parte de los afrodescendientes, la parte sur del Perú y del norte de Chile (Mujer adulto mayor, miembro, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

De este modo, un grupo más reducido de personas de doble adscripción, afrodescendientes y chilenos, quedó segregado mayoritariamente en el valle de Azapa, con los problemas que implica ser “negro” en Chile, en un espacio rural y sin recursos. Algunos de los participantes, miembros del Colectivo Lumbanga, comentan las dificultades que tenían cuando pequeños; eran “pobres” y sus madres “se las ingeniaban” para cocinar todo lo que estuviera a su alcance. En sus discursos aparece la figura de *la madre*, siempre ocupada trabajando, en la cocina o lavando ropa ajena, mientras mantiene la atención sobre el cuidado de sus hijos. A pesar de su doble jornada laboral, las tareas laborales y domésticas, siempre surgían momentos en los que podía compartir sus enseñanzas y cuentos.

Estos relatos estaban llenos de contenidos que eran traspasados a sus hijos, pero también sus formas eran recibidas y aprehendidas por las nuevas generaciones, constituyendo una instancia importante para la transmisión y adopción de los hábitos

y las prácticas culturales propias de sus tradiciones afro, las cuales les han permitido crear sus propias expresiones artísticas, como cantos y bailes.

(La canción) Dice “Al comenzar un nuevo día se oye un canto muy alegre, una hermosa melodía que ella canta mientras lava”, porque mi mamá cantaba mientras lavaba y digo “Porque está en la obligación de lavar la ropa ajena”, ella lavaba ropa ajena, ella decía “Hoy día voy a lavar ropa ajena” y en la letra digo “Porque está en la obligación de lavar la ropa ajena y por eso no se queja cuando lava por montón, las sabanas en la batea las refriega con gran tesón”.

Mi mamá iba buscando esos dichos y nos iba a nosotros educando, a través del cuento, a través de la historia, a través de la vivencia, decía; en “en la mesa como en misa” y yo me acuerdo hasta ahora como ella nos educaba, pero con dichos que había dicho su papá o que había dicho la mamá, no era la intención de ella... Sino que era también contar su propia historia de cómo ella había vivido la niñez (Mujer adulto mayor, Miembro, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota)

Así se traspasaron y mantuvieron las principales costumbres de los afrodescendientes; lo gastronómico, lo religioso y lo artístico emergen en la crianza desde pequeños, pero también las charlas “educativas” cargadas de “buenos modales” y relatos que resaltan la necesidad de los padres y madres por enseñar a sus hijos como mantener un adecuado comportamiento. En este aspecto, adquiere especial consideración el lugar que tienen los ancestros y la tradición oral para el grupo afrodescendiente, frente a lo cual se encuentran realizando varios trabajos de fijación de sus memorias y relatos, a través de libros que permitan mantener en el tiempo la historias y costumbres de sus antepasados. A partir de esta emoción y nostalgia frente al pasado familiar, combinada con una historia de discriminación, racismo y segregación del pueblo afrodescendiente es que surge la necesidad colectiva por generar un espacio de reivindicación por sus ancestros, por recuperar la memoria y la dignidad de un pueblo que, en la actualidad y por medio de su reorganización, tiene la posibilidad de lograr un espacio de integración social a través de la cultura, pero a su vez, intentar obtener el reconocimiento como sujetos políticos, con capacidad de acción, miembros de la sociedad y nación chilena.


#### **i. Las ONG Oro Negro y Lumbanga**

Dentro de este empoderamiento de algunos afrodescendientes pertenecientes al valle y sus alrededores, surge la iniciativa de viajar a la capital y participar de la Conferencia Preparatoria de las Américas contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia

y las Formas Conexas de Intolerancia, llevada a cabo en Santiago de Chile del 4 al 7 de diciembre del año 2000, en el ex Edificio Diego Portales (Centro de Convenciones Diego Portales), actual GAM, convocada por el Gobierno de Chile y el cual contó con académicos y autoridades, además de la participación de afrodescendientes de toda la región. En dicha instancia —de acuerdo a lo comentado por los entrevistados—, se le preguntó al presidente de ese entonces, Ricardo Lagos, dónde se encontraban los afrodescendientes chilenos, ante lo cual responde sin titubeos, que “no existirían afrochilenos por las condiciones del climáticas del país”. Ante esta afirmación, y en línea con la historiografía oficial de Barros Arana, Encina et al. del currículum de los establecimientos educacionales en Chile, los afrodescendientes presentes en dicha instancia y provenientes del extremo norte, se levantaron y gritaron: “Presente!”.

Llegaron varios movimientos sociales y ahí son dos sucesos históricos del movimiento afro a nivel latinoamericano, cuando aparecen los únicos negros que faltaban acá, los chilenos. Incluso al Ricardo Lagos le preguntan si había negros y él dice que no, que no habían (...) Y ahí en la conferencia dicen: les presentamos a los zambos chilenos y salen... yo no existía, no estaba en el movimiento y cuentan que la gente se puso a llorar. Argentina ya había reconocido a los afro-argentinos y tenía movimiento, pero Chile no. Se decía que en Chile no había negros, entonces fue algo muy emocionante en la historia del movimiento y lo otro importante fue que nació acá en Chile el concepto afrodescendiente, no existía. Dice un líder que fue a la conferencia, entramos negros al Diego Portales y salimos afrodescendientes (Hombre Adulto, Dirigente, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota)

Ese momento, se convirtió en un acontecimiento fundante para el movimiento afrodescendiente en dos sentidos. En primer lugar, se establece internacional y jurídicamente el “afrodescendiente” como el nombre que recibirían quienes tuvieran raíces africanas, y que fueran parte de la trata de esclavos en tiempos coloniales, es decir, la autodenominación “afrodescendiente” se convierte en un concepto autónomo y en un gesto de autodeterminación, a diferencia de la nomenclatura heterónoma o exógena que significan las nociones de “indios”, “aborígenes”, “autóctonos”, etc. Por otra parte, este evento marca el día de la fundación de la ONG Oro Negro, una de las agrupaciones más importantes para el movimiento afrochileno, por medio del cual se han logrado numerosos avances en términos de reconocimiento. Es a partir de la iniciativa de Oro Negro que surgen las demás organizaciones, como el Colectivo Lumbanga que luego de una escisión por diferencias en sus trayectorias, puntos de vista y objetivos, el 2003 deciden dar un paso al costado para formar un espacio de representación más acorde a sus vivencias y convicciones personales.



A partir de Oro Negro empiezan a surgir otras agrupaciones, principalmente de quiebres de Oro Negro y así aparecen otras... Tumba Carnaval, Arica Negra, Lumbanga, todas salen de Oro Negro a partir de quiebres o diferencias políticas o diferencias de pensamiento, como todas las organizaciones humanas digamos (Mujer adulta, Gestora, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

Sí, eso el 2003. Nosotros nos separamos por lo mismo, porque no era, había un tema de que hicieron una investigación de menos de un año, encontraron algunas cosas y vamos a probar. Y ahí fue que no, hay que rescatar. Y ahí empezó la discusión de territorio (...) Nosotros somos azapeños y allá ninguno era azapeño. Acá teníamos vinculación con parcelas, los familiares vivían acá. Son negros más urbanos también le costaba entender lo que queríamos nosotros hacer. Y de ahí creamos Lumbanga, lo primero que hicimos fue la mesa redonda de los abuelos. Durante siete años estuvimos trabajando con los abuelos, nos juntábamos, nos contaban historias (Hombre adulto, Dirigente y gestor, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

Los miembros del Colectivo Lumbanga reconocen en la ONG Oro Negro su génesis y un gran espacio para la formación y el desarrollo del movimiento afrodescendiente en Chile, sin embargo, tenían diferencias suficientes para formar una agrupación que reafirmara sus intereses más particulares referente a los afroazapeños y a la reivindicación de su cultura ancestral. Y es que Lumbanga tiene como misión recuperar las tradiciones de sus antepasados, por medio de la memoria oral, muy importante dentro de la cultura afro —explican sus miembros—, debido a la formación educativa de los afros, quienes no sabían leer ni escribir, por tanto, la oralidad se convertía en el principal medio de difusión y transmisión de sus relatos y prácticas. Así, la principal función es reivindicar las prácticas afrodescendientes en el territorio del valle de Azapa —previo al proceso de *chilenización* producido con mayor profundidad en el norte del país— desde una perspectiva ortodoxa, tal cual como lo realizaba su ascendencia. Por su parte, las diferencias con Oro Negro no son sustantivas, ambos forman parte del movimiento afro y comprenden la importancia de su patrimonio cultural, sin embargo, existen diferencias en las formas que los mantienen trabajando por separado, lo relevante es que ambos entienden la importancia de las implicancias políticas que tiene su historia, ante lo cual trabajan codo a codo.

Bueno, Oro Negro nace en situación reivindicación de la cultura afro-chilena, fue la primera organización en poner en el tapete la existencia de negros en




Chile, parte principalmente con la familia Salgado, con Marta Salgado, Sonia Salgado, parte como ONG, como oficina técnica, que tiene que ver con asuntos políticos de reivindicación que tiene que ver más con las ciencias sociales, ya, esto el año 2000. Después en el 2002 a través de un Fondart se crea la comparsa, principalmente para poder visibilizar el movimiento, ya que es súper complicado reivindicar sin que la gente lo vea, a través de la música y la danza, se creyó que era importante visibilizarlo a través del arte (Mujer, Gestora, ONG Oro Negro, región de Arica y Parinacota).

Actualmente, las agrupaciones afrodescendientes en Arica, tienen su expresión cultural más visible en la figura de la comparsa, en ellas participan niños, niñas, adolescentes y jóvenes de raíces afro o no, aunque la Comparsa Lumbanga solo permite personas afrodescendientes. Los hombres suelen dedicarse a tocar los instrumentos, mientras que las mujeres son protagonistas de los bailes del carnaval. Este espacio artístico es el principal medio de difusión de la cultura afro, por medio de ella, los diversos movimientos afrodescendientes se dan a conocer hacia afuera, en medio de la ciudad, como en la festividad la Pascua de los Negros en pleno paseo peatonal 21 de mayo; en el Carnaval La Puerta del Sol de Arica, uno de los carnavales más grandes de Latinoamérica o el propio Carnaval Afro que se realiza también en Arica. Por otro lado, el colectivo actúa en función de sus objetivos políticos por medio de acciones en conjunto con la ONG Oro Negro y sus conexiones con centros académicos nacionales e internacionales con quienes han logrado articular un trabajo concreto en base a la investigación de los antecedentes históricos y elementos culturales de la descendencia afro en la zona.

Bajo esta expresión, el movimiento afrodescendiente representado principalmente en estos dos organismos técnicos que son las ONG, entre muchas otras, se encuentran luchando actualmente por la inclusión de la categoría “afrodescendiente” en la pregunta de “autorreconocimiento” del Censo dirigida específicamente para los “pueblos originarios” del país, acogiéndose al Convenio 169 de la OIT (Organización Internacional del Trabajo) que establece el deber del Estado de consultar medidas legislativas y administrativas susceptibles de afectar directamente a pueblos originarios y grupos tribales, siendo esta última la categoría que se acogen los afrodescendientes para invocar el convenio internacional.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

En esta sección se desarrollarán algunos elementos importantes sobre el Colectivo Lumbanga referentes al espacio físico, social y psicológico en el que se desenvuelve. Específicamente, se abordarán cuatro niveles de análisis desde lo más general a lo más




específicamente localizado. En primer lugar, se analiza la complejidad de la macrozona a la que pertenece la agrupación en estudio: el límite norte del país, un espacio de triple frontera delimitada política y administrativamente al concluir el conflicto bélico entre Chile y la Confederación Perú-Boliviana, debido a lo cual se entrelazan aristas más complejas en términos socio espaciales y culturales ante tal hito histórico. Luego, se expone lo que refiere al denominado “Territorio Ancestral de Azapa” propiamente tal y su énfasis en el valle como un territorio especial que reafirma la identidad de lo afrochileno y que se relaciona directamente con la alta presencia de población afrodescendiente. En tercer lugar, se presentan las diferencias o distinciones que realizan los propios entrevistados entre el valle y la ciudad de Arica, el primero percibido como espacio urbano lleno de comodidades, en contraposición a la ruralidad de Azapa y sus tradiciones. Por último, a partir de las conversaciones informales, la observación en terreno y las notas de campo, se establecen comentarios generales sobre el denominado Barrio Negro de San Miguel de Azapa, espacio conformado por algunas de las familias históricas del territorio ancestral.

Para apoyar el análisis de este apartado referido al espacio, es necesario detenerse en algunas referencias teóricas relativas a los estudios urbanos y la comprensión del espacio urbano como producto y productor de relaciones sociales específicas. En particular, el sociólogo francés Henri Lefebvre plantea que el espacio es un producto social, expresión de las determinadas interacciones que se dan en un momento dado, así como el fruto de una acumulación de procesos históricos que se materializan de una determinada forma en el espacio-territorial. (Lefebvre 1974). Para el autor, lo que se entiende por espacio urbano es el resultado de una relación dialéctica entre el “espacio físico”, el “espacio social” y el “espacio mental”, en la medida que la construcción del entorno sería un proceso en el que interactúan una serie de entramados complejos, y muchas veces contradictorios, relativo al espacio físico, las prácticas sociales ahí desplegadas y las representaciones simbólicas que se producen. En síntesis, la ciudad sería un producto histórico, consecuencia de un interminable proceso de relaciones entre diversos grupos sociales, frente a lo cual plantea una teoría unitaria de análisis que comprenda estas tres dimensiones con la intención de hacerse cargo de la dimensión ideológica de la producción del espacio social (Baringo 2014).

#### **i. Arica, zona de triple frontera**

Como todo lugar fronterizo, la circulación de bienes, servicios y personas es frecuente en el día a día. Para los ariqueños, es conveniente ir de compras a Tacna para obtener algún producto a un buen precio o para el tacneño, las posibilidades de conseguir un buen trabajo aumentan al cruzar la frontera. Ambos amparados en el Convenio Arica-Tacna que faculta a los habitantes de cada ciudad a transitar libremente entre una y



otra, como una forma de los Estados de estrechar lazos bilaterales de amistad. Desde este punto de vista, el carácter dinámico que demuestra el espacio transfronterizo Arica-Tacna deja en el suelo el nacionalismo metodológico de los análisis fronterizos para comenzar a comprender estos lugares compartidos como entornos desterritorializados que a su vez portan nuevas resignificaciones (Garduño 2003). En este análisis en curso, se intenta dejar atrás la noción de frontera como *un muro* que establece una división rígida que separa dos entidades completamente distintas, para redireccionar el foco a una comprensión de los contornos nacionales como espacios *transnacionales* flexibles y creativos que construyen identidades y prácticas específicas en la zona limítrofe que logran poner en jaque las nociones tradicionales sobre los límites territoriales del Estado nación.

En términos legales, Arica es parte del territorio soberano chileno, es la ciudad del extremo norte del país que limita con Perú y, por tanto, para la gran mayoría es una ciudad chilena habitada *por chilenos*. Algunos, podrían ir más allá y pensar que cuenta con una gran cantidad de ciudadanos peruanos, tanto de tránsito como asentados, propio de una ciudad fronteriza. Sin embargo, la situación de la región de Arica y Parinacota es más compleja que esa. El altiplano es una zona porosa que se ha construido por siglos, desde el Imperio inca, pasando por la colonización española, el Virreinato del Perú, la Confederación Perú-Boliviana y luego la soberanía chilena; todos estos sucesivos eventos hacen del espacio transnacional y —actualmente— trifronterizo del extremo norte del país, un lugar situado en un momento determinado, pero que se ha configurado por un cúmulo de procesos históricos (Lefebvre 1974). Desde este punto de vista, el espacio que actualmente constituye “Arica” mantiene una diversidad cultural desarrollada en el tiempo, entre lo chileno, lo peruano y lo boliviano, pero va más allá, incorporando lo incaico, lo aymara y lo quechua, pero también agrega lo afrodescendiente a través de lo afroperuano, lo afrochileno, y lo afroboliviano, y así una multiplicidad de combinaciones posibles, flexibles y creativas que son inagotables.

La interculturalidad es un proceso que se construye en el tiempo y en ese sentido, en Arica, como espacio transfronterizo, se encuentran momentos de convivencia entre personas con diversas trayectorias étnico-raciales y nacionales. Uno de los hitos más visibles y paradigmáticos es el Carnaval La Puerta del Sol que se realiza en febrero, el cual compite por ser dentro de los tres más grandes de la región, luego del Carnaval de Río de Janeiro y el Carnaval de Oruro. En este espacio de competencia y convivencia, es posible encontrar la inagotable gama de posibilidades étnicas, la riqueza estética y cultural del carnaval, combinado con su música, bailes y trajes, reside precisamente en su diversidad intrínseca posibilitada por el encuentro que se produce en este espacio de confluencia que significa la ciudad de Arica.

## ii. El Territorio Ancestral de Azapa

La primera aproximación al caso en análisis fue bajo el nombre “Territorio Ancestral de Azapa”, en ese entonces, los investigadores entendían que era el nombre de la ONG o la comparsa. Una vez en terreno, se comprendió que esto sintetizaba y daba forma a una red de agrupaciones que constituyen el movimiento afroazapeño, en el cual convergen expresiones políticas, artísticas y culturales, es el espacio de confluencia entre los bailes, la *morenada*, el *tumbe*, las comparsas, los ensayos, las cruces de mayo, como también las reuniones de coordinación y planificación para todas esas actividades y las relativas a la ONG Lumbanga, como organismo político técnico.

La anécdota es interesante en cómo resuena desde un primer momento el componente territorial en el grupo Lumbanga. El valle de Azapa para los miembros del colectivo es un eje articulador de sus actividades y demandas. La lucha por el territorio azapeño es una reivindicación política que se afirma en las convicciones de su sentido de pertenencia e identidad, es el lugar que desarrollan sus tradiciones y prácticas cotidianas, en el que fueron criados desde niños, en los que tienen historias del río con sus tíos y primos, y que siguen construyendo sus casas para sus familias e hijos.

Lumbanga tiene una premisa que es destacar lo territorial, el territorio afroazapeño, también valor a todas estas familias que se quedan en el valle y que no pierden su identidad, que fue oculta o fue prohibida o que al llegar a la ciudad va desapareciendo un poco. Cuando tú llegas a la ciudad te vas olvidando de quien eres un poquito y la misma dinámica de la ciudad te va envolviendo en otras cosas y ya dejaste cocinar con leña. Yo llegaba a la ciudad de Arica, a la casa de mis tías y cocinaban con cocina a parafina, y para mí era como “¡ya!” (risas), mientras yo seguía en el fogón con mi mamá, en el humo y en la leña, mis tías ya cocinaban con otros combustibles, ya era como que estaban en otro nivel y ellas se sentían en otro nivel, ya no eran las negras azapeñas que partieron a la ciudad, ya se veían en otro tipo... Y nosotros seguimos reproduciendo esa cultura del negro, de vivir en casa de adobe, de cocinar con leña, es algo que no se perdió. Y también la cruz de mayo, que la comida... Entonces hubo formas de vida que nosotros como en Azapa, que nosotros sin querer queriendo seguimos un ritmo, yo ya no deberían cocinar con leña, todavía uno tiene sueños distintos, sueños de ser otra, de salir de esa pobreza, porque cocinar con leña para mí era ser pobre, no pensaba era ser negro, pensaba que era ser pobre ¿Por qué mi tía cocina con una luz y nosotros con una vela? (Hombre, Dirigente, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

La cita anterior es muy ilustrativa de los siguientes dos puntos. Por un lado, logra sintetizar la relevancia del territorio para la organización y por otro, evidencia las diferencias que se establecen entre el valle y la ciudad. Y es que el territorio de Azapa tiene un componente simbólico importante, porque además de haber sido criados en esa zona y mantener un sentido de pertenencia amparado legalmente en la propiedad de ciertos espacios de terreno donde han edificado sus casas, la lucha por el territorio azapeño se constituye como una apuesta material estratégica por parte del movimiento afrodescendiente en la necesidad de reconocimiento de un territorio que le sea propio, desde tiempos anteriores a la conformación del Estado nación chileno. Como pueblo afrodescendiente, poseen una historia común, prácticas culturales propias y modos de vidas particulares, pero a diferencia de los “pueblos originarios”, no cuentan aún con un territorio específico reconocido por el Estado, por lo que se presenta como un debate abierto y disputable para el movimiento afrochileno.

### **iii. El valle de Azapa y su relación con la ciudad**

Si bien el valle no les pertenece en términos institucionales o legales, desde el punto de vista teórico de Lefebvre y la *producción de espacio*, el espacio *físico, social y mental* que constituye el valle de Azapa en términos materiales, simbólicos e imaginarios está dotado de componentes afrodescendientes, por lo que es importante señalar las significaciones, el sentido de pertenencia e identidad que los afroazapeños poseen en relación al valle, más allá de aspectos formales.

Las representaciones del espacio que constituye el valle están delineadas en función de parcelas donde viven y trabajan los afrodescendientes, sus hogares están marcados por las Cruces de Mayo y su relación con el río, San Miguel de Azapa está lleno de hitos formales e informales, como la Ruta del Esclavo, que cuenta con la Iglesia y el Cementerio como testimonios de la presencia afro, y el espacio institucional de la ex Oficina Afrodescendiente del municipio. En términos sociales, ellos perciben el espacio físico del valle como su entorno, porque ahí nacieron y fueron criados por sus antepasados, tienen a sus conocidos, amigos y familiares, ahí viven y trabajan, pasan sus tiempos de ocio y celebran sus festividades, por lo que las prácticas sociales que frecuentan están mediadas por el espacio de Azapa.

Por último, en términos de imaginario social, algunas formas de representarse el valle y constituir el *espacio vivido* son interesantes de atender. En voz de algunos entrevistados, como se aprecia en la cita anterior, los afroazapeños hacen distinciones notables entre lo que significa la vida en el valle con respecto al espacio urbanizado de Arica. Desde la distinción urbano-rural, acusan que la vida en estas dos locaciones tiene implicancias importantes en las formas de relacionarse, como en la constitución de su subjetividad. Por un lado, el afrodescendiente que habita la ciudad mantendría otro

nivel de estatus en relación al del habitante afro del valle, mientras que los azapeños, conservarían una cierta *autenticidad cultural* de lo afro, al mantener intactas algunas tradiciones y estilos de vida propios de lo afrodescendiente. De alguna manera, el afrodescendiente que vive en Arica se habría acostumbrado a las comodidades de la urbe, abandonando sus hábitos más tradicionales y costumbres, mientras que los afroazapeños, sobre todo los del conocido Barrio Negro, mantendrían una especie de resistencia frente a la supuesta pérdida o transformación de sus tradiciones y rutinas.

#### **iv. El Barrio Negro, lugar de encuentro afroazapeño**

Por último, a un nivel más localizado, en el pueblo de San Miguel de Azapa se encuentra lo que algunas familias afrodescendientes han construido e identificado socialmente como el Barrio Negro. Este espacio se constituye como un lugar de encuentro donde los pobladores del valle y sus alrededores pueden celebrar en comunidad algunas de sus fiestas religiosas y organizar sus expresiones artístico-culturales, ahí se celebra su principal festividad devota, las Cruces de Mayo, y además planifican sus bailes como la *morenada* o el *tumbe* y los carnavales. Más allá de su materialidad, este tranquilo y amplio espacio que algunas familias han levantado, se constituye como un lugar de reafirmación de la identidad colectiva afroazapeña, se erige como punto de referencia territorial para una comunidad específica dentro del mundo afro, donde sus familias y amistades cercanas con raíces e historia de vida similares, comparten el día a día, en medio de la inmensidad majestuosa de Azapa.

Acá al frente, donde está la casa de ella, allá hay un local, una sede que es un local donde nos reunimos todos. Ponte tú ese es el local de reunión de la Cruz de Mayo, es el local de la Cruz, donde nos juntamos todas las familias, todos. Porque acá hay una familia, al frente hay otra, atrás hay otra, o sea, es una comunidad. Vivimos por lo menos, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. 7 familias hay acá, familias grandes. Entonces ahí, ese lugar es el lugar de encuentro y hacemos todas nuestras actividades o reuniones y en cuanto al bai le también. Como es parte de la familia que está dentro de ese baile, nos prestan el espacio para ensayar. Y lo bien pintoresco de este sector es que, desde hace muchos años, de que uno tiene memoria que le dicen el Barrio Negro porque la mayoría de la gente de aquí era morena, crespa, motuda, como mi mamá, pero después se han ido mezclando, los cruces y unas salen más lisas, otros salen más blancos, otros rubios, o sea tenemos una mezclanza aquí (Mujer, Gestora, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

Este cómodo espacio desarrollado por años, contrasta con otro proyecto inmobiliario en desarrollo que están levantando como movimiento afroazapeño en la zona. Se trata

de toda una población al interior del valle que se encuentra en construcción con las manos de sus propios jefes de hogar. Este espacio es un esfuerzo colectivo de muchas familias afrodescendientes por tener un espacio propio en medio del lugar que reconocen como parte de su historia personal, lo que es significativo para su subjetividad en términos de arraigo y pertenencia.


Hoy día tenemos un caso bien fuerte en Arica, en Azapa... aquí, que afecta a la comunidad afro, aquí tenemos una población afro se llama Cimarrones, actualmente viven cinco familias, pero es para 32 familias y más 50... 180 familias, la primera población afro. Está acá al ladito, es un proyecto que hicimos (...) Pero hoy día, hay una demanda de habitabilidad en el valle de Azapa. Esta demanda de habitabilidad, te das cuenta de que en Chile no hay una política de vivienda rural, entonces tampoco hay conciencia de los organismos público sobre el tema de la demanda habitacional (Hombre, Dirigente y gestor, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

Esta lucha de política habitacional, se convierte en una expresión más de su lucha política reivindicativa, la falta de reconocimiento y su consecuente exclusión por parte de organismos públicos les ha implicado verse en la obligación de autogestionar el destino de sus vidas personales, familiares y como grupo. En ese sentido, el surgimiento de este esfuerzo colectivo y su desarrollo como comunitario, también son demostraciones contemporáneas que el movimiento afrodescendiente está presente en Chile y que supera el despliegue de prácticas culturales folclóricas.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

La esfera relacional es clave para comprender el funcionamiento interno y cotidiano de las agrupaciones sociales. Con ello es posible dilucidar la interacción entre los actores y los objetos, sus prácticas habituales, en medio de procedimientos burocráticos y relaciones de poder, que se ensamblan de manera coherente, y también de forma contradictoria para configurar una totalidad social (Vaccari 2008). Sin embargo, este conjunto particular de sujetos y objetos institucionales, políticos, artísticos y culturales, se articulan de tal manera que a menudo, con menor o mayor intensidad, toman la forma de un incipiente *movimiento social*, cuyos niveles de asociatividad y capacidad de acción —sin duda— están en desarrollo.

Uno de los autores más clásicos sobre la acción colectiva y la conflictividad social, Alain Touraine (1987), (2006), define un movimiento social como “un grupo de individuos y organizaciones que actúan al sostener una visión de mundo contestataria que se opone a la visión dominante de su adversario social, protestan para intentar apropiarse del




control de la historicidad, es decir de las principales orientaciones de la vida colectiva”. Desde esta noción, se pueden identificar algunos pilares fundamentales que marcan la esencia de un movimiento social, a saber: el actor y sus acciones, su identidad, el adversario común, el modelo que persiguen y su sentido.

Desde esta perspectiva, el movimiento afrodescendiente mantiene en su configuración interna una serie de componentes que es necesario analizar para comprender la magnitud de lo que significa su vigente existencia como colectivo. Los principales protagonistas de este esfuerzo colectivo por reivindicar la cultura afrodescendiente son su propia gente, desde las principales familias del valle de Azapa surgen sus gestores y dirigentes políticos, quienes han organizado sus redes alrededor para dar fuerza al movimiento. Según la Primera Encuesta de Caracterización de la Población Afrodescendiente a nivel de la región de Arica y Parinacota, ENCAFRO del año 2013, existirían más de 8.400 personas que se autorreconocen con descendencia africana (INE 2013), un número significativo pensando que solo contempla la región de Arica y Parinacota. De toda esta población, según cuentan los entrevistados, se desprenden familias insignes que son reconocidas socialmente en el valle por ser propiamente afro, como son los Corvacho, los Baluarte, los Carrasco, entre otros. Más allá de su estirpe, las nuevas generaciones junto a las pasadas, han generado un set de dirigentes que logran articular una serie de acciones que van en dirección de recuperar su identidad como pueblo. En ese sentido surgen las comparsas y sus ensayos, los grupos musicales y las potentes letras de sus canciones, pero también sus apariciones en programas de radio, redes sociales, conferencias nacionales e internacionales, como en reuniones y manifestaciones políticas. En esto, el rol que cumple la figura de la ONG es clave, tanto Oro Negro como la ONG Lumbanga han estrechado lazos aliados al comprender que sus objetivos en el corto plazo poseen puntos comunes y que mantienen un horizonte mayor, lo que significa el reconocimiento de la población afrodescendiente en la conformación de la nación chilena.

En esta dimensión del movimiento aparece lo que Touraine resalta como el *adversario social* que *domina* la *historicidad*. El movimiento afro, a través de sus personalidades jurídicas, se reúne con diversas autoridades locales y nacionales para lograr la agenda política propuesta para cada año y que tiene como principales ejes, la lucha por la no-discriminación de su gente y por el reconocimiento de su historia y sus derechos como personas y ciudadanos. En voz de los discursos y relatos sostenidos por los informantes, la disputa reivindicativa es contra la institucionalidad estatal quien, en sus miradas, al no incluir la categoría “afrodescendiente” en sus censos de población, se considera que los invisibiliza como grupo tribal diferenciado de la población nacional. Para ellos, esto tiene repercusiones a nivel de la sociedad civil que hace carne y reproduce las lógicas de discriminación racial, contra ellos y sus hijos, sustentado en esta supuesta falta de voluntad política o incapacidad para procesar demandas.






Dentro de la historia del movimiento, se revisaron las vicisitudes por las que tuvo que cruzar la población “negra” en territorio chileno. Sin embargo, estos abusos racistas no son solo parte de la historia, sino que son capaces de actualizarse en plena democracia del siglo XXI. Según comentan los mismos entrevistados, los afrodescendientes en zona de Arica y Parinacota, aún sufren las experiencias de discriminación y exclusión por parte de la sociedad nacional. En esta línea, en una de las entrevistas realizadas a los participantes de la comparsa Lumbanga, una adolescente denuncia las situaciones engorrosas por las que ha tenido que atravesar durante su corta vida, debido a su color de piel o adscripción de sus raíces afrodescendientes, llegando incluso a confundirla con una migrante latinoamericana.

Yo igual estaba acostumbraba a que me dijeran “negra”, pero los profesores también entonces yo quedé “Ah”. Me preguntó de qué tribu era yo, yo le dije que la misma que él, pero con educación, porque no te puede decir eso un profesor, pero se sabe llevar, pero lo ideal sería que no fuese así [...] Si uno por ser morenito, tener rulito, que aquí que allá dicen que uno es extranjero, que no es chileno [...] temas fuertes igual, si me ha tocado, cuando voy en el colectivo me preguntan si soy colombiana y eso, igual incomoda porque no se han hecho muy buena fama las niñas... (Mujer, Miembro comparsa, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

Los afrodescendientes se sienten parte de la población chilena, por lo que tienen una doble adscripción identitaria, sin embargo, Chile en tanto Estado nación aún no los reconoce en esta particularidad, sino que —para efectos jurídicos y cívicos— son reconocidos únicamente como ciudadanos chilenos, lo que se traduce —desde la perspectiva de estas familias— en la invisibilización de su condición de afrodescendientes. Dentro de las acciones políticas más importantes del movimiento, los afrochilenos mantienen vigente una disputa contra el Estado por la inclusión de la categoría “afrodescendiente” en la pregunta de “autorreconocimiento” desde el censo del año 2012, y luego con el censo abreviado del 2017. Específicamente, la pregunta hace referencia a la autoconciencia de pertenecer a un pueblo originario, a modo literal expresa: *¿Se considera perteneciente a algún pueblo indígena u originario?*, en ella existen 10 categorías alternativas entre las que están presentes; mapuche, aymara y rapa nui, incluso se agrega la categoría “Otro (*especifique*)”, pero no está incluida la alternativa “afrodescendiente-negro” que es la categoría que el movimiento afrochileno está demandando.

Desde que comenzaron esta cruzada, se han cerrado las puertas desde los organismos competentes, han existido reuniones, pero les han rechazado la petición con diversas explicaciones frente al caso. Ante las reiteradas negativas por parte de las autoridades,




han convocado a su gente a expresar su adscripción en la categoría “Otro” con la esperanza que luego sea desagregada y contabilizada por la institución responsable. Para esta demanda, ellos se acogen al Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y su énfasis en los “grupos tribales”, ya que el articulado establece obligaciones para los Estados de consultar medidas legislativas y administrativas susceptibles de afectar directamente a pueblos originarios y grupos tribales, siendo el censo una de esas acciones.

Esta problemática es una de las expresiones de exclusión y falta de reconocimiento por parte del Estado chileno en relación a la población afrochilena. De acuerdo a los relatos de los informantes consultados, saber cuántos son es un requisito mínimo para comenzar a trazar una ruta hacia la integración de este grupo. Sin embargo, existen otras manifestaciones por las cuales hacer notar la falta de reconocimiento en la nación chilena. Como se expuso anteriormente, existe una omisión en la historiografía nacional más tradicional de la mano de Barros Arana y Encina sobre la existencia y supervivencia de la población “negra” en territorio chileno (Cussen 2006), cuya expresión concreta se observa en la falta de inclusión del currículum escolar (Milien 2015). Es decir, los libros de historia y las materias que deben ser impartidas en los colegios no contemplan esta etapa de la historia de Chile y sus implicancias en términos económicos, políticos sociales, y culturales.

Por lo tanto, el aporte de las ONG en el trabajo más político del movimiento afrodescendiente ha sido fundamental para conseguir avances concretos en beneficio de toda su gente. Como se pudo observar, este es un trabajo silencioso, llevado a cabo por algunos personeros y dirigentes que destinan muchas horas del día a lograr estos objetivos y en quienes está depositada toda la confianza de los demás miembros. Sin embargo, todo lo descrito anteriormente es tan solo una parte del movimiento afro y de Lumbanga, sin duda uno de los aspectos más importantes. Debido a sus problemáticas y demandas, se han visto en la obligación de adoptar estas medidas para replegarse en función de un objeto —ante todo— político. De acuerdo a lo recopilado en entrevistas, así como su triangulación con las dinámicas observacionales, la cultura afrodescendiente, en voz de los miembros de Lumbanga, es un patrimonio inmaterial ancestral donde la máxima expresión reconocible está en sus acciones artístico-culturales, y fundamentalmente en la figura de las comparsas. Así también se reconoce en su cotidianidad desplegada en los valles, de Lluta y de Azapa, donde residen las familias y pueden disfrutar juntos de sus bondades, del “picante de mondongo” y la celebración de las Cruces de Mayo. Todas esas expresiones no solo avalan la vigencia y dinamismo del pueblo afrodescendiente en Chile, sino que también otorgan sentido a su quehacer político.

El apartado a continuación relevará tres consideraciones analíticas claves para dar mayor comprensión al punto respecto a cómo la expresión artística (las comparsas) y



lo devocional (Cruces de Mayo) encarnan formas —socialmente situadas— de interpelar al objeto político transversal tras el análisis de este caso.


### **i. La expresión artística: las comparsas**

La comparsa en sí, completa, es como mi familia, porque al final todos luchamos por una sola cosa, que es rescatar todo lo que nuestros ancestros nos dejaron, nuestras raíces, ser reconocidos... Como todos estos años hemos estado luchando por lo mismo (Hombre, Miembro Comparsa, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

Para el movimiento afrodescendiente en el límite norte del país, las comparsas se constituyen como articuladores centrales de su lucha reivindicativa, ya que son una de las expresiones artísticas más masivas y reconocidas por el público y los ciudadanos en general. Mantienen un funcionamiento regular durante todo el año, participan de distintas instancias públicas y son una de las principales plataformas que posibilita el recambio generacional y la transmisión de conocimiento, valores e ideales al interior del movimiento. De esta forma, la comparsa sintetiza en su ejercicio la cohesión social del grupo, debido a que los ensayos del espacio artístico logran reunir a sus integrantes con mayor regularidad que otras actividades, lugar que les posibilita compartir con su familia y amigos, además de planificar las próximas actividades.

Según lo observado en terreno, la comparsa se constituye como un grupo de individuos organizados que llevan a cabo una instancia artístico-devocional en el cual se despliegan componentes estéticos como el vestuario, los símbolos y signos, los bailes y las expresiones corporales, como también la música y con diversos tipos de instrumentos, en función del carnaval, que puede tener múltiples objetivos colectivos e individuales, unos más religiosos que otros, como venerar, conmemorar, agradecer o celebrar algún hito, figura o personaje propio de la identidad del colectivo.

En Arica y sus alrededores, existen cuatro principales comparsas afrodescendientes, a saber: Oro Negro, Arica Negro, Tumba Carnaval y Lumbanga. Cada una de ellas ensaya durante todo el año para preparar los carnavales del período estival. Las presentaciones comienzan el 6 de enero con la celebración de la Pascua de los Negros, mediante un pasacalle en medio del paseo peatonal 21 de Mayo que termina en la Plaza Colón frente a la iglesia San Marcos donde comparten un chocolate caliente y disfrutan de presentaciones de baile en pareja o grupales de algunos jóvenes integrantes de cada comparsa, con figuras navideñas de fondo como el árbol de pascua y el pesebre que aún se mantienen instaladas en la plaza por la municipalidad, a propósito de Navidad.



Si nosotras bailamos también es para reivindicar. Durante la esclavitud la danza y la música era un lenguaje, entonces cuando yo les enseñé a las niñas, en realidad les digo que estamos “lenguajeándonos”, que estamos reivindicando un lenguaje de nuestras “ancestras” y ancestros [...] están reivindicando un lenguaje, pero no creo que se cuestionan si son cosa o no son cosa, si las van a mirar como un objeto o no, son súper chicas, la mayoría tienen entre 12 a 18 años, la mayoría están en el colegio, son chicas, una que otra está en la universidad (Hombre, Miembro Comparsa, ONG Oro Negro, región de Arica y Parinacota).

Las comparsas son protagonizadas en su mayoría por jóvenes, adolescentes, niños y niñas que ensayan todo el año, una vez por semana. A tres meses del carnaval, ensayan tres veces a la semana y en el mes del carnaval, todos los días, en espacios públicos de la ciudad de Arica, por lo que la visibilidad de esta expresión cultural es cotidiana en la ciudad y aumenta considerablemente en verano, donde se pueden escuchar las percusiones a gran distancia, durante todo el día. En general, las comparsas cuentan con una directiva propia, muchas veces independiente a quienes dirigen las ONG, las que organizan lo referido específicamente a la comparsa y sus integrantes. Estos últimos pagan una mensualidad de alrededor de mil pesos para gastos operacionales, aparte deben financiar sus trajes para las presentaciones. Este espacio de participación cuenta con miembros afrodescendientes y con personas interesadas en lo afro, pero que no necesariamente cuentan con una línea familiar “negra”: la idea es expandir tradiciones y costumbres afro, más allá de los límites de su grupo. Una de los dirigentes del movimiento afrodescendiente, recalca el hecho de que sus antepasados fueron discriminados y segregados para sostener que ellos no harían lo mismo como ONG o Comparsa, sino que les enseñarían sus costumbres y su cultura a todo quien quisiera conocerla.


¿Y cómo llegaste aquí?

Llegué porque me llamó la atención los tambores, la música, el ritmo. Eso como que me llamó mucho la atención, como que yo lo veía antes desde afuera y me encantaba, entonces, después tuve la oportunidad de ingresar sola, ingresé a la comparsa, vine a los ensayos y todo y después ya como que me fui enamorando de lo que era la cultura. Y aprendiendo de a poquito cosas, sobre lo afrodescendiente, de repente hacen seminarios y cosas así.

¿Tú no eres afrodescendiente, particularmente?

No, no de apellido ni de sangre, de corazón (ríe)”.

(Hombre, Miembro Comparsa, ONG Oro Negro, región de Arica y Parinacota)




A pesar de lo anterior, desde los objetivos planteados por Lumbanga como colectivo, el despliegue de la comparsa es concebido como un importante espacio de memoria y por tanto de reivindicación política que merece sus resguardos. En línea con su misión/visión, Lumbanga se constituye como el único colectivo que no admite personas sin raíces afrodescendientes en sus filas, aspecto distintivo que les ha generado más de un problema en discusiones internas, así como recelo por parte de otras agrupaciones. Como ONG y Comparsa comprenden que “lo negro” no tiene relación con características fenotípicas como un determinado color de piel, sino que refiere a raíces y antepasados comunes que vivieron situaciones específicas, quienes cargan con tradiciones culturales propias y que les fueron transmitidas de generación en generación hasta la actualidad, costumbres que viven desde que son pequeños. De este modo, los bailes de las comparsas, el *tumbe*, se estructura para los miembros de Lumbanga en un objeto transmitido por sus ancestros, desde lo cotidiano del hogar, mientras sus padres trabajaban y sus abuelos los cuidaban. Por tanto, se trata de una tradición aprehendida desde la infancia.

Esta decisión trae consecuencias directas en su actuar, por ejemplo, la Comparsa Lumbanga, como decisión político-grupal no compite en la instancia de carnaval, aludiendo al hecho de que las dinámicas internas propias de una competencia —demás de la presencia de un jurado evaluador— pueden permear en que los bailes sean modificados en su esencia, en función de los intereses de los jueces y las motivaciones propias del prestigio que significa obtener el primer lugar. Al igual que otros objetos o actividades, como el “picante de mondongo” o las Cruces de Mayo, el *tumbe* se constituye como otro elemento de la cultura afrodescendiente a recuperar y proteger, diferenciándolo, en voz de los entrevistados, de otros estilos de bailes afro “importados” desde África a Santiago, como el afro-*mandingue*, el cual no portaría la tradición histórica colonial a la que pertenecen sus raíces.

## **ii. Expresión devocional Cruces de Mayo**

La festividad religiosa de las Cruces de Mayo, es una actividad devocional que se realiza todos los años en algunos sectores de la zona norte del país. Esta instancia religiosa es una fiesta católica, propia del proceso de colonización y evangelización que se ha estado referenciando en el análisis. A pesar de su carácter cristiano y europeo (no-africano), la celebración de las Cruces de Mayo es, para los consultados, un acto comprendido como propio del patrimonio afrodescendientes. Según un catastro informal al que hicieron alusión, existirían alrededor de 110 cruces en los valles, donde alrededor de 23 serías de raíces afro, las cuales serían las más antiguas, las demás serían de origen indígena, principalmente aymara.




La Cruz es como un culto que nosotros rendimos a una cruz de madera, que nosotros tenemos arriba en un cerro. Y es un cerro para nosotros sagrado, que mira a nuestra parcela. Que está mirando nuestra parcela. Entonces nosotros bajamos la cruz del cerro, una vez al año por un mes, que se baja el día 2 de mayo, se baja la cruz del cerro para venerarla, para agradecerle todo ese mes, todo lo que se nos ha dado en el año, todas las bendiciones que ha traído a nuestra comunidad, al barrio negro. Entonces la tenemos ahí, se cuida, se prenden velitas, se le viste y el día 3 se lleva a la iglesia, a la misa, que es el día oficial donde se llevan todas las cruces ahí, porque hay muchas familias que tienen su cruz, que es algo propio (Mujer, Gestora, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

Según explicaban, el ritual comienza el día 2 de mayo con la extracción de las cruces y su descenso desde el cerro al hogar de cada familia correspondiente: ahí se limpian, se arreglan y se vuelven a adornar para que al día siguiente sean llevadas a la iglesia, lugar donde se hace el culto, son veneradas durante varios días y se comparte chocolate caliente, queques, sopaipillas, con la gente del pueblo que asiste a orar y acompañar a las familias anfitrionas. Esta etapa se prolonga durante todo el mes, algunas familias terminan sus alabanzas el día 12, otros el 19 o el 30 de mayo, por eso la festividad lleva ese nombre. Luego de la iglesia, vuelven a sus hogares, se realiza el último culto y suben a instalarla nuevamente, para que proteja y llene de bonanza a su familia. En general, los niños participan llevando velitas al cerro donde se arma una cruz iluminada en el suelo delante de la cruz de madera; los hombres la cargan y hacen las labores más pesadas, quienes la instalan en dirección a sus hogares. Por su parte, las mujeres están a cargo de las labores domésticas como la comida para compartir con todos quienes asistan.

Y es un tema cultural, sí, porque es parte de su cultura, desde muy pequeños. Como te digo, los niños nacen y tienen meses y uno los tiene ahí todo el día escuchando las alabanzas, y cuando se festeja también, están ahí con nosotros. Entonces es algo de la cultura de ellos que se va transmitiendo desde muy pequeños. O sea, me lo transmitieron a mí, a mi mamá y yo creo que es algo que viene de muchos años y que de tener una explicación de cuándo empezó, no tengo idea (Hombre, Miembro Morenada, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

Es una festividad religiosa que desde que yo tengo uso de razón se hacía por parte de las familias afro acá en Azapa, pero eso también tiene que ver con, sabemos que la religión católica que impusieron los esclavistas en los




tiempos coloniales de los europeos fue la religión católica, tanto los indígenas como los esclavos africanos que trajeron a esta zona no tenían otra manera de expresar también su religiosidad, su espiritualidad y entonces ellos también toman esta cruz pero a su manera la van celebrando, van desarrollando toda esa religiosidad que dejan atrás, que no tienen como, sabemos que tanto los indígenas, como todos estos pueblos, tienen unas capacidades muy grandes de espiritualidad y el africano también, tiene que ver con la naturaleza, con lo que los rodea y ellos van entonces encontrando sus propios dioses, sus propias deidades, como aquí se les prohibió y se les impuso una religión, como la católica y que la cruz expresa esa religión, bueno entonces ellos toman esta cruz y a su manera también, van expresando esa religiosidad (Hombre, Dirigente, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

Las Cruces de Mayo para sus familias cumplen la función de protección y prosperidad, tanto material como simbólica y espiritual. Por un lado, se hace patente el proceso evangelizador protagonizado por la Corona Española desarrollado en América Latina, pero también muestra cómo estas expresiones pueden ser reapropiadas y resignificadas como espacios de resistencia ante la imposición de un tipo de pensamiento o culto. En este caso, la festividad de las cruces en Azapa, son tomadas como patrimonio propio de lo afro, son identificadas por ellos como parte de sus raíces, al ser celebradas por sus ancestros desde tiempos que sus abuelos eran pequeños. Ellos ahora las festejan con entusiasmo, y quieren protegerlas.

Esta fiesta anual es más que una celebración religiosa, para los afroazapeños se convierte en un símbolo de identidad individual y colectiva que los ancla al territorio del que se sienten parte. Es un símbolo importante de su patrimonio cultural como grupo tribal, un antecedente fidedigno de que su historia existió y un testimonio fehaciente de que sus prácticas y su población están vivas, lo cual les da la fuerza para seguir con su lucha reivindicativa por su pasado ancestral y su territorio sobre el que han construido sus familias y hogares. La cita a continuación ilustra una de los pasajes en donde uno de los informantes relata cómo el territorio se engarza a una serie de tradiciones devocionales y cómo la resistencia —en forma de lucha colectiva— atiende a la preservación de patrimonios inmateriales, en la forma de objetos culturales y religiosos.

Ahora un tema muy importante, las agrupaciones de Cruz de Mayo, son instituciones más antiguas, son instituciones afro, agrupaciones afro, pero antiquísimas. Pero que nunca han sacado personalidad jurídica porque son colectivos, ¿entendís? Pero ¿qué les obliga a sacarla? Cuando fueron



amenazadas sus tierras, fueron amenazados los cerros fiscales donde estaban sus cruces y estaban entregando las parcelas para generar cultivos, sembrar, ellos tuvieron un caso bien emblemático, porque les quisieron quitar la cruz de mayo, el territorio. Y le había faltado el respeto a todo un tema de patrimonio, tiene que ser patrimonio cultural. Entonces los obligó a sacar personalidad jurídica para que puedan pedir formalmente la condición de su retiro, en términos no legales. Incluso legales, jurídicos, por ejemplo, esta familia, esas tierras son de ellos. Pero ellos llegaron hasta arriba (Hombre, Dirigente y gestor, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).


Existe una serie de actividades y prácticas cotidianas que reafirman la existencia de lo afrodescendiente como cultura viva en el país y sobre todo en la región de Arica y Parinacota. Elementos cotidianos como su gastronomía fueron heredados y apropiados por las nuevas generaciones, así como los bailes y los ritmos, que son ensayados durante todo el año en preparación de los carnavales y las festividades religiosas. Estos espacios artísticos y devocionales dan visibilidad a una lucha política que se encuentra en curso respecto un incipiente movimiento que demanda un mayor reconocimiento por parte del Estado, las políticas públicas, la academia, y la sociedad civil en su conjunto. Como parte de un territorio construido históricamente, las tradiciones se despliegan, así como la vida cotidiana, asegurando el futuro de nuevas generaciones en pos de mayores niveles de inclusión y la reescritura de un mejor porvenir. La cuña que se muestra en lo que sigue, tiene por objetivo mostrar cómo la asimilación de elementos culturales tiende por relevar identidades, de manera “incorrecta”, tal como señala el entrevistado. Desde acá es desde donde se cuestiona cómo muchas veces, la fusión y el carácter complejo de los procesos, puede terminar por atentar contra la construcción histórica y situada de las raíces.

Yo de chico aprendí a creer en la Cruz de Mayo. Porque el movimiento afro empezó mal, yo siempre he sido crítico al tema. Muy asimilarlo al afro de fuera. La Cruz de Mayo cuando te empiezas a dar cuenta tiene elementos africanos y ahora el elemento afro andino también es importante, la mezcla afroandina. Cuando tú vas a la cruz de mayo te encuentras con distintas expresiones afro y andinas. Fusionadas. La UNESCO ha reconocido que lo afro andino es un elemento que empieza en Ecuador hasta acá. Habla de Perú-Bolivia, pero acá hay elementos. Lo que te decía antes, la *llaita*<sup>1</sup> tiene

---

<sup>1</sup> Llaita es el nombre de un tipo de alga de la zona norte. En la cita, la llaita refiere al “picante de llaita”, una preparación andina que lleva dicho ingrediente.





elementos andinos, es del interior (Hombre, Dirigente y gestor, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).


El movimiento afrochileno y especialmente afroazapeño no puede ser desprendido de su componente territorial, el espacio trifronterizo del altiplano es conformado por una diversidad cultural que ha sido trazada históricamente. Al interior de la región se convive con una serie de pueblos originarios con las cuales se construye comunidad y se comparten prácticas comunes. Las Cruces de Mayo es un ejemplo de eso, un gran porcentaje que son posibles de observar recorriendo los valles pertenecen a grupos andinos de la zona. Más allá de esta particularidad, la confluencia entre rasgos andinos y afrodescendientes, es una característica particular de este grupo y de las zonas fronterizas, lo cual es esbozado en el apartado sobre “relaciones espaciales”.

#### d. Campos y objetos culturales

La reivindicación del Colectivo Lumbanga se basa en la recuperación de su patrimonio ancestral perdido por —desde la historiografía y a partir de lo indagado en las entrevistas con los informantes— los procesos de esclavitud, servidumbre, inquilinaje y posteriormente, “invisibilizados” por la aculturación y asimilación producto de la chilenización en el período plebiscitario. De este modo, el centro de la agrupación está enfocado en revitalizar creencias, prácticas y modos de vida que orienten cómo ser en este tiempo y cómo habitar el espacio desde una perspectiva afrodescendiente. En este sentido, y tal como retrata la cita a continuación, la actualización de la identidad afrodescendiente por parte de la Agrupación Lumbanga encuentra sentido también a partir de la memoria que se debe rescatar desde las generaciones antecesoras y se sitúa como unas de las condiciones de posibilidad que enmarcan el quehacer de este colectivo. En este sentido, y tal como se lee en la declaración del informante, la necesidad de volver sobre el saber antecesor es clave en la resignificación de hábitos y el nuevo posicionamiento del objeto político-cultural al cual, como colectivo, están orientados.

No *podí* estar desconectado de la memoria y de los abuelos. No se puede concebir eso y en las otras agrupaciones no lo hacen, los abuelos no participan, no son parte de ese proceso. Nosotros creamos la mesa de sabios (Hombre, Miembro, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).


En este apartado, se intenta reflexionar sobre la reivindicación política a partir de los campos del patrimonio inmaterial, a saber, la cultura afrodescendiente; y cuáles, según los entrevistados, son los elementos que han logrado rescatar, así como la



reconfiguración que se ha ido sorteando. En este ejercicio se encuentra un amplio espectro de objetos culturales que son resituados en el cotidiano de los miembros del Colectivo Lumbanga y del movimiento afrodescendiente en general. Desde productos gastronómicos hasta festividades devotas son revaloradas por los principales dirigentes, así como también por sus nuevas generaciones, convirtiéndose en un espacio de reafirmación identitaria, tanto individual como colectiva. Así, las artes, la música y los actos religiosos, confluyen en el resurgimiento de un pueblo que se niega a desaparecer y encuentra, en la cultura, su principal medio de difusión para la lucha política y el reconocimiento de sujetos con diferencias y requerimientos particulares ante la institucionalidad chilena.

Todos estos campos de disputa se van mezclando entre sí y se combinan en función de la complejidad a la que pertenecen y los objetivos a los que apuntan. En primer lugar, y a modo de ejemplificar cómo el objeto político (reconocimiento) acontece a partir de patrimonios culturales, los elementos gastronómicos constituyen El primer encuentro fue con el “picante de mondongo”, uno de los platos culinarios ancestrales más cotidianos del valle de Azapa. Mondongo es lo que comúnmente conocemos como “guatita”, por lo que a veces le llaman “picante de guata”. Este tiene una preparación especial en un fondo con un “pinito” que contiene cebolla, ajo, orégano, se le agrega un caldo que le da el sabor, luego se suma la papa cocida y obviamente, la guatita o mondongo, entre otros secretos y especificidades según la familia y el sector al que pertenezcan, el cual queda como una deliciosa especie de charquicán, el que puede ser acompañado de arroz. Esta tradición rescatada por las nuevas generaciones del movimiento afro no es trivial o azarosa, sino que forma parte de reivindicaciones llenas de contenido, significaciones e historia. Según relata uno de los consultados, los “negros” comían el frijol —porotos— con arroz, como la “bandeja paisa” en localidades más al centro de América, pero eso se acabó con el proceso de chilenización que les puso “las riendas” —fideos—, haciendo alusión al proceso represivo y civilizatorio que significó el blanqueamiento de lo afrodescendiente en el norte.


La línea divisoria entre un elemento u otro es complejo, la reivindicación por el patrimonio de sus antepasados tiene tintes culturales y políticos que son inseparables, no se puede comprender el “picante de mondongo” sin su componente nostálgico junto a los padres y abuelos empobrecidos en el valle, así como no se pueden comprender los elementos artísticos de la comparsa o la música desatendiendo la tradición esclavista del afro y su trabajo forzado como albañil y campesino. Y es que los bailes y las canciones de la comparsa juvenil están inspirados en los trabajos manuales que debían realizar sus antepasados, como trabajaban la tierra y extraían las aceitunas o como mujeres realizaban tareas domésticas y lavaban ropa ajena, todos elementos que son reivindicados políticamente en el máximo espacio de difusión con el que cuentan, los carnavales.



Con el carnaval aparecen los objetos artísticos más significativos, los trajes, los bailes, la música son los principales elementos más llamativos para todos los espectadores presentes que vienen de diversas latitudes a vivir la euforia de uno de los eventos más masivos y tradicionales de la ciudad. Los trajes de la Comparsa Lumbanga son preparados por las madres y abuelas de los niños, niñas y adolescentes que participan del baile, y estos practican sus bailes en supervisión de sus familiares, quienes están pendientes de todos los por menores, mientras los hombres jóvenes están ensayando las percusiones y los gritos que marcan el ritmo de la comparsa. Sin embargo, el despliegue de la comparsa por la calle no es solo una actuación artística, sino que comprende todo un complejo acto devocional, con nuevas resignificaciones o muchas veces secularizado, pero las alusiones religiosas siempre están presentes y son parte importante de las tradiciones recuperadas por el movimiento afrodescendiente. Todos los 6 de enero, por el paseo peatonal 21 de mayo se celebra la Pascua de los Negros, un carnaval con las comparsas afro de la ciudad y sus alrededores donde se hace un pasacalle hasta la Plaza San Marcos, ahí se culmina con presentación de bailes en parejas o grupales, con música afro y se comparte leche con chocolate llevado por los mismos organizadores.

Tanto como las prácticas artísticas pueden tener elementos religiosos, el objeto devocional por excelencia de los afrodescendientes, las Cruces de Mayo, también tienen componentes artísticos. La celebración anual de esta festividad religiosa de carácter cristiano, convoca a la familia extensa de algún apellido común a los cerros del valle de Azapa para bendecir la cruz que han arreglado, para agradecer por el año de bonanza material y fertilidad de la tierra, como también para que sus seres queridos mantengan buena salud, entre otras peticiones particulares que se puedan sumar. Lo relevante es comprender cómo el hecho de celebrar Cruces de Mayo se constituye como un momento de reafirmación de la identidad afrodescendiente, tanto así que uno de los dirigentes juveniles de la comparsa Oro Negro, comenta que muchos de los miembros de la comparsa —que no eran afrodescendientes— tenían curiosidad por sus prácticas y costumbres. A partir de esto, la joven dirigente cuenta que se dirigió a su familia y les preguntó si podría invitar a la comparsa a participar de su festividad, ellos aceptaron y se organizó un bus que transportó a todos los jóvenes al valle de Azapa, donde se celebraron en comunidad y sonaron los instrumentos y ritmos propios de la comparsa. Este espacio de confianza que posibilitó una de las familias tradicionales afrodescendientes del valle, fue un gran encuentro que logró dar a conocer una costumbre propia azapeña, para gente más vinculada a la vida en la ciudad.

Si bien ellos [Lumbanga] promueven la línea religiosa, la incidencia política tiene que ver con el patrimonio. Ellos defienden su patrimonio, que, si bien es religioso, el baile moreno es un patrimonio inmaterial, las cruces de mayo son un patrimonio de lo afro. Y sí, es religioso, pero es un patrimonio que



ellos han heredado. Entonces trasciende lo religioso, es un patrimonio nuestro, de cada uno. Entonces ese es el rol en que participan ellos, tienen esa mirada, defienden su patrimonio y el territorio (Mujer, Afrodescendiente, azapeña, región de Arica y Parinacota).


La difusión de la cultura afro es uno de los pilares más importantes de Lumbanga y del movimiento afrodescendiente en su conjunto, con este objetivo, el despliegue artístico-cultural es fundamental para cautivar a otras personas que no están familiarizadas con las costumbres afroarriqueñas. Sin embargo, el movimiento afrodescendiente reconoce que su reivindicación no se agota en los elementos culturales, sino que comprende que es el trabajo político por medio de la ONG Oro Negro y la ONG Lumbanga lo que los va a llevar a lograr los avances que su pueblo necesita.

Sí, lo que pasa es que cuando se habla de 20 personas, de esa pascua del 2003, no es que eran 20 personas, es que eran 20 personas las que se atrevieron a salir bailando y tocando tambor. Pero la ONG Oro Negro en ese tiempo, que se constituyó como una organización de base, era mucha gente, muchos afrodescendientes. Toda Azapa, todos estábamos ahí. Hoy día la ONG toma la forma del organismo técnico para ser lo que está llamada a ser, porque no podíamos quedarnos haciendo trabajo de base, sino que teníamos que hacer la cosa política, porque eso es lo que nos iba a traer los cambios (Hombre, Dirigente, ONG Oro Negro, región de Arica y Parinacota).

Este ámbito del movimiento afro es fundamental, por medio de las ONG han organizado una agenda política para el año en la que se desenvuelven con académicos de diversas universidades incluso internacionales y con autoridades locales y de alcance nacional, como alcaldes y diputados con los que se asesoran e introducen las discusiones en los espacios de representación política como la Comisión de Derechos Humanos del Parlamento.

### **3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL**

Existen diversos ámbitos de participación dentro del movimiento; lo artístico se lleva todas las miradas con el trabajo en las comparsas y los grupos de jóvenes músicos que además escriben canciones en relación a las prácticas que realizaban sus abuelos. Además, estas expresiones se mezclan con un componente religioso que también tiene un lugar importante dentro en el movimiento; la celebración de las Cruces de Mayo, la




Pascua de los Negros o el mismo carnaval con sus altos niveles de participación, son muestras de ello. Por otro lado, tras bambalinas está la arista política, a través del organismo técnico jurídico de la ONG, sus dirigentes despliegan la agenda del movimiento con diversos objetivos de corto y largo plazo.

Dentro del movimiento afrodescendiente existen tantas formas participar y comprender la cultura como organizaciones activas, no obstante, todas ellas mantienen una dirección común que tiene relación con la preservación de las costumbres y las prácticas culturales que sus antepasados les traspasaron desde pequeños. Así como está Oro Negro, Lumbanga, Arica Negro y Tumba Carnaval, como las principales comparsas, también existe otras agrupaciones afrodescendientes como Mixtura Afroazapeña, un trabajo con niños, destinado a la trasmisión de su cultura y a la inclusión, por medio de tematizar desde temprana edad lo irrelevante del color de la piel para compartir entre ellos, sino que lo importante es poder mostrar sus raíces y su identidad con orgullo. Por otro lado, está el colectivo Luanda, un grupo de mujeres afrodescendientes quienes, desde un punto de vista más académico, ponen el foco en la intersección entre lo étnico y las implicancias de género, como el lugar que ocupa el cuerpo de la mujer negra en la sociedad chilena, ellas organizan charlas, seminarios e investigan con académicas de otras latitudes de Latinoamérica alrededor de estos temas.

A pesar de los múltiples espacios de participación cultural que ofrece la cultura afro, el eje central de estas organizaciones y del movimiento afrodescendiente está fundamentalmente vinculado a las tradiciones de sus ancestros, por lo que también existen agrupaciones de adultos mayores, como la Mesa de Ancianos o Sabios y Sabias que funciona esporádicamente, con ciertos recesos debido a la edad de sus miembros. A pesar de sus dificultades, el enfoque de los afroazapeños está en la reivindicación política de su historia ancestral, en la recuperación de su patrimonio cultural transmitido por sus antepasados, con un pie puesto en el pasado y otro en el futuro, a través del trabajo político como medio para alcanzar sus fines.

La base de Lumbanga siempre ha sido la memoria de los abuelos, eso hasta ahora es así, respeto a los abuelos. Fíjate en la foto ayer (Pascua de los Negros), había tres abuelos. Esos abuelos son más y algunos ya fallecieron, han sido parte constante de la construcción de nuestro movimiento y del esfuerzo político. El discurso social, una cuestión bien amplia. Una cuestión que para crear Lumbanga nosotros trabajamos con los abuelos y empezamos a reconstruir y de ahí empezamos, de ahí salió la ruta del esclavo. La inventé yo, pero gracias a lo que nos contaban los abuelos, la elaboraron juntos. Nosotros estamos haciendo un CD musical y te van a invitar las niñas para que veas que ensayan las canciones que hemos sacado



en base a lo que nos cuentan los abuelos. Las hemos hecho nosotros mismos (Hombre, Dirigente, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).


Lumbanga no participa en la mesa de danza, pero todas las agrupaciones participan en esa mesa, el tema de ellos es hablar de danza, nosotros no, es más patrimonial. Lo nuestro es patrimonio, es cultura. Son temas que uno... de ahí empezamos a decir que necesitamos defender el territorio ¿y por qué? Lo afro no va solo del tema del bailar y buscar que a través de la danza me siento negro (Hombre, Dirigente, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

El centro del movimiento afrodescendiente está en la reivindicación de su cultura ancestral, como también el reconocimiento y la visibilidad de su población. En específico, la esencia del Colectivo Lumbanga está en el rescate de la memoria oral de sus abuelos, sobre el cual enfatizan su valor patrimonial para ellos y las nuevas generaciones. Desde esta convicción es que participan activamente de algunas cosas y de otras no; como comparsa, no participan de los carnavales debido a la competencia; o como elemento distintivo, no admiten al interior de su organización a personas que no tengan raíces afro, ya que comprenden que “ser afro” va más allá de características fenotípicas o bailar *tumbe*, sino que tiene relación con la vivencia cotidiana del azapeño, de tener una tía “negra”, de comer “picante de mondongo”, celebrar Cruces de Mayo, como también asistir y compartir en familia los ensayos de las comparsas.

Otra distinción de los miembros del Colectivo Lumbanga, es la comprensión de que la tarea por la recuperación de su patrimonio ancestral, debe ser acompañado por su participación en el trabajo político, y en esto tienen convergencias directas con la ONG Oro Negro, con quienes están unidos en la disputa por el reconocimiento de su población afrodescendientes como miembros de la sociedad chilena. Los miembros de ambas agrupaciones comprenden que las expresiones artístico-culturales cumplen la función de difusión de sus demandas, es la plataforma ideal para proyectar lo que hacen a nivel político a través de sus dirigentes.

Las actividades culturales, ayuda sí porque es la cara más visible, pero tiene que ir con un respaldo más político (Hombre, Miembro comparsa, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

A pesar de lo anterior, el énfasis político del movimiento afrodescendiente no es más que un medio para lograr sus objetivos propuestos en su agenda para mejorar las condiciones de vida de su población, por lo tanto, no se constituye como un elemento



necesario para su existencia como grupo. Lo esencial, lo que los cohesiona como miembros de una misma identidad es la historia común a la que pertenecen, sus raíces, que ni siquiera están ancladas necesariamente al territorio del valle. De hecho, algunos aclaran que su participación va más allá del sentido de pertenencia que puedan tener con el Territorio Ancestral de Azapa, debido a que su afiliación con el movimiento se debería solo a sus prácticas culturales llevadas por años y las que les son familiares.

Es que lo afrodescendiente va más allá del territorio po, pueden ser chilenos o peruanos, porque de hecho la familia de nosotros es la mitad peruana, entonces más que nada eso es territorio de chilenos y peruanos, territorio político se podría decir, pero nosotros compartimos mucha cultura de ellos y ellos de nosotros porque somos una familia, si tú ves, la mitad hasta allá y la mitad hasta acá (Hombre, Miembro baile Morenada, Colectivo Lumbanga, región de Arica y Parinacota).

La población afrodescendiente es una cultura activa, vigente, con una historia y un patrimonio propio, como pueblo mantienen prácticas específicas que lo diferencian de otros grupos de personas, por lo que no debe confundirse su lucha reivindicativa particular, con todo lo que significa ser afrodescendiente, como sus formas de ser y de estar en el territorio. Debido a las circunstancias, han tenido que tomar la forma de un movimiento social en desarrollo para encarar las adversidades a las que han debido enfrentarse, tanto de manera histórica como en el presente, al no estar reconocida su figura jurídica que les permita mejores condiciones de vida, tanto materiales como en términos subjetivos.

Al matizar este punto, es fundamental resaltar que sus prácticas culturales como grupo y sus asociaciones como colectivo son particularmente reconocidas por la población en general. Arica como ciudad se enriquece con la presencia de sus carnavales, y en base a estas actividades, los conocen y los valoran. En la actividad del 6 de enero, en la Pascua de los Negros, mientras pasaban las comparsas por el paseo peatonal 21 de mayo, el público presente se acercaba a comentar a quienes grababan el evento, sobre sus conocimientos frente a este grupo de personas. Sabían algunos de los apellidos de las familias afrodescendientes más reconocidas de la zona, conocían algunas historias del valle de Azapa e incluso, muchos sabían la lucha reivindicativa que estaban desarrollando.

De esta forma, lo afrodescendiente se manifiesta como un sistema dinámico de prácticas culturales, bailes, ritmos y comida, referido a un patrimonio ancestral inmaterial, en proceso de reactualización y reconocimiento político, el cual a través de sus expresiones artísticas visibiliza su cultura y amplía sus redes formales e informales con otras personas y grupos, ante un público dispuesto a entender sus raíces.

## IV. AGRUPACIÓN CH'ALLA MARKA (REGIÓN DE TARAPACÁ)

### 1. INTRODUCCIÓN


El caso de Ch'alla Marka se compone de una agrupación musical de lengua aymara ubicado en la comuna de Pica (Iquique), región de Tarapacá. El análisis de resultados a continuación contempla la observación de una serie de dimensiones que permiten reflexionar sobre el concepto de participación cultural, a la luz de la naturaleza de una agrupación pequeña y que contó con un trabajo acotado en términos de levantamiento de data cualitativa. No obstante, su integración con otros medios de acopio de información, permiten tomar este caso desde su aporte significativo a la discusión sobre participación. Desde luego, y como se verá en los próximos capítulos, las principales dimensiones que atravesarán la lectura de resultados son el reconocimiento de las raíces originarias del norte del país a través de una expresión artístico-cultural, como es la música aymara.

En específico, la agrupación Ch'alla Marka es una propuesta musical que pretende conservar la cultura aymara y la preservación de su lengua por medio de la música y sus letras. Sus seis miembros son liderados por una mujer nacida y criada en la cultura aymara, quien funda la agrupación con el propósito inicial de que su lengua materna no se pierda a través del tiempo. Tal como se verá en los próximos apartados, Ch'alla Marka se proyecta en la construcción de un legado que se encuentra al servicio de las generaciones venideras, especialmente aquellas de jóvenes indígenas. Sin embargo, sus anhelos como grupo se asientan en la superación de límites fronterizos y que, con ello, la cultura aymara pueda ser transmitida por todo el mundo, más allá de los límites espaciales y temporales.

De acuerdo a lo recabado durante el terreno sostenido durante enero de 2017, es importante señalar que los relatos a continuación se encuentran fuertemente enraizados en la biografía personal de su principal gestora. Como se verá en la historia del dispositivo, y a pesar del protagonismo de la mujer que da origen a la agrupación, la apuesta por preservación de culturas ancestrales permitiría proyectar a Ch'alla Marka hacia el futuro. Los aportes que reciben, ya sean familiares o institucionales, así como sus ensayos, viajes y presentaciones son algunos de los elementos que confluyen y permiten la reproducción cultural de lo aymara para construir el legado que se proponen dejar a los más jóvenes.

Sin embargo, las dificultades para constituir y mantener una agrupación que preserve una cultura originaria, desde la mirada de los consultados de Ch'alla Marka, son múltiples. Desde luego, el reconocimiento por parte de las diferentes esferas públicas y





privadas. Sumado a lo anterior, las diferencias existentes entre el centro y las regiones, y las visiones transnacionales declaradas sobre la cultura aymara presenta evidencias respecto a cómo el dispositivo ha debido (re)configurarse. Desde la visión de los informantes, esta tensión se suscita a nivel de la sociedad civil: desde los conflictos identificados por los consultados como prácticas discriminatorias, hasta la falta de integración observada entre el pueblo chileno y los originarios.

Los resultados a continuación, y siguiendo la estructura de todos los casos enmarcados en el Estudio de Casos solicitado por el CNCA, abordarán los siguientes puntos:

- Consideraciones metodológicas, en donde se expondrán las técnicas y tipos de muestreo cualitativos utilizados durante la fase de terreno y análisis cualitativo.
- La noción de acontecimiento que permite situar la emergencia y la historia asociada a este dispositivo
- La cartografía espacial de la agrupación desde su emplazamiento en la comuna de Pica y el significado del nombre que bautiza a este grupo musical;
- El mapa de relaciones sociales y la cuestión del reconocimiento, como forma de entender los públicos con los cuales se vincula Ch'alla Marka
- Los campos y objetos culturales que confluyen en la comprensión del caso y, finalmente;
- La reflexión sobre participación cultural a la luz de las características que emergen de este ensamblaje y su naturaleza.

Como idea fuerza se señalará entonces, que la agrupación Ch'alla Marka encuentra particularidades en la forma en cómo se define en torno a las prácticas y expresiones culturales, como son la música y los patrimonios inmateriales de la lengua aymara. Asumiendo el carácter testimonial de la agrupación, su categoría como práctica cultural se releva a partir de la premisa que aduce a la música como medio para preservar la cultura y lengua de un pueblo originario. Desde este punto de vista, es necesario señalar que, como dispositivo cultural, la expresión contenida en la agrupación Ch'alla Marka apela a aspectos que permiten reflexionar sobre una práctica que asegura reproducción cultural. En esta línea, y como se verá en los resultados a continuación, Ch'alla Marka es un ensamblaje que atiende —simultáneamente— a la actualización de tres tiempos: Una raíz anclada en la cultura aymara (*pasado*), la preservación actual de una lengua que afronta una eventual extinción (*presente*) y un desafío de transmisión para la reproducción de este tipo de prácticas en generaciones venideras (*futuro*).

**Nota para la lectura:** En el siguiente apartado de resultados, siempre que es posible, se usará un lenguaje no discriminatorio. Asumiendo la existencia de citas y juicios que generan debate en los resultados, la decisión de los investigadores de visibilizarlas, refiere justamente a la problematización de ciertas temáticas. Asimismo, los contenidos de este capítulo se ordenan de acuerdo a la voz de los consultados y, como ha sido referido en el capítulo inicial de Protocolo de Lectura de Datos, no pretenden representar una opinión o una postura ideológica determinada.

Respecto a la terminología para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas, los documentos oficiales del Gobierno de Chile han sido mandatorios para la edición de este informe, especialmente el informe entregado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (“Recomendaciones para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas”) y el Informe de Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas (2008), editado por el Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas.

Conscientes de que existe debate respecto al uso indistinto de algunos u otros términos (p.e., “pueblos originarios” vs. “pueblos indígenas”; “integración” vs “incorporación”), consideramos que algunas de las soluciones idiomáticas no son del todo sistemáticas y obstaculizan la lectura. Toda vez que no represente una forma de lenguaje ofensivo, algunas estas palabras serán utilizadas siempre en pos de dar voz a la visión de los consultados y considerando el uso oficial de los documentos anteriormente citados.

Desde luego, tomando en cuenta los juicios de los entrevistados, los contenidos y la presentación de resultados llevan en sí la decisión editorial de los investigadores encargados del estudio y no representan, necesariamente, la opinión de las instituciones involucradas en su producción o aquellas que son referidas por los mismos informantes.

## 2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La metodología sostenida para el caso de Ch’alla Marka trabajó mediante técnicas cualitativas de investigación. Por las características intrínsecas de la agrupación, se realizaron dos aproximaciones en terreno: una visita en la costa, en la ciudad de Iquique; y otra al interior, en la comuna de Pica. Ambas visitas se desplegaron durante el mes de enero.

El inicio del trabajo de campo se dio a partir del contacto con la principal gestora de la agrupación, quien mantuvo una buena recepción con los términos del estudio y con su disposición a participar en este proyecto. La mujer, a la cual se aludirá constantemente durante el análisis, actúa —de esta forma— como informante clave y entrevistada. Dadas las circunstancias asociadas a la temporalidad de este terreno, el contacto con toda la agrupación, así con personas vinculadas al proyecto, se vio dificultada. Por esta razón, se optó por trabajar con técnicas de *shadowing* (seguimiento) donde se privilegió el acompañamiento por aquellos lugares y espacios por los que el grupo —figurado en el rol de la gestora— suele transitar.

Vale la pena señalar que, por la temporalidad del trabajo de campo, las actuaciones y espectáculos del grupo no coincidieron con ninguna de las fechas que los mismos integrantes del grupo declararon tener calendarizado. Es por ello que se optó por triangular la información con fuentes secundarias de información, como blogs y videos grabados y facilitados por la misma gestora en Pica. De esta forma, la data obtenida para el análisis del caso, surge a través de las conversaciones con dos informantes: la

principal gestora y fundadora de Ch'alla Marka; y el mayor de sus músicos no-aymara. Es importante destacar que, en el tiempo de estadía en el pueblo de Pica, se mantuvieron conversaciones informales con varios locatarios que conocían la agrupación o a su fundadora, y la data fue acopiada mediante notas de campo. En resumen, las técnicas cualitativas utilizadas fueron, en términos generales, entrevistas en profundidad con dos de los miembros, conversaciones informales con habitantes de la comuna de Pica y notas de campo a partir de las observaciones efectuadas en el lugar.

Por su parte, durante el terreno, el equipo audiovisual grabó extractos musicales que los miembros consultados del grupo estuvieron dispuestos a mostrar. Además, se grabaron algunos sectores al interior del hogar de la fundadora de la agrupación, ya que es posible notar —mediante el material audiovisual— una serie de representaciones que atienden a la cultura aymara y que permiten enriquecer la naturaleza de los hallazgos discursivos. Además, se realizaron grabaciones en la plaza de Pica, ya que —como se verá más adelante— este espacio conforma un punto de encuentro importante con los públicos a partir de la artesanía como medio de difusión de la música de Ch'alla Marka. Se debe señalar que el audiovisualista a cargo de este caso, editó material que extrajo a partir de los videos musicales propiciados en DVD por el grupo con el objetivo de complementar los registros audiovisuales como insumos de investigación.

A fin de resguardar la confidencialidad de los entrevistados a lo largo de análisis, las citas del texto a continuación y la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Gestor principal agrupación Ch'alla Marka	Gestora - Fundadora
Músico, Miembro Ch'alla Marka	Miembros, Músicos colaboradores

### 3. RESULTADOS: CH'ALLA MARKA

#### a. Noción de acontecimiento

El 14 de febrero del año 2003 con mucho esfuerzo, a pesar de muchas discriminaciones, se formó el grupo folclórico autóctono Ch'alla Marka, con un reto, ser los actores y gestores de la música ancestral aymara, con canciones propias, que contiene una valiosa información de transmisión de nuestra cultura. Mantener viva nuestra historia a través de tradiciones,

lengua, música, vestimenta, danza, nuestra forma de ganar la vida, en fin, nuestra cultura (Blog Ch'alla Marka).<sup>2</sup>

Una serie de elementos confluyen en la formación de la agrupación artística Ch'alla Marka. Tal como se menciona en la introducción del caso, la participación de su principal gestora se torna crucial en la creación y desarrollo del grupo en sí. En términos generales, este dispositivo encuentra en su acontecimiento un ejemplo en donde el hito fundante se encuentra enraizado en historias de vida y juicios testimoniales. Lo llamativo sobre este punto es cómo una biografía personal puede —de todas formas— posibilitar la emergencia de una práctica cultural como Ch'alla Marka. Si bien el análisis del caso encuentra marcadas alusiones a la vida de su gestora, el capítulo a continuación tiene por objetivo relevar la forma en cómo un dispositivo puede estar marcado por iniciativas personales en la medida en que, al reproducirse, se asegure su existencia como práctica cultural sin necesidad de estar mediada por figuras y agentes particulares. Esto, desde luego, encuentra razón de ser en la premisa de transmisión contenida en la idea de “conservar la cultura aymara” y, a su vez, traspasarla a las generaciones venideras.

En particular, la historia de vida de la mujer gestora se encuentra estrechamente vinculada a dos elementos fundamentales que gatillan su interés por crear una agrupación cultural de estas características: su crianza a través de la lengua aymara, por un lado, y por otro, su gusto por la música fomentado desde la familia.

Y bueno, yo fundé este grupo por conservar mi cultura indígena aymara y también por conservar la lengua materna, que es aymara (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá)

Desde luego, cabe resaltar el rol de lo aymara como cultura que va más allá de la región de Tarapacá. Tal como se releva en la cita de la informante a continuación, el sentido indígena para los informantes músicos es clave para entender la importancia de pertenecer a un grupo social al cual el sujeto se considera ligado por una cultura y ancestralidad comunes (Wimmer 2008). En este caso, la pertenencia al pueblo aymara.

Mis papás son bolivianos, nosotros nacimos acá, nos criamos aquí, pero ellos son bolivianos. Mi papá era boliviano, mi mamá todavía vive, mi padre ya falleció. Y en el cementerio allá en Azapa, en el cementerio San Miguel de Azapa, allá está enterrado. Y mi papá era músico, él tocaba saxofón, acordeón

---

<sup>2</sup> <http://challamarka.blogspot.cl/>

y era autodidacta, sacaba música. Entonces yo de chica me ha gustado tocar (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá)

En el caso de su fundadora, su biografía influye fuertemente en preservar la lengua materna. Esto se traspassa, indefectiblemente, a la intención de Ch'alla Marka por conservar la cultura aymara en el presente a través de canciones escritas con la lengua originaria. Tras la muerte del padre de la gestora, su crianza con una abuela —quien solo hablaba aymara— lleva al idioma español a un lugar secundario. De esta manera, se comprende el valor central que posee este elemento en la propuesta artística de la agrupación: conservar la lengua representa, de esta manera, la posibilidad de mantener activa la reproducción cultural de sus ancestros en el presente.

(...) como yo me quedé con mi abuelita, mi abuelita era aymara hace rato, ella no hablaba castellano. Entonces yo de chiquitita, de guagüita aprendí a hablar aymara, no sabía casi castellano. Y después me llevaron a la ciudad de Arica, entré a la escuela, al kinder y todas mis compañeritas decían “tenemos una compañera que habla inglés” (risas) y hablaba aymara. Y yo hablaba aymara po, yo no hablaba castellano y en la escuela aprendí (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

La pregunta que surge sobre esta parte y que define la constitución del acontecimiento de este caso, es cómo se da el paso de aquello testimonial en la figura de su principal gestora a la conformación asociativa que comporta la agrupación como tal. Ante los objetivos propuestos, la construcción de la agrupación se enfrenta a una serie de eventos. Desde luego, la legitimación de cualquier forma de expresión de pueblos originarios encuentra piedras de tope en los entornos cercanos y en el reconocimiento institucional, tal como se abordará en el apartado de lo social. Adicionalmente, la figura de la gestora y su condición de mujer, como relata en la cita a continuación, también dificultó la conformación de la agrupación en razón de su ciclo de vida y de una serie de expectativas y obligaciones de carácter relacional. A partir del relato de la entrevistada, se evidencia que no pudo dedicarse a la música por mucho tiempo mientras ejercía el rol de madre, por lo que significó un retraso importante en la emergencia de Ch'alla Marka.

(...) no había habido oportunidad para seguir tocando, porque como me casé, tenía hijos, me era difícil. Y también el hombre, el hombre nortino más que nada, son machistas y que la mujer no puede hacer esto, y no puede hacer esto (...) Me dediqué a criar a mis hijos y a trabajar y no tenía tiempo para la música (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

Tal como relata la entrevistada, con el paso del tiempo y apoyado por una nueva pareja, las capacidades en la artesanía y la música empiezan a desplegarse con mayor notoriedad.

Él es santiaguino, y él no es así, machista, no es como el nortino. Entonces él siempre me apoya, me dice toca, me dice ya no trabajes, dedícate a tu música, a lo que te gusta hacer. Te gusta la artesanía, síguelo adelante, yo te apoyo. Entonces con el apoyo de él empecé a fundar mi grupo, empecé a tocar (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

Frente a este hito personal, la mujer declara que su dedicación aumenta y logra fundar la agrupación Ch'alla Marka como una iniciativa personal e independiente, en búsqueda de reclutar nuevas personas. Como se pudo ver a partir del testimonio de la principal informante, la emergencia de un dispositivo cultural puede encontrar su origen —como acontecimiento— desde una historia de vida. En el caso de esta mujer, el apoyo de sus redes cercanas fue fundamental para hacer sentido de su ser indígena y de la actualización de sus formas identitarias. Es este hito, entonces, en donde se cimientan las bases de la conformación del acontecimiento: desde luego, anclado en la figura carismática de esta informante, su historia de vida le permitió reflexionar en torno a una práctica que, para ella, debía ser transmitida y preservada. De esta manera, se idea la forma de agrupación en donde no solo ella se reconociese, sino que encontrara otros que también creyeran en que era necesario atender a las raíces, actualizarlas mediante medios artísticos y transmitirlas a otros.

Una vez constituida la agrupación, comienzan los primeros desafíos para desarrollarse como tal. Uno de ellos es conseguir que figuren músicos con algún nivel de conocimiento de la cultura aymara y que compartan la misión a la cual adhiere Ch'alla Marka. Desde este punto de vista, la agrupación se propone disputar un lugar de reconocimiento, tanto a nivel musical como de sociedad civil. Sin embargo, y según cuenta la informante clave, la conformación de este tipo de iniciativas —ancladas en las identidades indígenas— encuentra obstáculos en algunas prácticas discriminatorias. Tal como se muestra en la cita siguiente, algunas de estas formas terminan por desincentivar el trabajo de quienes inicialmente querían participar en la agrupación. Este tema será abordado luego con mayor profundidad en el apartado relacional.

Al principio fundamos cuatro personas, éramos de acá de Pica, dos mujeres, la percusionista era mujer y un zamponista, el guitarrista y yo. Y después, con el tiempo teníamos un alcalde que era muy discriminador, que siempre nos trataba de indios, de que estos indios pa'cá, indio pa'llá. Entonces ya como que los chiquillos se cabrearon, dijeron “yo sigo hasta acá”, tiraron la toalla (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

A pesar de estos episodios de discriminación, el proyecto sigue en pie. Como dispositivo cultural, algunos de sus elementos constituyentes tenían la fuerza suficiente para continuar con sus propósitos. La agrupación Ch'alla Marka tenía sus objetivos fijados: la propuesta de conservar las raíces y transmitir las a modo de legado para las nuevas generaciones. De esta manera, la convicción de la fundadora en la necesidad de conservar la lengua materna y su cultura ancestral, le permite al dispositivo extender sus proyectos por un tiempo más. En la cita, la informante ejemplifica esto con la grabación de un disco, donde lo fundamental reside en la relevancia declarada respecto a una lucha que libra de manera individual, pero que puede ser entendida como un legado para otros.

Después dije yo, yo no puedo dejar mi música que tanto me costó, y con tanto sacrificio lo fundé. (...) Entonces si ya no tengo integrantes, era como dejar... entonces dije, más que todo es por mi cultura, por dejar mi legado. También he luchado harto, he tenido hartos integrantes de acá de Pica y después se retiraron y tomé estos otros. Y a la final quedé sola y el último disco lo saqué sola, porque en el estudio de grabación uno puede tocar todos los instrumentos (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

En la actualidad, la estructura de Ch'alla Marka desborda a sus miembros. En la comuna de Pica cuentan con el apoyo de nuevos músicos, familiares e incluso algunas instituciones públicas y privadas que han aportado para lograr que sus objetivos “cruzen fronteras”. Luego de las dificultades que experimentan como grupo, su configuración actual es diversa, incluso con personas que no se consideran parte del pueblo aymara, pero quienes comulgan con la conservación y transmisión de la cultura, así como participar de la disputa por su reconocimiento. Como cita la informante a continuación —a modo de anécdota— la inclusión de otros (no aymara, “blancos” —en sus palabras—) lleva a pensar que el interés por participar en este tipo de iniciativas también habla de una agrupación musical que incluye a jóvenes que manifiestan gusto por la música y por el conocimiento del pueblo aymara.

Yo los contrato a veces, son más jóvenes, son de 16 años, 20 años, uno tiene 15, otro recién en segundo medio, porque el papá toca conmigo la guitarra. Y yo los instrumentos se los paso, los trajes, yo los compré. (...) ellos no son de descendencia aymara, porque ellos no hablan aymara, y aparte de eso son blancos (ríe) (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

Los nuevos miembros de la agrupación viven en la comuna de Iquique, región de Tarapacá. Son jóvenes músicos de la zona que tocan en diferentes comparsas. En voz de uno de sus miembros, algunos de ellos son *lakitas*, es decir, forman parte de grupos

musicales de zampoña. A ellos les interesa reivindicar la tradición andina, por lo que participar en Ch'alla Marka les ha significado una gran oportunidad, en cuanto aprenden sobre la cultura y la música, como también se impregnan de la fuerza y la necesidad de exhibición que contiene a la propuesta de la agrupación. Como se releva en la cita a continuación, esto debe llevarse —como señala uno de los miembros de la agrupación— más allá de los límites territoriales.

(...) como te digo para nosotros es súper importante el objetivo que tenemos con ella, es poder difundir la lengua aymara, que se pueda enseñar, que alguna vez se pueda enseñar en los colegios si es posible, hacer talleres y sacar a Ch'alla Marka más afuera, irnos a un viaje a Europa, representar allí a la comuna de Pica, que es una comuna chiquitica y es muy bonita (Hombre, Ch'alla Marka, Miembro, región de Tarapacá).

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

El nombre de Ch'alla Marka en lengua aymara significa “pueblo en la arena”, en alusión al oasis que representa el pueblo de Pica en medio del desierto en la región de Tarapacá. El sentido de pertenencia a su territorio es marcado recurrentemente a su tierra. Sin embargo, más allá de Pica, la agrupación folclórica<sup>3</sup> pertenece al norte del país y representa a los pueblos autóctonos al interior hacia la cordillera, su cultura ancestral y sus tradiciones. Desde este punto de vista, declaran querer explotar la cultura de su territorio, para darlo a conocer más allá de su espacio social e histórico. En este sentido, el análisis socio-espacial del caso Ch'alla Marka se encuentra marcado por tres dimensiones que se juxtaponen entre sí: lo aymara, la zona norte y Pica-Matilla.

### **i. El espacio aymara y lo andino: más allá de Chile**

Sobre el primer punto, vale la pena situar la identidad *andina* como clave para comprender los espacios en donde transitan los aymara. Se debe destacar que, más de dos tercios de la población aymara regional vive en centros urbanos (Gundermann, Ancapi y Barríos 2012). En Arica, en primer lugar, pero también en Iquique, Alto Hospicio, Pozo Almonte, Pica-Matilla y Putre habitan decenas de miles de personas que censalmente se reconocen como pertenecientes al pueblo aymara (Gundermann, Ancapi y Barríos 2012, 58). Si bien la presencia aymara es particularmente densa en

---

<sup>3</sup> Si bien el término “folclórico” encuentra algunas dificultades y controversias en torno a su uso, se utiliza la denominación que los mismos consultados hacen sobre ellos (agrupación *folclórica*), así como su presentación en los sitios webs revisados y los documentos de prensa elaborados por el CNCA en la categoría “Folklore y música tradicional” del dominio Música, Tarapacá (Link: <http://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/el-conjunto-folclorico-challa-marka-viajo-al-festival-de-las-artes-valparaiso-2016/>)



áreas agrícolas próximas a la ciudad de Arica (Azapa, p. e.), el vínculo de los valles con la capital, así como centros urbanos, ha sido continuo e intenso. Hoy por hoy, lo decisivo en términos de la identidad aymara no reside necesariamente en la vida pueblerina o rural. De ahí, la necesidad de retomar la idea de aquello que se ha investigado en torno a relaciones interétnicas<sup>4</sup> y relaciones indígenas pertenecientes a distintos países, que marcan algunos antecedentes sobre el pueblo aymara (ibídem).

Desde luego posibilitado por la vida urbana, buena parte de la población que residía en el sector andino estableció relaciones con las comunidades indígenas bolivianas de manera fluida (Gundermann, Ancapi y Barríos 2012, 59), asentado en condicionantes comerciales. Es por ello que como muestra la literatura y, especialmente durante el siglo XX, algo característico del pueblo aymara es la variedad de relaciones sostenidas entre pueblos originarios del territorio nacional, así como de los países fronterizos. Como señalan documentos elaborados por autores varios del Programa Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD, 2012) las distinciones entre tipos de relaciones entre aymara están fuertemente marcadas por el aspecto espacial, considerando también las latitudes bolivianas, así como las distinciones de valles y cordillera de los Andes:

Se da un vínculo paradójico en los nexos las comunidades de la cordillera con los valles y oasis occidentales. Las relaciones con estas áreas, por trabajo e intercambio de productos, se realizaban sobre la base de compartir aspectos culturales (diversas prácticas y códigos de relación) (...) En cambio, en zonas no convencionalmente andinas, como los valles cercanos a Arica, donde los aymara chilenos y bolivianos han llegado a asentarse y donde hay una activa circulación de personas, ese carácter cuasi inmediato de lo étnico en las interacciones tiende a perderse (Gundermann, Ancapi y Barríos 2012, 58-59).

## ii. El espacio de la zona norte en Chile

En cuanto a la zona norte, es importante destacar que la literatura sobre el mundo aymara ha vinculado fuertemente a este pueblo indígena con las tradicionales actividades económicas de la zona, desde el siglo XIX y XX (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008); (Gundermann, Ancapi y Barríos 2012); (Morales 2013).

---


<sup>4</sup> Si bien de acuerdo a la guía entregada por el CNCA, el término “étnico” no resulta el más adecuado para referirse a los pueblos originarios, en este caso, el uso sólo se encuentra justificado en las siguientes razones: (1) Por un lado, la alusión sobre este punto refiere a las “relaciones” y no al pueblo indígena del cual se está elaborado un relato; (2) En segundo lugar, los autores citados son parte de un documento cuyo título es *Aymara: las relaciones interétnicas* y corresponde a un documento oficial del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (Fondo para el Logro de los ODM) y el Gobierno de Chile. Adicionalmente, el uso de la palabra “etnia” —con la acepción descrita— es también utilizada, en el marco de las relaciones (o “unidades étnicas”) por el Informe de Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008, 158).

Hasta 1930, la mano de obra aymara y los enclaves de abastecimiento alimenticio (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008, 123) constituyeron, sin duda, las primeras relaciones entre lo indígena y el espacio, en lo que respecta a la zona norte. En razón de estos enclaves aymara, las comunidades reorientaron sus economías e introdujeron mecanismos que echaron a competir dos sistemas económicos y de vida diferentes (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008). En la medida en que la economía aymara se acomodaba, el agro —como actividad principal— y la introducción de las nuevas actividades económicas (como la minería) generaron nuevos patrones de movilidad en la población, inaugurando migraciones definitivas al desierto y los centros urbanos costeros, modificando la propia condición campesina. Al ser más diversa y realizarse en varias ubicaciones geográficas —cordillera, desierto, costa, sectores rurales, áreas urbanas, etc.— en buena medida, se deslocalizó (ibídem) la residencia habitual del pueblo aymara.

Lo significativo a este recuento histórico y que sirve de insumo para el análisis del caso es que —el pueblo aymara— frente a un constante flujo espacial condicionado en la zona norte por diversos motivos (entre ellos, desde luego, la actividad económica tradicionalmente campesina y comercial), no perdió identidad referida a los orígenes tradicionales. Como se vio en videos y otros tipos de materiales complementarios al análisis del caso Ch'alla Marka, el ideario aymara es llamativo en cuanto refiere a los parajes de la zona norte que contienen esta diversidad de lugares, lo cual remite —indefectiblemente— a escalas territoriales que traspasan el lugar del campo y la cordillera, pero sin perder la reminiscencia a las zonas rurales ancestrales: “[el pueblo aymara] redistribuyó sus localizaciones en la zona norte, mucho más allá de las comunidades históricas de las tierras altas. Si esto es así y se reconoce que la presencia andina urbana es considerable, entonces, también se desruralizó parcialmente. En este hacerse más compleja y heterogénea, cambió profundamente, pero esto no significa simplemente una ruptura con los orígenes tradicionales (énfasis añadido) o con los cambios iniciales promovidos por las primeras fases de modernización regional; también hay continuidades notables” (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008, 125). Esto servirá de insumo para la reflexión a continuación respecto a los temas de heterogeneidad cultural.

### **iii. El espacio local: Pica**

Finalmente, Pica-Matilla constituye el tercer y último espacio que permite dar contexto socio-espacial al análisis del dispositivo. Como agrupación cultural, Ch'alla Marka pertenece a su territorio: su denominación significa *pueblo en la arena*, aludiendo a los elementos geográficos y simbólicos que yuxtaponen la caracterización de Pica-Matilla y los elementos referidos al desierto, el campo, el valle y la cordillera como parajes



aymara. A partir de la configuración migratoria común a la zona aymara, el altiplano norte y sur tuvieron comportamientos diferenciados. La migración aymara en el altiplano norte se activó de manera más temprana que su homólogo sureño y tuvo, en general, como foco el movimiento desde las aldeas de altura hacia la costa. Es por ello, que las comunidades aymara tuvieron como centro de desplazamiento Arica y los valles de Lluta y Azapa, así como los sectores entre Putre y Tignamar (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008, 130). Por su parte, el altiplano del sur ha tenido migraciones más escalonadas, donde el Oasis de Pica figura como unos de los blancos de destino en los valles bajos: “[La migración aymara en el altiplano sur] incluye las cabeceras de valles en la alta cordillera, valles precordilleranos —de las quebradas de Tarapacá y Camiña—, valles bajos y oasis piemontanos —parte baja de la quebrada de Tarapacá y el Oasis de Pica—, el desierto (...) pueblos del desierto (Pozo Almonte) y la costa —la ciudad de Iquique, especialmente en Alto Molle y Alto Hospicio—” (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008, 130).

La descripción asociada a Pica-Matilla tiene elementos no solo contenidos en el nombre de la agrupación, sino también en este oasis donde, a pesar de que situarse en un paisaje árido como es el imaginario referido al desierto, brota también la confluencia entre la pampa, el altiplano y la cordillera. Como describe el sitio de la Municipalidad de Pica, el nombre de la comuna (en quechua *piqai*, “flor en la arena”) permite pensar a este lugar como un espacio excepcional en términos de clima, vegetación y cultivos en donde, se asume, cierta esterilidad en la iconografía de la arena: “Caracterizada geográficamente por diferentes ambientes como la pampa, altiplano y cordillera, que van desde los 1.250 a los 5.000 metros sobre el nivel del mar; de un agradable sol y cielo despejado durante casi todo el año en la zona de la pampa a los rigores del invierno altiplánico en la zona del altiplano y cordillerana. Habitada desde tiempos precolombinos por diferentes culturas” (Municipalidad de Pica 2017).

Como ha sido caracterizado, Ch'alla Marka reúne los elementos aymara que —a partir de su revisión histórica, espacial y geográfica— insinúa una convergencia de tradiciones, así como el traslape entre tiempos y espacios culturales. Como nota etnográfica, la comuna de Pica y su centro histórico reúne elementos arquitectónicos que permiten reflexionar sobre los procesos de *heterogeneidad cultural* y el rol de la disolución de las fronteras culturales para el entendimiento de la mezcla como unidad compartimentalizada de referentes de identidad aymara. Por ejemplo, la Iglesia de San Andrés de Pica —situada en la Plaza de Pica y el reconocido barrio histórico de la ciudad— responde a un estilo típico de la imagería religiosa colonial. Como señalan sitios oficiales respecto a su historia, vale la pena destacar que Pica surge como capital de la cúpula eclesiástica que pertenecía a Arequipa durante el siglo XVI (Municipalidad de Pica 2017).

Es por ello que, llama la atención que, como espacio en donde reside el principal punto de encuentro entre la agrupación de Ch'alla Marka y sus públicos, no se pueda desligar la discusión sobre los procesos de sincretismo, mestizaje o selección cultural,<sup>5</sup> cual sea el referente de identidad que lleva a la inclusión o exclusión de elementos. Más allá de abrir la discusión respecto a las inter/multiculturalidades, lo importante sobre este punto es entender la presencia de elementos simbólicos, históricos y espaciales disímiles que configuran el contexto y las reelaboraciones propias de las tradiciones a las que atiende un dispositivo como Ch'alla Marka.

En medio de una plaza marcada por figuras católicas y mapas urbanos de los tiempos coloniales, yace el puesto de artesanía de la principal gestora de Ch'alla Marka, donde se da a conocer buena parte de la música de la agrupación. En el contexto de lo aymara, los espacios del altiplano sureño y el oasis de Pica, el denominador común es, ante todo, la resignificación espacial del territorio de un dispositivo de raigambre aymara. Desde luego, y como es propio de pensar en escenarios latinoamericanos (Montoya Bonilla 2000, 158), la *heterogeneidad* cultural es algo que trasciende a los espacios y permite entender el contexto en el cual Ch'alla Marka se reinventa y se despliega.

La autora Sol Montoya (Montoya Bonilla 2000) repara en estas distinciones, rescatando que el término “híbrido” encuentra ciertas definiciones negativas en las culturales —ya que atiende a disoluciones de identidades—. Por su parte, —y como cautela interpretativa del presente documento de resultados— la usabilidad de los términos señalados anteriormente como sincretismo o mestizaje, siguen siendo conceptos demasiado vagos para hacerse cargo de la complejidad y particularidad del caso aymara y abren una discusión teórica que no es dominio del presente informe y los ulteriores casos a presentar. Lo que se rescatará y atenderá es el uso de términos como *heterogeneidad cultural* para acentuar la forma de reelaboración de identidades como una decisión de trabajo conceptual que resulta más pertinente para la interpretación de estos resultados.

La cita académica a continuación sintetiza el escenario en cual se inscribe Ch'alla Marka como fiel ejemplo de lo descrito: “En el escenario latinoamericano, en el que hablar de pureza cultural sería una quimera, habría que sobrepasar estos conceptos genéricos para centrar la atención en las reelaboraciones propias de las diversas tradiciones, obedeciendo tanto a las particularidades de las culturas indígenas existentes en los territorios como a las de los conquistadores o misioneros que se ubicaron en el

---

<sup>5</sup> El uso de estos conceptos responde a decisiones editoriales y lingüísticas, para dar cuenta de la diversidad de términos que se encuentran asociadas a la reflexión sobre “heterogeneidad cultural”. Si bien existen connotaciones simbólicas suscitadas en el uso de uno u otro término, no se puede desconocer la aplicación conceptual que —efectivamente— se ocupa en la documentación oficial (por ejemplo, para ilustrar los procesos de *aculturación y mestizaje* vivenciados por el pueblo diaguita durante el período colonial post Conquista (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008, 244)).

territorio, determinando estos factores las políticas de dominación o asimilación” (Montoya Bonilla 2000, 159).

### **c. Lo socialmente situado: Prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

En el siguiente capítulo, se presentan los diversos tipos de relaciones sociales que establece la agrupación aymara Ch’alla Marka. A través de su trabajo artístico y patrimonial, experimentan una serie de interacciones que deben sostener con la finalidad de cumplir sus objetivos. La misión del grupo por conservar la cultura y lengua aymara con el objeto de ser transmitida en todo tiempo y lugar, requiere del contacto con distintos tipos de públicos, tanto efectivos como potenciales. De este punto de vista, la necesidad de asegurar la reproducción y actualización de la cultura aymara en el presente, se asienta en las distintas formas de reconocimiento. Según los tipos de públicos a los que se enfrentan, existe mayor o menor contacto, legitimidad y reconocimiento por parte de unos y otros. En lo cotidiano, la agrupación Ch’alla Marka se encuentra con públicos —efectivos y potenciales— en la plaza de Pica a través de la artesanía aymara. De forma esporádica, por medio de la participación en festivales y encuentros culturales, exhibe sus vestimentas y música tradicional, encontrándose con una diversidad de públicos, tanto locales y nacionales como extranjeros. De una u otra forma, la posibilidad de llevar a cabo los objetivos de reproducción de la cultura aymara se estructuran bajo la necesidad de conseguir la validación de su trabajo en la interacción con los públicos. Sin embargo, para legitimarse como agrupación, deben sortear una serie de obstáculos, tanto materiales como simbólicos que trazan la trayectoria del grupo.

De esta manera, al delinear el mapa relacional que se interpreta a la luz de las entrevistas, se pueden comprender tres tipos de relaciones que establece la agrupación Ch’alla Marka, definidos según los distintos tipos de reconocimiento y legitimación que están en juego. Por una parte, se desarrolla su *relación con la institucionalidad*, comprendiendo las dificultades existentes frente a una interacción muchas veces ambivalente, marcada por lo que la literatura académica ha identificado como la figura del “indio permitido” (Richards 2010) (Hale 2004). En segundo lugar, se analiza la interacción con los públicos transnacionales y transterritoriales. Este apartado resalta el carácter aymara de la agrupación, comprendiendo su contacto con públicos que se reconocen entre sí, en base a una identidad y pertenencia común. Finalmente, se resalta la importancia que mantiene el grupo sobre las nuevas generaciones, como públicos potenciales, en su misión por construir un legado que permita preservar y transmitir una forma de expresión cultural a través del tiempo.

### **i. Relación institucional: centralismo vs regionalismo**

Dentro del entramado de interacciones de la agrupación aymara Ch'alla Marka, resulta relevante analizar la posición que asume la institucionalidad en su reconocimiento como grupo artístico cultural de carácter originario. En particular, su relación con la institucionalidad es ambivalente, a partir de los relatos extraídos en las entrevistas con sus miembros. En muchos casos, la posibilidad de obtener algún sostén, como se describe, depende de las voluntades políticas de las autoridades de turno. En vez de una política estable y sistemática de fomento a las culturas originarias, los relatos de los miembros de la agrupación Ch'alla Marka resaltan cómo conseguir recursos depende de su cercanía con los funcionarios o autoridades en ejercicio, enfatizado en la diferencia entre el *poder central y regional*. Por otro lado, a través de sus discursos, se destacan los obstáculos que atraviesa la agrupación de origen aymara para lograr algún tipo de auspicio institucional, acusando problemas de discriminación y falta de reconocimiento por parte de algunas autoridades locales.

En el caso de la agrupación Ch'alla Marka, su relación con la institucionalidad es muchas veces ambigua. A partir de sus experiencias compartidas en terreno, los entrevistados mencionan cómo son apoyados —o no— por los diversos organismos gubernamentales. En algunas instancias, cuentan con el apoyo de organismos locales y en otros momentos se ven desprovistos de promoción y/o ayuda. En voz de los propios consultados, estas diferencias se deberían a la arbitrariedad de los funcionarios y autoridades de turno y que, en sus juicios, dependería de la valoración que tengan respecto a la agrupación. En este sentido, la eventualidad de ser apoyados en instancias institucionales, respondería al nivel de reconocimiento que consigan por parte de las autoridades respectivas. Desde este punto de vista, los miembros acusan diferencias existentes entre el centralismo y las instancias regionales. Según la gestora principal, el grupo cuenta con un gran soporte y colaboración por parte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a nivel local, sin embargo, no existe la misma apreciación hacia el poder central.

Y ellos siempre me apoyan, siempre me han apoyado. Para Perú sí que no, porque ya era algo nacional. Y en Santiago no me financiaron nada (rfe), pero acá en la región sí, siempre me apoyan. En el Consejo de la Cultura me conocen todos y había una señora que era muy buena y ya no está (...) gracias a ella yo me gané el proyecto y ella me apoyó bastante (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

Más allá de las colaboraciones puntuales, lo que resalta sus relatos, son los resquemores ante las diferencias que consideran que se realizan entre las regiones y el centro del país. Al sentirse desplazados por las asignaciones prioritarias de la capital, evalúan de

manera negativa la gestión que se realiza por parte de las autoridades centrales. Esta percepción se engarza a uno de los anecdóticos relatados por una de las informantes. En cierta oportunidad, la fundadora de la agrupación gestionó la participación de una de sus artesanías de origen aymara en un concurso organizado por una universidad tradicional de Santiago. En dicha instancia, se entregaba un certificado o “sello de excelencia” en reconocimiento a la calidad de su artesanía y su carácter originario. Según la consultada, su propuesta fue rechazada en reiteradas ocasiones por no pertenecer al territorio nacional, y por ser un producto que descreyó de la manufactura que efectivamente había realizado ella.

Entonces, tejer tampoco nadie quiere, quieren todo industrializado, rápido. Entonces yo hago mis tejidos con calma, con todas esas herramientas ancestrales y así (...) ese sello de excelencia dice, pero yo mandé mi tejido y no, dijo que era un producto peruano-boliviano (...) postulé tres veces y las tres veces me dijeron que no, lo mismo. Así que ya dije, dejé de postular. No postulé más, pero igual trabajo (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

Con la participación en estas actividades, la agrupación Ch'alla Marka intenta trazar su trayectoria fuera de los límites de Pica. Sin embargo, a partir de su experiencia particular, manifiestan preocupación en torno a las dificultades que existen al no recibir el reconocimiento por su labor desde los organismos acreditados a nivel central. De todas formas, aducen algunos organismos públicos y gestores locales —quienes describen como “los que establecen lazos más directos”— que sí han desplegado ayudas en lo que Ch'alla Marka señala como reconocimiento a su trabajo artístico patrimonial. Actualmente, mencionan que suelen ser invitados a los principales eventos culturales referidos al folclor andino en la región. En específico, la fundadora alude —en la cita— al rol de una funcionaria local, a la cual se le atribuye la posibilidad de ganar un fondo de arte regional en Iquique.

Bueno, estos dos videos clip que hice me los gané en el concurso del Fondart, en el Consejo de la Cultura de Iquique, me la gané las dos, los dos videos (...) Sí, el estudio hay que pagarlo. Y eso fue hasta el tercer disco y el cuarto, o sea, dos discos, el tercero y el cuarto por el Consejo de la Cultura (...) siempre ha sido por contrato o nos invitan y vamos. A Temuco nos invitaron a un pueblito que se llama Pitrufrquén y claro, el financiamiento lo hace el Consejo de la Cultura, los pasajes, todo eso, la Ventanilla Abierta (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

La tarea de difundir la lengua aymara y desbordar los límites territoriales se desarrolla, según el material recolectado, con ciertas dificultades declaradas sobre lo que se reconoce —o no— sobre la propuesta de Ch'alla Marka. En esta misma línea, el trato y valoración que —los mismos consideran— se recibe por parte de sus interlocutores institucionales, se encuentra mediado según el grado de reconocimiento de las autoridades locales.

Según algunos autores, la noción de “indio permitido”, puede ser útil para reflexionar sobre problemas de racismo, conflictos indígenas y/o nacionales<sup>6</sup> (Richards 2010). Como señala el trabajo de Richards y de buena parte de académicos a este respecto (Hale 2004) (McNeish 2008) (Richards 2010), las controversias en torno a los temas de reconocimiento y legitimidad, han abierto buena parte de cómo se aplicado el concepto de “indio permitido” a una serie de casos y que van más allá de lo que ocurre en nuestro país. El concepto de “indio permitido” articulado originalmente por la antropóloga boliviana Silvia Rivera Cusinaqui y usado por Hale and Millimán (2004; Hale 2006a, 2006b en (McNeish 2008, 34) en sus escritos sobre Guatemala, refieren a las formas en las que distintos gobiernos o instituciones internacionales usan los derechos culturales para dividir y domesticar los movimientos indígenas. En este sentido, y tal como se señala Mc Neish (2008) y Richards (2010) (específicamente en su trabajo con el pueblo mapuche), la noción de “indio permitido” permite argumentar respecto a la tesis sobre cómo los gobiernos neoliberales despliegan control sobre aquello que es “admisible” por parte de los pueblos originarios y qué aspectos son los que se incluyen o no para “reconocerlos”. Tal como señala el anecdotario mencionado por la entrevistada en la cita sobre un producto artesanal cuestionado en el origen de su manufactura, buena parte de esta aceptación puede pasar como se relata por un desconocimiento de la heterogeneidad cultural del pueblo aymara y una preferencia generalizada por reconocer lo indígena desde lo “folklórico”.

En esta línea y asumiendo el alcance de este estudio, una tesis que explica la deslegitimación percibida por los entrevistados respecto a la institucionalidad, puede ser la falta de reconocimiento generalizada de los pueblos originarios, tal como se ha evidenciado en todos los casos citados de trabajos a partir del concepto de “indio

---

<sup>6</sup> Se debe puntualizar sobre el concepto de racismo (distinto al de raza) que es efectivamente el que se usa para estos casos, si bien la aplicación del concepto de “indio permitido” en algunos de los trabajos académicos publicados en revistas indexadas (Mac Neish, 2010 en la *Revista Latin American and Caribbean Ethnic Studies*) también hacen uso del concepto “raza” para ilustrar procesos de mestizaje. Si bien el concepto de raza no existe y suele estar eliminado de los abordajes de las ciencias sociales, el reciente libro publicado por la socióloga chilena María Emilia Tijoux (*Racismo en Chile*) resalta dicha noción, precisamente, por su énfasis en el hecho colonial. En la misma línea, el abordaje que se está haciendo respecto a los conceptos de “racismo” en este párrafo pretenden relevar la disposición subjetiva de la exclusión bajo esa variable. Y por lo pronto, a partir de lo reportado por los consultados, comporta una dimensión histórica que, a diferencia de la “xenofobia”, persiste según lo declarado.




permitido”. El apartado siguiente sobre prácticas discriminatorias entrega, desde la mirada de los consultados, una profundización a lo planteado anteriormente. Uno de los hallazgos en este punto es el uso discursivo —por parte de los informantes— de la palabra “indio”. Lo llamativo en este aspecto es la problematización de la palabra “indio” toda vez que su uso es atendido como recurso lingüístico y político: En otras palabras, la palabra “indio” representa en los relatos, simultáneamente, una carga simbólica importante y un reforzamiento del sentido identitario de la agrupación Ch'alla Marka.

## **ii. Prácticas discriminatorias: cuando se habla de “ser indio”**

Como se aludió en el capítulo de acontecimiento, las prácticas discriminatorias son parte fundante de cómo emerge el dispositivo, así como del testimonio personal de quien funda la agrupación. De esta manera, este tipo de incriminaciones han sido definitorios en la reafirmación de la identidad aymara de Ch'alla Marka. Como una nota bibliográfica adicional a los relatos sobre discriminación en la noción de acontecimiento, vale la pena considerar que, en mayor o menor medida, la naturalización y la visibilización de la discriminación hacia a los aymara se relaciona al concepto de reconocimiento, tal como se señala parte de lo relatado en la documentación oficial del Informe Verdad Histórica y Nuevo Trato (2008).

Como se ha señalado, el análisis respecto a lo indígena en el caso de Ch'alla Marka cuenta con un sinnúmero de referencias asociadas al lugar de lo aymara en la zona del altiplano chileno del norte, del sur, Bolivia y Perú. En este sentido, la documentación oficial en el Informe de la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008) contiene algunas notas sobre la historia moderna aymara, los procesos culturales y la dinámica de identidades colectivas, convergentes con lo que analizado respecto al caso de Ch'alla Marka.

Respecto a la denominación “indio”, una transformación política-ideológica se llevó a cabo en las identificadas “comunidades de indios” en Tarapacá y Arica, según la documentación oficial y los informes que se han señalado por parte de la revisión histórica que hacen los autores del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. Hacia inicios del siglo XX, se pasó progresivamente de la condición de “indio” a “ciudadano” con una definida identidad nacional: “Los residentes andinos fueron cada vez más frecuentemente considerados como ciudadanos, de nacionalidad peruana o chilena. Ya avanzado el siglo XX ellos mismos hicieron prevalecer en sus adscripciones de identidad, y la nacional, oficial considerada, positiva y prestigiosa, más inclusiva y funcional” (Gundermann, Ancapi y Barríos 2012, 52). No obstante, esto trajo —junto con el avance de la castellanización— que los signos culturales característicos aymara




y de reconocimiento de la condición indígena (a saber, lengua, vestuario) empezaran a ser cada vez menos explícitos. Durante la época, y asociado a los enclaves productivos en la zona norte, la indicación sobre ser “indio” comienza a tomar un signo asociado a la carencia de educación formal, la pobreza relativa de los sectores campesinos o la calificación de carencias (Gundermann, Ancapi y Barríos 2012, 53).

Estos antecedentes históricos permiten comprender cómo es entendida esta denominación en relación a una cualificación social en torno al reconocimiento de otro y al uso discursivo que se observó en las entrevistas sostenidas con los informantes. En el caso del mundo indígena aymara, el uso despectivo del designio “indio”, cobra significado en la interacción con un otro que “evalúa una condición social”, incluso antes que una condición originaria. Como señala la cita a continuación de los autores del documento del PNUD, la denominación de “indio” ha sido históricamente utilizada para designar una marcada diferenciación social:

La definición de “indio” o “indígena”, utilizada como equivalente de atraso —en la estela de progreso, atrás de todos— es relativa también en otro sentido, al depender tal cualificación de quién evalúa una condición social. Esto permite explicar que usualmente los residentes de la pre-cordillera andina calificaban de “indios” a los miembros de las comunidades pastoriles de la alta cordillera, en circunstancias que ellos mismos eran objeto de esa atribución cuando eran vistos y calificados por los “chilenos” residentes en los centros mineros o en los puertos de la costa (Gundermann, Ancapi y Barríos 2012, 53).

La justificación por qué incorporar esta reflexión dentro de este segmento responde a la necesidad de problematizar el designio que los mismos informantes relatan sobre ellos y por parte de las autoridades locales. En otras palabras, cuando los mismos acusan directamente ser llamados “indios” por parte de quienes se les pide reconocimiento. Vale la pena destacar que el anecdotario descrito y el uso discursivo de la palabra “indio” para referirse a ellos mismos, no cobra el mismo cariz que cuando aquellos identificados como “las instituciones” califican al pueblo aymara bajo este designio. Asimismo, lo planteado solo es posible aseverarlo de acuerdo a lo establecido como resultados de la observación de este caso y a la fecha, y no se contó con algún otro tipo de evidencia sobre la desaparición o el reforzamiento de prácticas discriminatorias en el discurso.

No obstante, se debe remarcar que —pese a una eventual permanencia de este tipo de prácticas—, la discriminación relatada es reivindicada como consigna para este caso de expresión cultural. Como se ha establecido anteriormente, “a pesar de las discriminaciones”, el dispositivo en análisis reafirma su misión identitaria toda vez que



se libra una lucha desde este tipo de prácticas. De esta forma, el uso de la palabra “indio”, como se ha revisado, no solo cuenta con una significativa transformación semántica respecto a su carga simbólica, sino que también representa una experiencia transformadora para reafirmar identidad, como lo establece la misión de Ch'alla Marka.

### **iii. Relación con el público nacional y transnacional**

Desde su lugar de origen, donde se identifican y desde el cual extraen su nombre, la agrupación Ch'alla Marka lleva a cabo sus objetivos de transmitir la cultura aymara y comienza a ampliar sus horizontes mostrando su propuesta de reproducción cultural, tanto en la región como en otras latitudes del país. En el norte, la cultura andina es mayormente difundida a partir de sus festividades, que se presentan con mayor frecuencia, en los asentamientos de comunidades precordilleranos (Municipalidad de Pica 2017). En estos espacios, el proyecto de conservación y reproducción cultural que levanta la agrupación ha permitido darse a conocer a través de la música y del conocimiento entre los vecinos y los turistas que visitan la comuna de Pica.

No obstante, los informantes mencionan su intención por seguir participando en eventos festivaleros que se llevan en centros urbanos de la región (Iquique), ya que — en dichas actividades— confluye público nacional y, especialmente, internacional. Y por internacional, los consultados refieren especialmente a la intención de darse a conocer por la audiencia peruana y boliviana, puesto que mencionan que la cultura andina contempla el mundo quechua, guaraní, aymara, etc. Nuevamente, vale la pena reforzar que —como se ha señalado en la cartografía espacial— las alusiones al mundo andino aymara coexisten con las visiones asociadas a la transnacionalidad. Las principales actividades descritas como escenarios claves para darse a conocer son el Festival Tambo Andino y el Encuentro Cultural Nuestras Raíces; organizado en el período estival por distintos organismos públicos para promover el reconocimiento de expresiones artísticas y culturales de pueblos originarios. Según relata su fundadora, para la agrupación Ch'alla Marka, haber sido parte de esta experiencia, constituyó un “sueño”, ya que implicó un salto importante en la visibilidad que adquirieron.

(...) yo soñaba con tocar en ese escenario de Iquique, en el festival grande que hacen. Y en ese tiempo yo todavía no tocaba, entonces dije “un día me voy a parar en este escenario y voy a tocar acá (...) Y un día me llaman los organizadores del festival y me dicen: “Señora ¿ustedes pueden venir a tocar? Queremos hacerle un contrato” (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

Ch'alla Marka tiene un espacio, en Pica tiene un espacio muy interesante, en el Tambo Andino también, se conoce, cuando nos presentamos también, somos bien acogidos por la gente, la gente nos escucha, que se yo, puede venir un gran conjunto después de Ch'alla Marka o antes, pero igual tenemos... Se ve, se siente cuando la gente te acoge y valora lo que ella ha llevado a cabo con el grupo Ch'alla Marka... (Hombre, Ch'alla Marka, Miembro, región de Tarapacá).

Adicionalmente, llama la atención en sus relatos, la intención por dar mayor notoriedad al grupo desde aquello que —referido en el mapa de relaciones espaciales— se trabajó desde el sentido de “lo regional”. Una de las actividades desarrolladas por la agrupación, se llevó a cabo en la X región y, como se indicó, también tuvo el mismo énfasis: consolidar la mayor cantidad de espacios donde la cultura aymara, a través de su música, puede darse a conocer y hacer sentido en las personas. Según el relato de sus miembros, el carácter aymara de la agrupación puede cautivar a sus múltiples espectadores. La evidencia, como se ve en la cita a continuación, yace en la forma en cómo percibieron la recepción de aquellos que —estando en Chile— son parte de una región con tradicionales culturales completamente disímiles.

(...) cuando nos fuimos a Chiloé, ahí estuvimos en Puqueldón, que es un festival, una cosa que era diferente, que la música allá es totalmente diferente a lo que llevábamos, ella cuando se viste de aymara, tiene unos trajes muy lindos, impresionan y una aymara allá, en la isla de Chiloé, parada cantando con un charango, quedaban todos alucinados, más encima en aymara, les gustó... ella tiene una personalidad muy especial, a ella le cuesta plantarse en el escenario, hay que ayudarla harto, es bien tímida para sus cosas, a pesar todo lo que ella podría explotar ella como aymara, dar a conocer su lengua y su cultura (Hombre, Ch'alla Marka, Miembro, región de Tarapacá).

#### **iv. Relación con otros pueblos indígenas**

Su empeño por conquistar nuevas latitudes por medio de la reproducción de su lengua, los enfrenta a distintos tipos de públicos. A pesar de que buena parte de sus públicos actuales pertenecen a algún pueblo originario del mundo andino, su característica indígena los ha llevado a relacionarse con otros que comparten esta identidad. En una oportunidad, les tocó presentar su propuesta musical en la ciudad de Temuco (región de la Araucanía), donde —comentan— tuvieron la oportunidad de conocer gran parte de la cultura mapuche, su música y su gente. En voz de la mujer aymara, se desarrolló un momento de fraternidad “difícil de explicar en palabras”. En esta ocasión, el espacio

propició una instancia de mutuo reconocimiento estimulado, de alguna manera, por las referencias y trayectorias similares que recorren la historia de sus pueblos y raíces ancestrales.

Nosotros, que los indígenas tenemos ese tema de sangre, porque caímos súper bien, fue como que fuera mi gente, algo lindo. Es una cosa que realmente no se puede describir o explicar, lo que uno siente cuando está con los hermanos mapuche. Igual que con los de Chiloé, porque ellos tocan otro tipo de música, pero su música es tan linda, como acá en el norte lo que nosotros siempre mostramos primero es el charango y allá puro acordeón. Lo primero, allá de chiquititos tocando acordeón y fue lindo, impresionante (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

La instancia permitió un encuentro donde las identidades de cada uno se reconocieron parte de un mismo eje común. En particular, los miembros de la colectividad mapuche que participaron en la actividad legitimaron a la agrupación Ch'alla Marka desde su dimensión cultural, como también desde su condición como sujetos políticos. De acuerdo a lo mencionado por los consultados, el encuentro entre lo aymara y lo mapuche significó un reconocimiento en ambas direcciones que contempla la valoración por la autenticidad de las propuestas artísticas, como también, la legitimidad de su identidad como pueblo originario.

#### **v. Relación con lo intergeneracional**

Además de los públicos —efectivos y potenciales— que contempla la propuesta de Ch'alla Marka y, como se ha revisado, tanto locales como extraterritoriales, se debe recordar que dentro de los objetivos de su proyecto de conservación del patrimonio inmaterial aymara, también se atiende a la transmisión de la cultura aymara en las nuevas generaciones. La idea de preservar la cultura por medio de la música, tiene como objetivo superar las limitaciones regionales, como también proyectar su trabajo a través del tiempo. En este sentido, la posibilidad de reproducción y actualización de la lengua aymara en el futuro, depende de la capacidad que tenga la agrupación de construir y transmitir su legado en los jóvenes. En el caso particular de la gestora, y como relato testimonial, lo intergeneracional marca un hito personal vivenciado a partir del reconocimiento de un hijo y el refuerzo de la intención por mantener formas de reproducción cultural<sup>7</sup> musicales y patrimoniales.

---

<sup>7</sup> Como se verá en las consecutivas claves transversales al estudio de casos, el tema de la sostenibilidad de prácticas culturales en el tiempo son un elemento que atraviesa buena parte del trabajo a esta parte.


Y mi hijo estaba como en segundo medio y decía “¿quién va a querer esa música? Nadie te va a escuchar”. Yo decía gracias hijo, esto me dará fuerza. Y practicaba charango todas las noches y mi hijo me decía “ay mamá, no tienes ningún ritmo, cállate, me molesta ese ruido” (...) ¡Uy! Yo lloraba de alegría porque yo le decía a mi hijo que me iban a hacer contrato por ir a tocar a Iquique. Y mi hijo me decía ¿quién va a querer? No me creía. Y cuando llegó el contrato, tenía que viajar a Iquique y me quedó mirando: “¿es cierto?” Sí, por eso yo iba con todos mis instrumentos y con los chiquillos que estaban acá, que eran de Pica. Y fui a tocar, me paré en ese escenario por primera vez, cumplí mi sueño (Mujer, Ch’alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

Desde sus experiencias personales y a partir de sus diversas presentaciones y actividades, los consultados identifican que la cultura —y particularmente la lengua— aymara es cada vez menos practicada. Por lo tanto, su tarea se focaliza en la preservación de lo aymara desde su ejercicio constante, en el desarrollo de sus tejidos, la composición de las canciones, los ensayos y la exhibición de sus artesanías en la plaza del pueblo. En una oportunidad, según relata la voz de las entrevistas, la mujer aymara cuenta cómo turistas que venían de la capital llegaron a la plaza y quedaron sorprendidos o —emocionados” al enterarse, en ese momento, de que existía la cultura aymara en el norte del país, valorando el trabajo de conservación de las tradiciones que realiza la agrupación.

Sí, lo encontraban interesante incluso santiaguinos que yo pensé que eran gringos, porque eran blancos así, de ojos azules y dije yo, debe ser gringo. Y el caballero miraba el video como yo lo estaba mostrando y decía “pucha”, se emocionó tanto que se puso a llorar. Y estaba muy emocionado, decía “qué bonito que alguien esté conservado su cultura, su tradición” y él nunca se imaginó que en el norte había este idioma aymara (Mujer, Ch’alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

#### d. Objetos y campos culturales

Como se ha revisado, en el caso de Ch’alla Marka conviven dos tipos de objetos: Por un lado, el *objeto patrimonial* (inmaterial) desde la preservación de la cultura y lengua aymara. La agrupación Ch’alla Marka, es un caso de participación cultural, en tanto predomina la práctica constante de conservación y transmisión de las expresiones culturales propias de lo aymara. En segundo lugar, y en directa conexión con lo anterior, se presenta el *objeto artístico* del dispositivo cultural. Las actividades que realiza la agrupación en concreto, sus presentaciones en festivales y encuentros, son actos



artísticos enfocados principalmente a reproducir la cultura aymara a través de la música. Ambos elementos van entrelazados: la música aymara es en sí parte de su patrimonio como cultura, y esta — a su vez— es transmitida en las melodías y las letras referidas a sus ancestros.

### **i. Objeto musical como mediación del mito**

Para analizar el objeto musical en torno al cual se adhiere predominantemente la agrupación Ch'alla Marka, será clave introducir algunas nociones respecto a la música aymara en general, así como de los ritmos y consideraciones que lo componen. Desde luego, será importante establecer que la música como reforzador y transmisor de la identidad indígena aymara, provee de un fuerte sentido de pertenencia como carácter que relaciona a las comunidades andinas, especialmente en los grupos urbanos y entre los más jóvenes (Gundermann, Ancapi y Barríos 2012, 69). Para ello, será importante introducir, de manera sintética, tres dimensiones que son claves en la cultura aymara: los ritos, la naturaleza y el *chacha-warmi*.

Para el análisis de los componentes musicales en torno a los cuales se reúne este objeto cultural, es importante señalar que —tradicionalmente— la música aymara se asocia a ritos (religiosos y sociales) y se concentran en los ritmos marcados por el uso de instrumentos de vientos y bronce. Tal como se ha señalado en la literatura asociada a la etnomusicología aymara, los rituales musicales suelen estar asociados a los ciclos productivos, como la agricultura y la ganadería (Guerrero 2007). Sin embargo, debido a la serie de transformaciones aculturativas que diferencian a la sociedad aymara del norte del Chile de sus homólogos bolivianos y peruanos, es importante puntualizar algunas precisiones en torno a la música andina en general. Si bien Ch'alla Marka cuenta con un uso diverso de instrumentos (zampoña, charango, quena), la presencia de la tarka (*tarqa*) es el principal diferenciador de la música aymara en Chile. No obstante, en razón de las múltiples migraciones, los músicos aymara chilenos interpretan melodías en instrumentos diversos como las *locas*, *lichipayus*, *tarkas*, *sikuras*,<sup>8</sup> bandolas, guitarras o instrumentos de bronce (trompetas, bajos o tubas).

A partir de la interpretación, se expresa toda la tradición cultural al generar sonidos y ejecutar melodías, especialmente en “actividades de la comunidad campesina, dentro de su espacio o área de acción, ya sea para tiempo de fiestas patronales, carnavales, limpieza de canales, floreo del ganado, etc., ligándose solemnemente a cultos y deidades andinas” (Díaz, Mondaca y Ruz 2000, 71).

---

<sup>8</sup> Los instrumentos mencionados en cursiva corresponden a acrófonos de origen andino presentes en la región de Tarapacá, los cuales son utilizados por los músicos especialmente en festividades y rituales tradicionales (Díaz, Mondaca y Ruz 2000, 71).

Por otro lado, la música se encuentra marcada por el cruce entre los elementos de la naturaleza y el mundo espiritual de la cosmovisión aymara: “Se cree que la pareja de espíritus de la música y el agua crean, en el mundo subterráneo, toda melodía a partir del canto de agua que es música de naturaleza. Dichas melodías son transferidas durante las vísperas de las fiestas rituales andinas y reactualizadas como música perteneciente al ámbito cosmológico generada en el mito” (Grebe 1989, 31).

Otro de las concepciones transversales que cruza la cosmovisión aymara corresponde al *chacha-warmi*, que en aymara significa Chacha = hombre; Warmi = Mujer. El *chacha-warmi*, como principio de equilibrio y balance de fuerzas, también se reproduce en términos musicales. A modo de definir mejor este concepto: “El *chacha-warmi* es un cuerpo dual complementario, en el que sus componentes se vinculan e interactúan en concordancia a modelos aymara. Por complementariedad debe entenderse la idea de una atracción o repulsión mutua que subyace a la coherencia unitaria y se fundamenta en la noción de equivalencias emparejadas. Esta idea concibe la igualdad de estatus y posición de los componentes, para acentuar el equilibrio conyugal” (Mamani 1999, 308). En la música también se evidencian acciones de dualidad, lo cual puede ser observado a partir del análisis del caso Ch'alla Marka: en general, las melodías y textos distinguen el género (femenino / masculino) donde se percibe el sentido de dualidad complementaria; macho-hembra (ibídem, 315). En general, existe literatura que señala que en la cultura aymara no es costumbre que las mujeres ejecuten instrumentos musicales: aquí la complementariedad del *chacha-warmi* se da en los instrumentos (hombres) y los vocales (mujeres). Como valor andino, de todas formas, la premisa de *chacha-warmi* no es mandatoria respecto a roles de género en la música, a diferencia del rito del matrimonio. Se debe tener en cuenta que —en la ejecución e interpretación musical— es concebido más bien como *equilibrio*. De hecho, el mismo ejemplo de la agrupación en estudio presenta a mujeres tocando instrumentos. De todas formas, las mujeres — así como en Ch'alla Marka— suelen tener más presencia en el canto.

En la revisión de uno de videos de la agrupación Ch'alla Marka (Casaraña),<sup>9</sup> el huayño (ritmo andino) y sus letras aluden a un matrimonio en donde se refleja la forma en que la música aymara refleja expresivamente las dinámicas y la reactualización de su estructura social (Grebe 1989). Además, como se anuncia al inicio de la canción y como se puede apreciar en el video mismo, las personas contrayentes se convierten en *chacha-warmi* (esposo y esposa): “[la ceremonia] está estrechamente relacionada con los mecanismos matrimoniales y su enlace en la cosmovisión andina, siendo el centro de gravedad *kasarasiña*, unión de dos seres que se convierten en *chacha-warmi*” (Mamani 1999, 312). Desde ya, las letras en aymara y en inglés, las alusiones al influjo cristiano en el rito, los parajes naturales (más adelante también en *la hoja de coca*) y —

---

<sup>9</sup> Casaraña: <https://www.youtube.com/watch?v=51zth7Jq2c8>. Se denomina también *kasarasiña* —raíz castellana aymarizada— que significa: casamiento (Mamani 1999, 312)



desde luego— la música como parte de la mediación del mito, conforman un ejemplo clave para entender la forma en cómo la cultura se enacta a través de las formas musicales. Desde luego, en la forma de dispositivo, se puede atender también al influjo heterogéneo —en términos culturales— que se desprende del análisis de la cultura aymara en la actualidad.

## ii. Objeto patrimonial

Tal y como expresa el primer párrafo de su blog en internet, el objetivo de la agrupación aymara Ch'alla Marka es “mantener viva nuestra historia por medio de las tradiciones y la lengua, su música, sus vestimentas y su danza”, agregando que “nuestra forma de ganar la vida, en fin, nuestra cultura”. La necesidad de conservar el patrimonio que comprende la cultura aymara tiene como principal objeto su comprensión más allá de prácticas ancestrales inmóviles y en desuso: más bien experimentarlas como patrimonio vivo, posible de ser reapropiado por las nuevas generaciones.

En razón de enunciar un ejemplo distinto asociado a la transmisión de patrimonios inmateriales (más allá de la música como mediador de rito o la lengua aymara de sus letras que ya se ha mencionado), se describirá a continuación otro ejemplo de objeto patrimonial que forma parte del anecdotario cualitativo del análisis de Ch'alla Marka. Una de las rutinas más difundidas dentro del mundo aymara —y andino en general— es el consumo de la “hoja de coca”. Además de sus propiedades relacionadas con su capacidad para oxigenar a las personas que habitan en el altiplano, la tradición aymara le concede valores y atributos divinos. En voz de la principal consultada, la hoja de coca es “sagrada” para sus ancestros, enfatizando en su capacidad para recomendar en la toma de decisiones de la comunidad e incluso hacer frente a las disposiciones sociales, frente a fuentes de incertidumbre.

Sí, la hoja sagrada de mis ancestros. Yo a mi abuela la veía, ellos siempre preguntaban a la hoja de coca (...) “Voy a preguntarle a mi hojita de coca qué hay que plantar”. Entonces traía, ella andaba trayendo su hojita de coca en una bolsa de nylon. Pero tenía su pañito especial para eso, para su hojita de coca. Pero tampoco era cualquier paño, ella lo tejía. (...) Y así. Le preguntabas a la hoja de coca, cualquier cosa. De repente entraban a robar los olivos y teníamos vecinos y otra gente, preguntaba quién lo robó, si era un vecino o gente que venía de la ciudad, de Arica, y la hoja de coca que no, que era de la ciudad o que ese vecino se llama tanto. Y decía “vecino, ¿por qué me robaste? Yo te vi” y el vecino decía “sí vecina” (ríe) (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

Desde este punto de vista, la cosmovisión aymara marca la trascendencia que tiene para la agrupación Ch'alla Marka la preservación del patrimonio originario y ancestral. Sin embargo, para el grupo artístico, la sola conservación de sus tradiciones no tendría sentido sin su difusión y reproducción. Continuando con el caso de la hoja de coca, parte del repertorio musical rescata no solo la letra en lengua originaria, sino que, en el relato, aquellas prácticas que —se espera— se siga transmitiendo. Incluso, como señala la segunda cita, si eso implica un reconocimiento de la cultura aymara más allá del territorio nacional.

Y eso hacía mi abuelita siempre y tenía ese don, porque cualquiera no puede, ve hoja de coca no más. Ella sabía leer eso y a mí me enseñó eso. De repente a mí me da miedo ver la hoja de coca po. Me da miedo de repente (ríe). Y es así po, todo pregunto a la hoja de coca. Y yo saqué una canción así, “pregunté a la hojita de coca, lejos de este pueblo nos iremos y un día saldré afuera...” (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá)

Eso. Entonces, mi canción dice así “...yo le pregunté a mi hoja de coca”. Entonces fuimos a Lima, a Perú, allá hicimos furor con la gente, la gente bailaba, felicitaba, fotos, fotos para allá. Y a la final tuvieron que venir los policías, con policía tuvimos que salir, con guardia porque la gente no nos dejaba pasar (ríe) (Mujer, Ch'alla Marka, Gestora, región de Tarapacá).

#### 4. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Como se ha revisado, Ch'alla Marka es un dispositivo de participación cultural que de manera incipiente abre la reflexión respecto a algunos de los temas que, a modo de conclusión, servirán como apuntes para la definición de claves transversales de este estudio. Desde las consideraciones esbozadas sobre una agrupación musical aymara con fuerte sentido de su emergencia a partir de carismas individuales, el dispositivo analizado presentó evidencia sobre cómo una práctica de participación cultural puede problematizarse desde tres aristas:

- La cuestión sobre lo *identitario* como seno del relato sobre cómo una práctica cultural debe remontarse a un mito de origen para hacer sentido de su funcionamiento (la idea de “volver a las raíces”).

Sobre el primer punto, el caso de Ch'alla Marka entrega evidencia respecto a una agrupación que se funda en la vuelta a las raíces y el origen. Desde una iniciativa particular de la gestora por preservar la lengua y cultura aymara, el


funcionamiento de la agrupación como práctica de participación cultural hace sentido desde la cuestión sobre los orígenes y el reconocimiento de la cultura de este pueblo. Como se pudo revisar, este reconocimiento identitario —para el caso aymara— encuentra particularidades en el entramado que supone la reflexión sobre heterogeneidad cultural, así como desde los obstáculos identificados por los entrevistados como prácticas discriminatorias y el refuerzo identitario frente a lo que ellos relataron en torno a los anecdóticos de reconocimiento.

Es posible pensar que, en las expresiones de los pueblos indígenas, la consigna identitaria se hace más notoria. Es necesario, de esta forma, analizar al caso a la luz de las consideraciones que definen a un caso aymara, como principal distinción en relación a otros ejemplos de participación cultural en el marco de este estudio. Por un lado, la agrupación intenta resguardar lo aymara, a partir de una reivindicación de lo indígena desde el reconocimiento social, así como estético, y —con ello— potenciar la proyección de la identidad indígena más allá de la reminiscencia a prácticas ancestrales. Es necesario, de esta forma, volver a la memoria para proyectarse hacia el futuro: sea desde la fuerza discursiva de las prácticas señaladas como discriminatorias, o bien, desde los esfuerzos para trascender las iniciativas personales y conformarse como grupo. El carácter indígena —en particular, aymara— es condición de posibilidad para entender cómo —en este caso— se abre la reflexión sobre la participación cultural. Es sobre la construcción de rasgos construidos culturalmente, donde los miembros se reconocen: en la cita siguiente, la convergencia de música, cultura y lengua es donde se define una forma particular identitaria respecto a la constitución de subjetividades (“la forma de comportarse”, “ser una persona honesta”).

(...) con ella hay hartoo trabajo, siempre está haciendo cosas nuevas, está más metida en el cuento, aparte que es una muy buena persona, quizá a lo mejor uno se encuentra en la vida con gente que no son excelentes músicos, que no son buenos cantores, pero son gente que están trabajando en la cultura, que está sacando adelante la lengua aymara que se están perdiendo, están sacando adelante la música aymara, están trayendo cositas y su personalidad, su forma de comportarse, ser una persona honesta (Hombre, Ch'alla Marka, Miembro, región de Tarapacá).

- La cuestión sobre lo social en la articulación de una expresión de participación cultural (más allá de las individualidades).

Sin embargo, lo identitario debe ser entendido más allá de la suma de las individualidades. Otro de los aportes a la reflexión sobre participación cultural a partir del análisis de Ch'alla Marka es la fuerte impronta social que lo caracteriza.




A pesar de las dificultades que deben sortear como agrupación para desarrollar acciones en razón del refuerzo identitario indígena, el proyecto se mantiene activo, posiblemente debido a que la iniciativa cultural contempla, en su seno, una intención que va mucho más allá del objeto artístico y/o musical. Y de esta forma, va mucho más allá de la motivación que una persona puede tener en torno a este proyecto, a pesar del rol protagónico que adquiere su principal gestora. Para hacer sentido de lo social, este caso debe ampliar la mirada sobre lo territorial y es por ello, que abordó tres escalas para dar mayor comprensión. Desde luego, el público y la comunidad que circunda al análisis de este caso no es solo la población de Pica, sino que el pueblo aymara (más allá de las fronteras). En este sentido, la indigeneidad se presenta como concepto dinámico que se inscribe en una lógica mayor que la del Estado nacional: “Es una forma que tienen los pueblos de identificarse, de definirse a sí mismos, o bien de ser definidos por los otros. Adscribe e identifica” (Guerrero 2007, 16). Y desde luego, se traza más allá de las fronteras, especialmente para una realidad como la de Ch'alla Marka. De esta manera, por muy acotado que resulta este caso, su visibilidad en la escena de los pueblos originarios del país, asegura la reproducción de su patrimonio como objeto inmaterial en el presente, el cual es difundido fuera de sus límites territoriales y nacionales.

(...) yo creo que vamos a seguir a adelante, vamos a seguir haciendo cosas con ella, pero el objetivo principal objetivo es el rescate de la lengua aymara y llevarla más allá de nuestras fronteras, dar a conocer que no solamente en Bolivia o los Peruanos, sino que acá en el norte también tenemos gente aymara hablante que también son chilenos, que muchas veces por allá por el sur no tienen idea que tienen gente aymara hablante, que se habla en aymara y la gente allá en el sur piensa que nosotros somos bolivianos, que hacemos una música de acá del norte y piensan que somos bolivianos (Hombre, Ch'alla Marka, Miembro, región de Tarapacá).

- La cuestión sobre el traspaso intergeneracional y la superación de tiempos y espacios para lograrlo.

Finalmente, el caso de Ch'alla Marka también contiene una reflexión en razón de cómo sostener en el tiempo una práctica que apela a la preservación de ciertas tradiciones. A partir del último capítulo en torno a los objetos culturales, el aporte de Ch'alla Marka (“pueblo en la arena”) reside también en la reproducción y la trascendencia de tiempos y espacios identificados desde la preservación de la lengua, la música y su relación con la cosmogonía aymara, así como la yuxtaposición de espacios territoriales nacionales y/o transfronterizos. De esta



manera, el dispositivo piqueño garantiza un ejemplo de participación en la medida que actualiza o mantiene vigente la cultura inmaterial aymara en el presente y proyecta su difusión hacia las nuevas generaciones.

## V. COLECTIVO SE VENDE (REGIÓN DE ANTOFAGASTA)

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. Con ello, esta plataforma busca crear espacios de promoción y formación de artes visuales, en una región de alto desarrollo económico asociado a la producción minera.

Las expresiones artísticas desarrolladas por SE VENDE son múltiples, con variados orígenes y trayectorias. Una de sus prácticas más consolidadas es la Semana de Arte Contemporáneo (SACO), la cual —junto con visibilizar la producción artística local— busca constituirse en un lugar de reflexión. Por su parte, ISLA es una iniciativa más reciente, orientada a ser un sitio de residencia y formación de artistas.

Desde una perspectiva analítica, SE VENDE destaca en cuatro aspectos. Primero, porque a la vez que difunde expresiones locales, se vincula con la comunidad artística internacional; segundo, al mismo tiempo que se orienta al objeto artístico, también —a través de él— potencia una labor educativa y de reflexión. Asimismo, se configura como un espacio que convoca a expertos o artistas, pero también a jóvenes y niños. Por último, sobresale por intentar llevar el arte, en particular de vanguardia, más allá de los límites tradicionales de los museos, instalándose en espacios públicos no convencionales.

En términos organizacionales, el núcleo del colectivo es reducido: una directora, un productor general, un encargado de comunicaciones/archivo, y una responsable de la residencia. Además, cuenta con otras personas que colaboran en tareas más específicas como el diseño e informática. Sin embargo, en períodos álgidos de intenso trabajo como el mes en el que se desarrolla SACO, el grupo se amplía considerablemente, sumando el apoyo de equipos técnicos de audiovisuales, fotógrafos, además de todos los nuevos residentes y pasantes que quieren incorporarse al trabajo con los artistas expositores.

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La visita por parte del equipo de investigadores de la Dirección de Estudios Sociales UC se estableció la semana del 16 de enero de 2017 en las dependencias del Colectivo SE VENDE en la ciudad de Antofagasta. Durante esos días se hizo uso de las dependencias de la residencia ISLA, infraestructura particular de la agrupación donde realizan la mayor parte de sus gestiones.

En esa estadía, se aplicaron tres métodos para la recolección de información este caso. Primero, por medio de observaciones participantes y de técnicas *shadowing* (seguimiento), el equipo de investigadores registró *in situ* el funcionamiento interno del colectivo, permitiendo un seguimiento cotidiano de las actividades que se desarrollaban en el día a día. Segundo, se realizaron diversas reuniones y *entrevistas en profundidad* con participantes, tanto con gestores como participantes esporádicos de la agrupación<sup>10</sup> (en la tabla siguiente, se detallan los actores entrevistados y la denominación que recibirán cada vez que sean citados a lo largo del presente informe).

Actor	Denominación en citas
Productor General Colectivo SE VENDE	Gestores
Encargado de Comunicaciones y Archivo	
Encargada ISLA	
Directora Agrupación Cine “en tu Cancha”	Otras organizaciones y personas afines al Colectivo SE VENDE


Además de las entrevistas en profundidad antes nombradas, se mantuvieron conversaciones informales con artistas y profesionales que circulaban por la residencia, en sus tiempos libres. Todo este material extra otorga un conocimiento más integral sobre el dispositivo, lo cual fue registrado en *notas de campo* de los investigadores.

Por último, se hizo un registro audiovisual, el que incluyó diez entrevistas a personeros que forman parte de la escena artística local —algunos con vínculos directos a la organización y otros más indirectos—. Además, se filmaron las inmediaciones de la residencia y sus oficinas, y se revisó del material audiovisual que dispuso personal del Colectivo SE VENDE, el cual fue utilizado como fuente secundaria para el análisis y construcción del video de este caso.

## 2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

El valor de las prácticas culturales reside en su carácter situado, es decir, que su expresión no puede comprenderse fuera de su espacio territorial. Las personas elaboran significaciones sobre la base del espacio que habitan, donde construyen su identidad y pertenencia (Campos Medina 2015). En particular, como veremos, el caso de estudio SE VENDE no se puede entender sin su vínculo directo con su entorno: el

<sup>10</sup> Se mantuvieron conversaciones ya sea con miembros o personas asociados al núcleo orgánico de SE VENDE, algunos de los cuales habían participado de talleres o residencias del colectivo y que ahora tienen sus propias iniciativas culturales desplegadas principalmente en la comuna de Antofagasta.



desierto de Atacama, los pueblos originarios al interior de la cordillera, las dinámicas productivas, sus procesos sociales, e idiosincrasias propias del “lugar más seco del mundo”.

En ese marco y en línea al esquema seguido para todos los casos presentados, en los apartados se expondrá cómo SE VENDE se articula como práctica cultural, refiriendo en primer lugar a los acontecimientos, o momentos críticos que lo configuran como dispositivo; luego, analizaremos cómo se despliega socio- espacialmente, sus relaciones sociales y su constitución como objeto cultural, y —finalmente— se le examinará en tanto forma de participación cultural.

### **a. Noción de acontecimiento**

La gestación del Colectivo SE VENDE se viene desarrollando por más de una década. Como se verá en detalle posteriormente, la historia del dispositivo está marcada en tanto *acontecimiento*, por sus muestras de arte contemporáneo que fueron conocidas en sus inicios como SE VENDE 1, 2, 3 y sus versiones posteriores. Este trabajo constante en sus distintas ediciones a través del tiempo llevó a la consolidación del colectivo de manera progresiva y sistemática tanto a nivel local como internacional. Una vez que se afirmaron sus pilares, y la gestión se hizo más habitual, la antigua SE VENDE se transformó en la actual Semana de Arte Contemporáneo (SACO) que cumplió su sexta versión y ya tiene confirmado su presupuesto para los próximos dos años.

Detrás de esos acontecimientos, el desarrollo de SE VENDE como dispositivo cultural está cruzado por la historia personal de sus principales gestores. Su entusiasmo y capacidades técnicas se han puesto a disposición en diversos espacios institucionales y no convencionales desde el año 2003 hasta la fecha, con una propuesta innovadora, respecto de lo que se venía realizando artísticamente en el norte del país, de acuerdo a lo señalado por los entrevistados.

A principios de los 2000, llega a Antofagasta su actual directora, una artista europea quien con nuevas ideas y con una formación en área del arte contemporáneo, comienza a realizar una serie de actividades vinculadas a las universidades y a la Casa de la Cultura a cargo de la municipalidad, lugar donde conoce al otro gestor principal del colectivo, quien actualmente trabaja en el área de contabilidad de la entidad.

En este desarrollo inicial, un hito fundante de la agrupación, fue la apropiación de un espacio no convencional para las artes —una antigua casa colonial en desuso— para realizar un proyecto de intervención cultural con instalaciones artísticas innovadoras desarrolladas por artistas, diseñadores y arquitectos locales como también otros participantes con trayectorias artísticas a escala internacional. Dentro de la casona,




cada habitación se constituía como una sala donde se armaron las instalaciones de cada uno de los expositores:

(...) Ahí empezamos a desarrollar el primer proyecto artístico que hicimos; a ese proyecto le llamamos SE VENDE. Fue una intervención para la cual arrendamos una casa vieja en una zona de Antofagasta, que estaba bien deteriorada (...) conseguimos arrendar esa casa, con un financiamiento de una empresa que nos pagó dos meses de arriendo y con eso convocamos a artistas amigos, puros amigos en general y algunos que se les prestó la casa. Se les dio un espacio, una habitación para que desarrollaran una intervención en una instalación. Estamos hablando del año 2003, donde obviamente en el ambiente artístico local lo que predominaba era la pintura y la escultura, y todas las artes más tradicionales, pero las artes más contemporáneas no se desarrollaban (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

Los relatos sobre estos inicios del colectivo son así bastante anecdóticos. Este lugar que consiguieron para hacer su primer ejercicio artístico tenía puesto en su ventana un letrero rojo de SE VENDE, el cual se constituyó en un punto de referencia y orientación para quienes no conocían la ubicación del colectivo. El equipo de gestión explica que cuando les preguntaban dónde quedaba la exposición, ellos mencionaban la dirección y agregaban: “en la casa que tiene el letrero de SE VENDE”. En voz de sus gestores, lo irónico del caso es el hecho de que se presentaban objetos artísticos precisamente muy difíciles de vender, no eran pinturas ni esculturas tradicionales, sino objetos y artefactos poco comunes, muchos de ellos no transportables ni concebibles fuera del espacio constituían dentro del espacio en el que eran exhibidos. De esta forma, esta intervención, la SE VENDE 1 es la actividad que da el nombre al colectivo.

Una vez constituidos como colectivo, le sucedieron otros proyectos financiados a través de Fondart como el proyecto “Inercia” en el ex Correos de Chile, actual Biblioteca Regional. Con instalaciones de gran magnitud y artículos reciclados, para esta iniciativa se utilizaron las cartas sin destinatarios que mantenía la institución y que iban a ser quemadas, las cuales —como expresión artística— fueron pegadas alrededor de remolinos con tubos de aluminio colgados en el cielo del edificio, simulando tornados como los que se forman en el desierto. Luego, realizaron las iniciativas artísticas SE VENDE 2, 3 y 4, como relata uno de sus gestores:

SE VENDE 2 también era una casa que estaba en pleno centro de la ciudad, que estaba el mercado, donde hay mucha gente, y que en la noche transitaba un público más bohemio (...) Fueron como cinco o seis artistas que intervinieron espacios. Comenzamos además con algo que habíamos hecho




en el primer proyecto, que fue una especie de conversatorio, donde se conversaba sobre artes, y de distintas cosas donde estaba la misma muestra (...), así que iba bastante público joven, varios jóvenes artistas que estaban recién empezando. Como en Antofagasta no hay escuelas de arte, la mayoría eran diseñadores, arquitectos, chicos que estudian periodismo, que estaban interesados en las prácticas artísticas (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

En medio de cada versión anual de las instalaciones de SE VENDE, el colectivo era invitado a presentar en diferentes instancias a nivel nacional. Uno de los primeros eventos fue en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica en Santiago. Con escasos recursos materiales, pero con entusiasmo y algunas redes locales, lograron articular y expandir la red de artistas locales de Antofagasta hacia Santiago, ya no solo artistas visuales y plásticos, sino también de otros campos:

Nosotros fuimos más ambiciosos y dijimos, bueno no podemos ser tan egoístas, cómo vamos a llevar solamente artistas visuales, plásticos, llevemos todo el mundo artístico de Antofagasta. Invitamos hartos amigos, entre eso, no sé, la directora del Festival de Cine que, que falleció, invitamos a Hernán Rivera Letelier y a un pianista de música docta clásica. Llevamos una compañía de teatro que estaba recién empezando en esa época, una compañía de danza y una muestra de artes visuales con varios artistas locales en pintura e intervención con objetos en tres dimensiones, un poco más contemporáneos (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

Estos son los inicios del colectivo fuera de los márgenes de la región de Antofagasta, generando y estableciendo redes de colaboración cultural que le permitieron alcanzar espacios de mayor envergadura. De hecho, logran participar en la trienal de Chile, lo que les permite obtener una mayor visibilidad como agrupación y engrosar las redes de contactos:

Posterior a eso hicimos otro proyecto que le decíamos SE VENDE 3. Entremedio de eso, nos invitaron a participar en la Trienal de Chile, y en ese momento yo estaba encargado de la producción de la trienal de Antofagasta (...) Con el MAC de Valdivia sacamos un catálogo, así que teníamos algo editorial que mostrar, y la directora del MAC de Salta hizo inmediatamente la invitación (...) hizo una curatoría, donde seleccionó a algunos artistas y también incorporó artistas del noroeste Argentino, Tucumán, Salteños, de varios lugares (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).



Luego del proyecto SE VENDE 3, el colectivo experimenta algunos obstáculos referidos a, por una parte, la disminución del equipo de gestión, y, por otro lado, la falta de presupuesto para el desarrollo de sus actividades. Ante ello, los principales gestores convocan a jóvenes con los que habían participado hasta ese instante y constituyen la personalidad jurídica sin fines de lucro para el Colectivo. A partir de esto, postulan a nuevos fondos y logran articular la cuarta versión de SE VENDE, esta vez, ampliando los límites de la ciudad la ciudad para armar un espacio artístico-formativo que mezclaba personas experimentadas junto a jóvenes interesados en desarrollar arte en la región, esta vez en Quillagua, “el lugar más seco del mundo”:

Quillagua es una localidad que no tiene digamos muchos habitantes, tiene 100 habitantes, poquitas casas y es un lugar extremo realmente (...) y durante todo ese año se hizo una especie de taller, que se hacía todos los fines de semana con jóvenes que querían desarrollar distintas prácticas artísticas y crear constancia para llegar a una exposición; fueron cuatro o cinco los que expusieron durante ese año (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

El éxito de estas intervenciones, las cuales se conocieron como SE VENDE 4, marcó los precedentes para poner en marcha la primera Semana de Arte Contemporáneo – S.A.C.O. Ello junto a la percepción de los gestores de que la producción artística en la región se habría paulatinamente desgastado, por la falta de fomento a la cultura en un contexto minero-productivo como el de Antofagasta. Como percibe un entrevistado externo al colectivo, iniciativas como estas pueden volver a darle un mayor espacio a lo cultural en la zona:

Yo creo que el antofagastino está volviendo a ser lo que era hace más de 40 años, que era una ciudad llena de arte, porque esta ciudad era una cuna del arte, tenemos grandes artistas como por ejemplo Andrés Sabella y bueno muchos otros, por lo general muchos escritores han sido muy importante acá, Hernán Rivera (...) Ahora se ha vuelto de nuevo gracias a estos proyectos que se han ido mostrando, la gente queriendo desarrollarse en esa parte del arte; porque antes solamente en Antofagasta se hablaba de la minería, y ahora la gente por ejemplo, el minero de los cuarenta, de los años setenta, ya no quiere que su hijo sea minero nomás, quiere que sea no sé (...) Lamentablemente aquí no hay instancia para estudiar, por lo tanto se tienen que ir a Santiago a perfeccionarse (Diseñador local, Independiente, región de Antofagasta).

Bajo esa orientación, las motivaciones del colectivo llevaron a buscar consolidar SACO I, como una instancia cultural facilitadora de expresiones artísticas y culturales, llevando el arte (la cultura como actividad creativa y producida) más allá de los públicos expertos. Para ello, fue fundamental desarrollar una segunda versión, a pesar de la falta de presupuesto. Con fondos privados y otros tomados prestados de algunos proyectos en curso, y haciendo uso de sus redes en la escena artística nacional e internacional, se levanta nuevamente esta instancia de expresión en torno al arte y la cultura desde lo local, concentrado en armar un proyecto vinculado particularmente con lo editorial.

(...) Bueno nosotros de ahí dijimos por qué mejor no seguimos con esta idea, con este proyecto de generar una instancia anual de arte contemporáneo. Ahí creamos lo que se llamó SACO, en su segunda (...) la verdad que decíamos, si no lo hacemos esto va a morir o sea ya no lo haremos más, seguiremos tal vez con otras ideas, en otras instancias, pero como SACO, como Semana de Arte Contemporáneo, probablemente no lo hagamos más. Así que decidimos meternos en un préstamo en el banco, y nos habíamos ganado un proyecto por ahí y habíamos ido con unos artistas de Chaco, así que había obras de artistas locales, algunos internacionales, teníamos como digamos, armar algo... (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

Ante este diagnóstico, Colectivo SE VENDE avanza más allá en su apuesta cultural, apostando a generar un espacio educativo formal que logre desarrollar de manera sistemática y duradera la reflexión en torno a las artes contemporáneas. Para ello, en el 2016 conforman la instancia de encuentro de artistas denominada Instituto Superior Latinoamericano de Artes, con infraestructura adecuada para comenzar a dar los primeros pasos para crear una entidad formal de educación superior de artes en Antofagasta:

ISLA, la casa que está ahora como centro de residencia, [busca] generar un espacio donde puedan llegar artistas, investigadores, curadores, incluso de otras áreas para potenciar la escena local. Y también a través de esto, generar una especie de instituto pues ISLA es el Instituto Superior Latinoamericano de Arte... En el fondo son utopías que nos hemos ido armando y ahora bueno partimos con ISLA que el año pasado a este año (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

Actualmente, el espacio de ISLA es una casa remodelada que intenta consolidarse como una residencia en la cual se pueden alojar los distintos artistas, curadores y contactos

que viajen a exponer o presentar sus trabajos en la región.<sup>11</sup> Si bien aún no está reconocido como una instancia formal de educación para las artes, está comprometida activamente con este rol en la región, realizando residencias, talleres y actividades durante de la Semana de Arte Contemporáneo que se realiza anualmente entre los meses de agosto y septiembre.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

A continuación, se profundiza en las relaciones socio-espaciales a partir de las actividades del Colectivo SE VENDE, abordando desde ubicaciones espaciales más amplias a nivel regional, hasta la articulación interna de la agrupación.

### **i. El norte grande, el desierto de Atacama y Antofagasta**


A nivel territorial, el principal despliegue del Colectivo SE VENDE se realiza en la región de Antofagasta y principalmente en la comuna con el mismo nombre. Sus orígenes, y el de sus gestores, como también su infraestructura marcada por su Residencia-Oficina ISLA se encuentran ubicadas en el principal poblado de la región. Sin embargo, no todas las actividades se desarrollan exclusivamente ahí en la costa, sino también son desplegadas en el norte grande del país.

Este despliegue también se da a un nivel simbólico, en tanto este caso de estudio no se puede entender sin su vínculo directo con un entorno marcado por sus dinámicas productivas mineras e idiosincrasias propias del “lugar más seco del mundo”. Como dispositivo, SE VENDE resalta así porque emerge en una zona caracterizada por altos ingresos económicos —gracias a la extracción del mineral de cobre— y, por otro lado, por la escasez de espacios para el desarrollo simbólico como la cultura y las artes para sus habitantes. Como comenta un entrevistado:

Finalmente es la rutina laboral minera, una rutina que, de algún modo u otro, te va quitando ese grado de sensibilidad o de ese grado de placer por las cosas, (...) y claro, en esta región se ve mucho más fuerte, porque no tengo otras herramientas u otros elementos. Si yo contara la cantidad de centros o lugares con chicas que muestran piernas y sirven cerveza en relación a museos, si yo derribara cinco de esos e hiciera un museo, demás funcionaría, pero es al revés (Diseñador local, Independiente, región de Antofagasta).

---

<sup>11</sup> Además, ISLA funciona como sede del Colectivo SE VENDE, ahí mantiene las oficinas de Dirección, Comunicaciones y Archivo, por lo tanto, es la cara visible y concreta de la agrupación en la ciudad y está abierta para que otras asociaciones culturales puedan realizar actividades en sus salones, como charlas y reuniones.



Desde este punto de vista, el despliegue cultural que desarrolla el dispositivo Colectivo SE VENDE no es una actividad artística que sea elaborada en cualquier parte del mundo, es decir, desterritorializada, sino más bien emerge en un espacio local con características particulares, con problemáticas y disyuntivas específicas, desde lo cual se piensan las actividades y se realizan las intervenciones.

Al mismo tiempo de este carácter local, las referencias internacionales del Colectivo SE VENDE son reiteradas. Su misma creación está cruzada por la experiencia europea de su fundadora, como también sus vínculos, que le han permitido establecer contactos con los cuales se realizan los talleres y las diversas actividades del año, donde SACO tiene el lugar principal debido a su vitrina de exponentes extranjeros que visitan la región. Las invitaciones que realizan a artistas extranjeros para que desarrollen sus intervenciones en Antofagasta y alrededores, siempre tienen como última intención abrir un espacio de reflexión sobre la situación que se vive a nivel local y que muchas veces tiene estrecha relación con lo que ocurre a nivel global. Esta orientación hacia la comunidad artística internacional —en particular, latinoamericana—, se refleja en los objetivos de la entidad, según el relato de uno de sus gestores:

Bueno partiendo de SACO 3 en adelante, igual trabajamos paralelamente el tema comunicacional porque queremos que SACO se instaure como un proyecto no solamente a nivel nacional o local, que sea como un festival más local, los festivales de verano en todas las ciudades, sino que sea un proyecto que tenga peso a nivel latinoamericano (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

## **ii. Espacios públicos y abiertos**

Las actividades del Colectivo SE VENDE se han caracterizado por realizarse en espacios no convencionales, como armar su galería en una casa abandonada o en infraestructuras amplias con otros fines ajenos a las artes. Su apuesta artística apuesta por espacios amplios, céntricos y concurridos, para que la mayor cantidad de gente pueda participar en sus intervenciones, buscando acercar sus propuestas a los antofagastinos de todas las edades y orígenes socioculturales.

A través de SACO y otras actividades, han transitado desde lugares más cerrados y poco transcurridos, hacia espacios cada vez más abiertos y accesibles a todo público, desde una casa antigua que “se vendía”, plazas y hasta espacios convencionales como la Biblioteca Regional. Así también eventos de SACO han sido realizados en las ruinas de Huanchaca —un espacio propicio para el arte contemporáneo, amplio y abierto, pero en las afueras de la urbe—, o en el muelle histórico de la ciudad, un lugar concurrido por personas.

Con ello, la intención de la agrupación es que las personas no se enfrenten a ningún tipo de barrera física ni simbólica al momento de participar en sus actividades. El colectivo intenta combatir así la idea de un arte contemporáneo “difícil de entender” o “poco vendible”, construyendo instancias de exhibición, de diálogo y participación activa por parte de la gente que concurre a sus actividades, donde la discusión sobre el espacio que se utilice siempre es un punto fundamental. Así, el colectivo, va buscando ejercer prácticas de mediación del arte contemporáneo hacia públicos no expertos, y a la vez mediar entre distintas formas y expresiones artísticas.

### **c. Lo socialmente situado: Prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**


Como hemos visto, un diagnóstico compartido por los participantes del caso atraviesa todo el análisis en cuestión: El hecho de que no exista una escuela de artes en el norte del país es una contingencia que marca los pasos que ha dado el Colectivo SE VENDE hasta la actualidad. Desde un principio, las actividades que han realizado como agrupación buscan suplir la falta de un espacio que se haga cargo de la formación de nuevos artistas, la elaboración de espacio para el arte y la reflexión en torno a ella. Así, SE VENDE ha propiciado las instancias para que personas de diversas trayectorias técnicas y profesionales de la región se reúnan para crear sus propias plazas para el arte en la región, de manera autónoma.

Con ello, SE VENDE como práctica cultural se pueden analizar relacionamente como (a) articuladora de expresiones artísticas de la región, (b) su rol formador en públicos no expertos, así como en su (c) referencia a la realidad social mayor en que se inserta.

#### **i. Una práctica cultural como articuladora de otras expresiones**

Como se ha descrito antes, la práctica más consolidada del colectivo SE VENDE, es SACO, una vitrina local de arte contemporáneo. Realizada una vez al año en Antofagasta, esta es una oportunidad para que interesados en el arte y potenciales expertos en la materia se reúnan con artistas y conformen un espacio de reflexión en torno a diversos temas, con nuevas formas y lenguajes. SE VENDE se constituye, así como una práctica cultural, facilitadora de expresiones artísticas y culturales, configurándose como una plataforma para los artistas más jóvenes de la región de Antofagasta.

De hecho, diversas iniciativas culturales surgidas en la región toman como referencia el trabajo que ha realizado el Colectivo SE VENDE. Los diversos colectivos que han aparecido no dependen de SACO, pero se encuentran en contacto y coordinados entre sí:



(...) Han ido apareciendo iniciativas de jóvenes que han estado ligados a nosotros y han hecho sus propios proyectos ahora, incluso las mismas políticas culturales. También ha ido cambiando dentro de las instancias de lo que nosotros hemos desarrollado. Hoy en día estamos más involucrados, bueno la directora está como asesora del área de artes visuales en la Sociedad de Cultura y ya estamos un poco involucrándonos en lo más político, (...) pues también hay que involucrarse un poco más ya en cambios de fondo, o sea cómo podemos realmente generar que las actividades artísticas y culturales no sean solamente una entretención, sino que sean parte cotidiana de los habitantes (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

Parte de este quehacer, es el haber puesto a libre disposición de los artistas y gestores culturales las dependencias de ISLA, otras de las iniciativas de SE VENDE:


ISLA que es como la sede de nosotros que opera para residencias, para formación, para atención de público, ahora como archivo. Entonces es una casa que nos recibe súper bien, ya llevamos un año de funcionamiento, pero bien porque la gente ha tenido la oportunidad de conocer acá, y —si bien acá no es una sala ni si quiera de exposición— pero sí un espacio para la conversación o para la crítica o para la reflexión y eso ha funcionado bien (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

Esta capacidad articuladora de expresiones artísticas de SE VENDE, en ocasiones, va más allá, facilitando la emergencia de nuevas iniciativas o colectivos, tal como da cuenta el siguiente entrevistado:

Cada grupo ha hecho su proyecto, entonces ya cada uno corre solo. Yo igual tengo mi proyecto que se llama “Cine en tu Cancha”, que también recibimos apoyo de colectivo SE VENDE, “Resiliente” tiene su proyecto, “Proyecto Magma” tiene su proyecto. Entonces como que fueron teniendo hernias y esas hernias se desprendieron e hicieron su propio cuento. Y así ha funcionado el colectivo ero siempre ha sido de vinculación y de estrechar lazos con espacios o con organizaciones (Hombre, Cine en tu Cancha, región de Antofagasta).

Justamente una de las iniciativas más cercanas al Colectivo SE VENDE, aunque ciertamente muy distinto en cuanto a sus objetos y lenguajes, es el reconocido proyecto “Cine en tu Cancha”, que tiene como principal objetivo difundir el cine chileno en la





región, generando audiencia desde una perspectiva social, en espacios no convencionales. La idea no es mostrar estrenos obtenidos a través de convenios con las principales distribuidoras del país. También se realizan eventos con otras instituciones, como el caso del Ciclo de Cine Migrante organizado con el Servicio Jesuita Migrante (SJM) de la ciudad. El fomento al cine está enfocado a la creación de audiencia —de sensibilización artística— en espacios públicos de menor acceso a la cultura, por eso se ha llevado esta propuesta a las canchas de los barrios o incluso a tomas de terreno en las periferias de Antofagasta. Se transforma así el contexto habitual donde se realiza este tipo de prácticas, situándolas en espacios cotidianos:


Un proyector, nos enchufamos donde podemos y dale con la película, y los cabros chicos así llegan, juegan a veces se quedan ahí... obviamente un niño no se va a quedar como dos horas y medias...puede dar lo mismo el contenido de la película, sino que como que ellos acomodan ese espacio público (...) Ahí ya se rompe esa dinámica de que el día domingo la plaza estuvo tirada o la cancha estuvo tirada, sino no que hubo algo, sucedió algo ahí, y eso es lo que nosotros nos llevamos para la casa. Pero la gente igual se lleva igual su propia historia y genera su propio recuerdo a partir de la intervención que hicimos nosotros con la muestra de una película... (Otras organizaciones, región de Antofagasta).

El Colectivo Resiliente es otra iniciativa que se vincula de distintas formas con SE VENDE. Se trata de una agrupación de fotógrafos que reivindica lo análogo por sobre lo digital, con el fin de intervenir creativamente en Antofagasta a través gigantografías en espacio públicos. Algunos de sus miembros han colaborado con SACO o han participado de los espacios de formación de ISLA, lo cual los mantiene constantemente conectados y ven en ellos una fuente de inspiración para sus trabajos personales.

## **ii. Formación de nuevos públicos: entre la forma y el molde**

Otra práctica relacional desarrollada por la formación SE VENDE en la región se asocia a la intención educativa que tienen sus gestores. En particular, esta orientación se expresa en SACO, con acciones dirigidas a niños y jóvenes que son parte de sus talleres y residencias:

Mi trabajo básicamente es visitar a cada liceo, vulnerables o no vulnerables, pero liceos de acá de Antofagasta y de la región en general, Tal-Tal, Tocopilla, Calama. Esa función, la idea es ir y visitar el lugar, visitar la gente con la que nosotros trabajamos primero a través de correo y después yo los visito personalmente (...) y eso hace que el colectivo cada vez que necesita




presentar o hacer una actividad ellos estén muy entusiasmados con nosotros, porque la calidez de la entrega también es importante. Nosotros venimos trabajando de hace tiempo con los colegios entonces nuestra relación es ellos ya son parte de SACO (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

Hubo una versión de la Semana de Arte Contemporáneo donde se trajeron como alrededor de 90 jóvenes por una semana. En realidad, la versión de SACO era educar a niños, adolescentes de enseñanza media. Vinieron de Copiapó, de Arica, de Antofagasta, de Calama, de Tocopilla y se quedaban una semana en Antofagasta (...) entonces estos 80 y tantos niños se dividían en estos 6 módulos y ellos estaban una semana con su profesor en prácticas de fotografía, escultura, montaje futurista y otras como dibujo, audiovisual y de arte. Luego la exposición central era el trabajo de estos jóvenes dentro de estos domos (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

Con ello, la creación de espacios para compartir conocimientos a través de herramientas artísticas se expresó particularmente en la cuarta versión de SACO, a través del taller “Entre la Forma y el Molde”, en la cual se realizó una reflexión en torno al hecho formativo y a la práctica de enseñar arte. Uno de los productos que se generaron luego de esto, fue un manual instructivo actualizado sobre cómo realizar talleres de arte contemporáneo destinado a profesores que impartieran las clases de “artes plásticas” o “artes manuales” en los colegios de la región. Como observan dos entrevistados:

Es un taller durante el primer semestre del año 2016, Colectivo SE VENDE abre una convocatoria para educadores a que tengan un programa de reactualización en pedagogía con artes contemporáneas para implementar en las aulas de los recintos educacionales (...) En ello hubo taller como de performance, trabajo con los materiales que te da el medio ambiente, *stop-motion*, el trabajo del audiovisual el video-arte. Entonces, estas diferentes líneas se utilizaron para poder reflexionar junto a los profesores las capacidades que ellos tienen como pedagogos en el aula y como los nuevos lenguajes y estos nuevos intereses podrían ser insertos a partir de las necesidades de los propios educadores (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).



En cada versión de la Semana de Arte Contemporáneo, cada artista invitado tiene que dar conferencias en los colegios, en diferentes colegios y se tienen que repartir. Se hace como la revisión de la lista de los artistas que van a participar en estos proyectos y la encargada de establecer los vínculos con los colegios acomoda y hace este plan de visitas a otras comunas que no sean de Antofagasta con los artistas para dar exposiciones sobre los trabajos. Eso es básicamente lo que se hace y luego se entregan los libros (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

Esta vocación de formación de SE VENDE se manifiesta —como se ha mencionado— no solo hacia públicos emergentes (niños y jóvenes), sino también a quienes cultiven la disciplina. Justamente ISLA, iniciativa que describimos antes en su rol de residencia de artistas, apunta también a generar instancias educativas para quienes estén interesados en desarrollar sus habilidades artísticas. Es un proyecto ambicioso, ya que aspira a ser reconocido en el largo plazo por instancias institucionales formales a nivel nacional e internacional, como la certificación y convalidación de cursos y títulos. Como cuenta una de sus gestoras:

Esa es otra parte en la que trabaja ISLA, que se hacen los talleres. El año pasado se hizo el taller de “Entre la Forma y el Molde” para profesores de arte en varios módulos, entre abril y julio. Todos los fines de semana y había profesores que venían de otras localidades, por ejemplo; Mejillones, de Tocopilla y de San Pedro de Atacama. Ellos se quedaban acá a dormir en ISLA y después se retiraban. (...) También traían de Temuco, de Valdivia y dos de Santiago y uno local. Entonces había como harto y bueno, todos los profesores, todos consagrados, gente muy entretenida con mucha intención de que todo lo regional sea destacado. Entonces ISLA ha entregado la posibilidad de que las personas se puedan desarrollar en forma gratuita además y con excelentes profesores (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

### **iii. La práctica cultural como referencia a la realidad**

El colectivo SE VENDE en su vocación por lo local, no solo se expresa al visibilizar la expresión artística de la zona, sino también en cómo se hace cargo y aborda las temáticas sociales de su región. En la medida que su apuesta ha sido propiciar espacios abiertos de arte para el diálogo y la crítica reflexiva, se han abordado a la vez temáticas contingentes que les afectan localmente, como el proceso global migratorio con sus múltiples problemáticas, segregación, discriminación, precarización y vulnerabilidad de ciertos sectores.

Por ejemplo, sobre la base de la problemática de las migraciones, la última versión de SACO, se organizó en torno al debate de la migración, generando una instancia para que la ciudad pudiera encontrarse y reflexionar al respecto. Esta versión se llamó “One Way Ticket” y se realizó en Quillagua, “el lugar más seco del mundo” y en el Muelle Histórico Melbourne Clark de Antofagasta, un espacio muy concurrido donde todo tipo de personas podría acercarse, apreciar y dialogar sobre este tema que ha sido tan problemático para esta ciudad en particular. Un ejemplo de ello es cómo se abordan las diversas temáticas que toma SACO:

No, bueno la Semana de Arte Contemporáneo que empezó el 2012 con una muestra arte más política, más medioambiente en Estación Antofagasta era una muestra de seis artistas, la mayoría de otras partes del continente que venían con discursos en, como bien cargados a la política, como por la revolución de Siria o por los asuntos medio ambientales que se vivían en Argentina o la corrupción y los asuntos como de corrupción y muerte en el Sinaloa Mexicano, así que eso como que un poco justo fue en paralelo a la revolución pingüina entonces harta gente de la juventud se vio, era como bienvenida en ese sentido que en una exposición, en un lugar súper oficial podía tratar temas políticos de contingencia y a pesar de una voz no oficial que decía eso no se puede mostrar, entonces a partir de ese año se fueron como implementando ciertas temáticas que era como conocer otros colectivos que operaban en otros lugares para saber sus experiencias, otro año era hablar sobre ¿Qué es ser chileno, que es ser boliviano, peruano? (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

#### **iv. Públicos, sujetos y subjetividades: democratización-descentralización**

Dentro de los objetivos trazados por Colectivo SE VENDE, como hemos visto, está la formación de espacios no-convencionales para las artes en conjunto con la formación por medio de talleres y residencias que se caracterizan por ser instancias de diálogo y reflexión en torno a temáticas relevantes en el plano local de Antofagasta. El esfuerzo principal del grupo y sus actividades ha llevado a la creación paulatina de audiencia alrededor del arte contemporáneo en la región. En voz de los entrevistados, la gente está “acostumbrada” y “espera” a que se realicen las actividades de SACO durante agosto.

Con ello, la labor de SE VENDE ha estado orientada a democratizar el acceso a la participación cultural y específicamente a un objeto tan clausurado en la élite como el arte (Amigo 2014). Algunos autores como Jaime Trilla (1998) especifican que las políticas sobre democratización cultural tienden a fomentar una apertura en lo que tradicionalmente se conoce como el “consumo” cultural, sin tocar otras aristas (Trilla

1998). Además, como colectivo-plataforma se introduce en las redes locales con lazos directos entre organismos culturales e instituciones educativas de la región, como también logrando permear en el cotidiano del ciudadano común y corriente que asiste o tan solo circula por las presentaciones, exhibiciones o muestras que realizan sus exponentes. Con ello, la *apropiación* del espacio público se expresa como otra forma de mediación ejercida por SE VENDE:


El público objetivo, así como que nosotros queremos, es el público local que el año pasado nos cambiamos de un lugar que es la Fundación ruinas de Huanchaca, que es un maravilloso para desarrollar SACO, pero es un lugar de muy difícil acceso para la gente. Por lo tanto, de alguna manera no lográbamos con mucho esfuerzo iba el público y todo eso. Y este año lo hicimos SACO en el muelle histórico que es un lugar natural de paseo de la gente y este año tuvimos más de 13 mil personas de visita, si bien es cierto no era gente que iba a ver obras, es gente que se encontraba con las obras. En el fondo para nosotros es lo más rico porque no sé si te diste cuenta un poco, casi todo el proyecto anterior fueron intervenciones en el espacio público, en lugares que no son así como espacios determinados para la muestra, etc. (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

Por otro lado, el proyecto SE VENDE ha buscado también aportar a la descentralización de la participación cultural en el país en el ámbito de las artes visuales. Con el desarrollo de la Semana de Arte Contemporáneo, se ha logrado que artistas reconocidos expongan también en norte.

Otra línea que tiene es como de muestra y de ocupación del territorio. Muestra, en el sentido de que una vez al año se organiza la Semana de Arte Contemporáneo y se invita a artistas de diferentes partes del mundo dependiendo de la temática principal de la exposición a mostrar un trabajo para que tenga un alto acceso a la comunidad y además trabajar con esa comunidad, a través de residencias formativas para esos propios grupos o tener trabajos... (Gestor, Colectivo SE VENDE, región de Antofagasta).

#### **d. Campos y objetos culturales**

Como hemos visto, dentro los diversos campos de acción que protagoniza el Colectivo SE VENDE por medio de sus acciones y reflexiones, sin duda el objeto artístico tiene un lugar central como eje articulador de todo lo que configura el dispositivo cultural. De esta manera, el dispositivo cultural Colectivo SE VENDE pone a disposición y articula en toda la región un espacio alrededor de un objeto artístico, pero que lo atraviesan



otros objetos, como el ámbito educativo, y en base a las discusiones abiertas y las apropiaciones de espacios públicos los elementos político-sociales están presentes.

En este sentido, el esfuerzo del colectivo no es un trabajo del “arte por el arte”, sino que tiene un componente político que se expresa en diversos niveles en los que despliegan su accionar. En la misión de SE VENDE, se expresa la intención por transformar su entorno inmediato, tomando por manos propias la responsabilidad local por incentivar y generar los espacios suficientes para la formación de personas de todas las edades, sexos y condiciones socioeconómicas con herramientas artísticas modernas y creativas.

Por otro lado, la apuesta del colectivo no solo busca generar las condiciones necesarias para el arte, sino que también en hacerse cargo de temáticas locales, lo que se expresa —por ejemplo— en los temas que se discutirán durante la Semana de Arte Contemporáneo, o bien —como ha sido visto— en la selección de los espacios a utilizar. La disyuntiva espacio abierto o espacio cerrado, también va de la mano con el cobro, si será gratuito o pagado, y en último término la problemática se centra en la accesibilidad a la obra de arte en general, ya sea por su cercanía o su costo, define quién puede visitar la muestra y quién no. En ese sentido, el trabajo del Colectivo SE VENDE ha buscado ampliar el alcance de lo público en el arte, realizando una progresiva apertura en el acceso a sus presentaciones, aunque siempre gratuitos, las primeras locaciones eran espacios cerrados y algunas veces poco accesibles para los antofagastinos. Con el correr de los años, las locaciones han sido cada vez más abiertas y accesibles para la gente. Esta propositiva postura de acceso libre a las artes para las personas no se queda tan solo en la instalación de SACO en un lugar céntrico de la ciudad, sino que incluso, concurre hacia lugares más inhóspitos para llevar estos espacios de reflexión en torno al arte a personas que no tienen la oportunidad de acceder a este tipo de instancias.

Por ejemplo, en el caso ya nombrado antes de Quillagua, “el lugar más seco del mundo”, ha sido tomado como un importante espacio reivindicativo para el trabajo crítico-reflexivo de SE VENDE. A través de varias actividades, entre residencias, talleres, escuelas, entre otras, se ha buscado a su vez dar visibilidad a una pequeña comunidad particular como es Quillagua. Para el proyecto es tan importante el trabajo que desarrollan allí, que en su sitio electrónico tienen la siguiente referencia:

Quillagua fue la principal fuente de abastecimiento de forraje para los animales de las oficinas de la zona (...) Tras la contaminación del río Loa en 1997, los habitantes se redujeron a 500, y la mayoría perdió las cosechas teniendo que emigrar a los centros urbanos de la región. (...) Además, como resultado de explotación abusiva de las industrias aguas arriba, actualmente en la época de la cosecha (diciembre-marzo), el río desaparece, se seca. (...).

En estos momentos la cifra de habitantes bordea las 120 personas (Sitio Web Oficial, Colectivo SE VENDE).<sup>12</sup>

El uso de los espacios por el dispositivo cultural no es trivial, pues deja entrever discusiones de fondo que enfrentan como agrupación. En esta misma línea, los colectivos que mantienen vínculos con SE VENDE también tienen sus propios debates al respecto. Muchos de ellos, tienen objetivos político-sociales más marcados o al menos mantienen dentro de sus intenciones declaradas propósitos más comunitarios.

Por último, tal como vimos antes, el aspecto educativo de SE VENDE podría tener relación con la sostenibilidad en el tiempo del desarrollo del arte a nivel local por medio de las nuevas generaciones de jóvenes interesados en estas temáticas. Sin embargo, este componente no trata solo de una transmisión de conocimientos, sino que la creación de espacios abiertos y accesibles para la discusión. Este es un pilar fundamental en el trabajo cotidiano del dispositivo en tanto se crean las instancias para las discusiones críticas en torno a temáticas contingentes y enraizadas en lo local.


### 3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Como se ha mencionado, en tanto plataforma móvil de arte contemporáneo, las expresiones artísticas que se han presentado durante todos estos años de vida del Colectivo SE VENDE son múltiples, con variados orígenes y trayectorias, tanto nacionales como internacionales. Por lo tanto, las formas de hacer y sentir la cultura por parte de sus gestores, sus percepciones, propuestas y compromisos son diversos y precisamente ahí radica la riqueza de la propuesta cultural que se desarrolla en la región de Antofagasta. Los responsables directos del colectivo son pocos, pero quienes han colaborado y han tenido su espacio para intervenir con sus instalaciones son muchos, y algunos de ellos se han quedado en la escena local desarrollando sus proyectos personales. Existen tantas formas de comprender la cultura como expresiones detrás de ella, sin embargo, al trazar una historia común como dispositivo, existen elementos comunes —como el rol del gestor cultural— que es necesario resaltar, tal como lo ve un entrevistado:

Yo, bueno les entrego absoluto mérito, y ellos lo saben, tenemos, además, forjamos una amistad profunda en este tiempo. Porque lo que uno ve ahí una noción de gestor cultural no solamente como un productor, no solamente

---

<sup>12</sup> Fuente: Sitio web Colectivo SE VENDE: Plataforma Móvil de Arte Contemporáneo <http://www.colectivosevende.cl/>




una persona que hace un evento y vende un producto o un objeto, si no que como alguien que desde paradas que pueden ser muy filosóficas, conceptuales, concibe una idea y un proyecto, sino de una carencia que existe en el espacio que se desarrolla y ellos han sido muy visionario en eso (Ex funcionaria de Cultura, región de Antofagasta).

Más que realizar un contenido específico, los miembros de SE VENDE han buscado impulsar así un espacio de reflexión que logra aunar distintas perspectivas e iniciativas culturales. Se constituye como un lugar de encuentro entre diversas personas con mayores o menores conocimientos en el tema para que todos desde sus experiencias o formación, puedan construir en conjunto de nuevas posibilidades de entender y sentir su entorno. Muchas veces, no todos ellos están de acuerdo y de eso se trata también la democratización que ha realizado SE VENDE como iniciativa cultural. La idea de abrir las instancias de debate entre expertos y no expertos es otra forma de mediación cultural articulada por SE VENDE, pues es precisamente para que se encuentren los puntos divergentes y puedan aprender unos de otros:

Yo digo que cómo puede haber vivido 20 años en un campamento minero, donde mi acceso a la información era absolutamente limitado, porque había solo una biblioteca y en donde la señora la abría cuando ella quería (...) y claro, que no había cines, no había nada, claro, ¿qué le puedo pedir yo a un grupo de individuos que viven en esa condición, no, que venga a gozar una obra de arte? yo no puedo pedir eso, no hay hábito... Los hábitos se construyen, ver arte es un hábito, como ver una buena política, es hábito, se va construyendo. Entonces siento que ahí está SE VENDE, en esa construcción comunitaria de tratar de armar espacios para que la gente se da a estos espacios, y a ver ciertas obras. Eso. Ahora, siento que todavía el esfuerzo está limitado para un grupo élite, que tiene que ver con gente que está vinculada al arte, que todavía no llega a las poblas (...) pero hay un esfuerzo que tiene que ver con la educación de estos procesos, con un arte social más que con un arte formativo-educacional, que con un arte social... (Diseñador local, Independiente, región de Antofagasta).

De esta manera, el núcleo del arte contemporáneo como herramienta radica en su posibilidad de generar una instancia en la que diversas personas con distintos trazados personales puedan reunirse a compartir un espacio común sobre el cual y reflexionar sobre sí mismas, sobre sus historias de vida, su cotidianidad y su entorno inmediato. Bajo esta lógica, caben todo tipo de discusiones, sobre el medioambiente, sobre la convivencia con migrantes o incluso sobre el amor de pareja, todos estos temas son





importantes de discutir porque cruzan la vida de una persona de manera universal, pero pueden ser resignificados a escala local, en medio del desierto de Atacama.

## VI. MOVIMIENTO ROSARIO (REGIÓN DE ATACAMA)

Movimiento Rosario es una agrupación barrial formada por jóvenes a mediados del año 2016, en una de las poblaciones más conocidas de la comuna de Copiapó. Su visión es mejorar las condiciones de vida de los vecinos de su localidad, 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.

Este colectivo destaca por su carácter diverso y amplio, pues dentro del conjunto de iniciativas que desarrolla, realiza prácticas propiamente culturales —como es lo artístico—, pero entrelazadas con un sentido social. Como sus gestores lo plantean, al mismo tiempo de buscar aportar al bienestar de su población, tienen la intención de “recuperar sus raíces” en el trabajo comunitario, resaltando la vida en la población como patrimonio propio.

Los gestores del movimiento son nacidos y criados en el mismo barrio y, con ello, el nombre del Movimiento se encuentra asociado al sentido de pertenencia no de cualquier lugar, sino a uno como Rosario, de mayor vulnerabilidad, en un contexto precarizado y vulnerado por el tráfico drogas y la delincuencia. Con ello, el accionar del colectivo se entiende como respuesta a un entorno específico, donde se busca recuperar espacios comunitarios de tranquilidad y alimentar positivamente el sentido identitario de la población. Lo anterior se articula a partir de una clara conciencia política de los gestores del movimiento, distante de la institucionalidad vigente, orientada a la “educación popular” y la autogestión.

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El levantamiento en terreno se realizó en dos ocasiones distintas: a finales de diciembre del 2016, y la primera semana de febrero, con el objeto de evaluar el desarrollo de los talleres de verano que se realizaron durante enero. Las conversaciones se iniciaron con uno de los encargados del proyecto Rosario, de profesión trabajador social, quien facilitó el establecimiento de nuevos contactos, tales como el presidente, los encargados de los distintos departamentos o áreas de trabajo, y los vecinos participantes directos o indirectos más cercanos a la sede, ubicada en frente de la plaza central de la población.

Los métodos de recopilación de información que se utilizaron en terreno fueron entrevistas en profundidad. Por las configuraciones propias del dispositivo y las particularidades en la cotidianidad del trabajo comunitario, las conversaciones con

cada uno de los gestores del proyecto de la población Rosario se realizaron de manera parcializada, en repetidas ocasiones, y con mayores y menores grados de formalidad. Esto se complementó con técnicas de observación no participante y ciertas estrategias etnográficas tales como el *shadowing* (seguimiento). De esta manera, se pudo acopiar una cantidad de información pertinente y adecuada para el logro de la saturación que permite los alcances del estudio.

La información sistematizada a partir de entrevistas grabadas fue posible solo a partir de las conversaciones formales establecidas con el equipo *staff* permanente del Movimiento (en la tabla de abajo se enlista estos contactos). No obstante, la data fue triangulada con notas de campo y se consignaron las anotaciones correspondientes a conversaciones informales sostenidas con asistentes, padres y apoderados de niños que asistieron a talleres, así como agentes de instituciones gubernamentales que prestan un servicio de protección social.


Actor	Denominación en citas
Presidente Movimiento Rosario (MR)	Gestores
Encargado de Proyectos (Trabajador social)	
Encargado Departamento Eco-Pobla	
Director de la Biblioteca Vecinal	
Miembro MR.	

## 2. RESULTADOS: MOVIMIENTO ROSARIO

### a. Noción de acontecimiento

Según expone su declaración de principios, el Movimiento Rosario es una organización que se define como “social/multicultural, laica y humanista de gestión proactiva, que imparte una educación basada en el concepto de ‘arte terapia’, que asegura a nuestros vecinos y vecinas, aprendizajes fundamentales que contribuyan a desarrollar capacidades y valores que permiten transformarlos en personas integrales, y conscientes de su entorno barrial y su historia, fortaleciendo el sentido de identidad y pertenencia al barrio”.<sup>13</sup> Sobre la base de herramientas basadas en los principios de “Educación Popular”, inspirados en las metodologías de Paulo Freire (Freire, 2006; 2005; 1978), el colectivo de la población Rosario se ha propuesto ser “gestores de cambio” con pleno “compromiso en el desarrollo social, deportivo y ecológico” para los vecinos de Rosario. Por otro lado, el sitio oficial de la Asociación Chilena de Arte Terapia

<sup>13</sup> Documento propiciado por los mismos gestores del Movimiento Rosario.



Chile establece que esta disciplina es una especialización profesional de servicio humano, que utiliza diversos medios artísticos y los procesos creativos con fines terapéuticos, educativos, de prevención en rehabilitación y desarrollo personal (Marinovic, 2003 en Asociación Chilena de Arte Terapia 2016). Ambos elementos serán claves en el desarrollo del caso a continuación.

Con ello, el nombre del colectivo no es casualidad, su sentido de pertenencia al barrio es reivindicado a partir de sus expresiones culturales específicas; el *graffiti*, el *skate* y la batucada organizadas a través de la autogestión, las cuales son tomadas como manifestación es al servicio de una tarea social”, que busca incentivar a que los niños y niñas de la población a encontrar sus raíces, “hagan cosas buenas” y se sientan parte de la comunidad de Rosario.

Es como la forma de nosotros canalizar a nuestros niños, el arte a través de la música o la danza y de todas las expresiones culturales, guiarlos, mostrarles que hay cosas distintas donde uno puede tener un estilo de vida sano, no involucrado en delincuencia. Que eso es lo que queremos hacer en Población Rosario, romper las cadenas, romper el círculo vicioso de que los chiquillos sigan metidos en delincuencia, en drogas... canalizarlos para que hagan cosas buenas (Gestor, región de Atacama).

Como se enunció en un principio, esta labor desplegada por el Movimiento Rosario no puede ser explicada sin su contexto particular. Las biografías de los miembros del colectivo están permeadas por su vida en el barrio. Sus experiencias familiares en el hogar y las vivencias en las calles van construyendo una identidad común y un sentido de pertenencia que los une. Desde este punto de vista, sus relatos recabados en las entrevistas, como también sus acciones que fueron observadas y grabadas, se encuentran en directa consonancia con las características internas del barrio al que pertenecen, como un contexto precarizado y vulnerado por el tráfico drogas y la delincuencia:


Bueno la mayoría de los que componen el movimiento son acá de la pobla, han estado toda su vida acá, ahora tienen sus hijos y por lo mismo son los agentes principales que conocen la realidad in situ porque están acá día a día, ven cómo pasan las cosas. Como se han perdido los espacios recreativos, las canchas... cómo el Estado, la sociedad ha ido coartando la libertad de libre expresión, de movilización a tal punto que, como se comenta acá había cuatro canchas de fútbol y ahora no hay ninguna. Ya sea por el mall, por la minera, por diferentes situaciones que han ido potenciando o han ido en aumento de la delincuencia, drogadicción y generando focos de consumo por la sencilla razón de que antes los niños tenían un abanico de

posibilidades para desarrollarse de manera sana (Gestor, región de Atacama).

Dado el carácter testimonial de las entrevistas, los informantes despliegan discursos variados respecto a las experiencias de vida en la periferia urbana. Muchas de sus visiones refieren a cómo los estigmas marcan la vida al interior de los barrios poblacionales, así como una serie de problemas de riesgos psicosociales, tales como el abuso de sustancias, la conformación de pandillas y la generación de vicios o hábitos negativos. Autores a nivel nacional han dado cuenta cómo las preocupaciones frente a este tipo de problemáticas, se encuentran fuertemente mediatizadas por inseguridades ancladas en espacios distintos al propio estatus social, el lugar en el mundo y el sentido de que los problemas están fuera del control propio (Lunecke 2016), a saber, espacios distintos al barrio en el que se reside. Y, especialmente para el caso chileno, se da cuenta de la elaboración de la idea de un “otro peligroso” (y de otro barrio diferente al propio), que se asocia a distinciones sociales de raza, clase social y edad (Dammert 2012, en Lunecke 2016, 112). Desde luego, los entrevistados tienen consciencia de que por el mero hecho de residir en la Población Rosario se puede pasar a ser objeto de estigmatizaciones.

Precisamente, desde una perspectiva analítica, un primer fundamento que marca la creación de este dispositivo es esta preocupación frente a posibles estigmatizaciones respecto a ser vistos como un “otro diferente” o “a quien se considera una amenaza”. Frente a ello, el movimiento emerge buscando desplegar estrategias e iniciativas que promuevan un *buen hacer* entre los grupos más vulnerables de la población —niños y jóvenes—, y con ello alimentar positivamente el sentido de orgullo e identidad poblacional.

Este diagnóstico, se une a un segundo aspecto fundante de la noción de este dispositivo actualmente la molestia ante las adversidades a las que tuvieron que enfrentarse de niños. La historia particular del Movimiento Rosario comienza mucho antes de su fundación como colectivo formal. Las biografías personales de cada uno de sus miembros se fueron configurando separadamente en sus hogares, pero de manera conjunta en el barrio. Desde sus experiencias cotidianas, los jóvenes se fueron encontrando en el barrio, el colegio y en los espacios que los unían. De esta forma, la historia y las trayectorias comunes posibilitaron la construcción del dispositivo que se despliega actualmente en la población. Según los propios participantes de las entrevistas, ante su malestar por las situaciones acontecidas en el barrio, caracterizada por espacios vulnerados y abandonados a la suerte de la desprotección de organismos públicos y privados, surgió la necesidad de generar un colectivo que se hiciera cargo de las condiciones en las que se encontraban sus familias y vecinos.



Son estas situaciones que el colectivo quiere cambiar para asegurar un mejor porvenir a las generaciones venideras. De esta manera, el movimiento se articula como una reacción frente a la impotencia de los acontecimientos que ocurren frente a ellos mismos.

En ese marco, e términos cronológicos, el colectivo comienza realizando una serie de actividades en la plaza del barrio central de la población para convocar a la gente a empoderarse y, sobre todo, para que los niños y niñas puedan tener un espacio seguro en el cual desarrollarse y jugar. La cita a continuación ilustra la intención de recobrar espacios de tranquilidad al interior del barrio. Desde luego, esto se debía fundar, como se lee, en una estrategia asociativa que permitiera contribuir a recomponer las esferas de temor situacional anclados en las experiencias de vulnerabilidad, e implementar iniciativas como lo que se ha denominado como “arte terapia”. En línea con esto y como ha establecido la Asociación Chilena de Arte Terapia, lo importante de las actividades de arte terapia será —no el valor estético del trabajo artístico— sino el proceso terapéutico, considerando que todo individuo tengo o no formación artística, pero sí la capacidad latente para proyectar sus conflictos internos por medio del arte (Asociación Chilena de Arte Terapia 2016).

Esto empezó con conversaciones entre amigos de acá de la población... teníamos la idea de formar una agrupación potente, que nos pudiese devolver la confianza de volver a caminar tranquilos por las calles. Que les diera esa confianza a los vecinos de salir a la plaza en la tarde, a los niños, que pudiesen jugar. Y nosotros vimos que la única solución que teníamos era un barrio que tenía sus espacios totalmente vulnerados, era eso, formar una agrupación potente, que con la metodología del arte-terapia, que es la que usamos nosotros para despertar a los vecinos a empoderarse de nuestro territorio, para mejorarnos y para tenerles espacios a los peques, crearles talleres. De esa forma queremos combatir la droga y la delincuencia en la población (Gestor, región de Atacama).

Como hito simbólico crítico, según el recuento obtenido en conversaciones con algunas personas de la población, el colectivo tomó fuerza con la apropiación de lo que hoy se constituye como su sede y la biblioteca vecinal del barrio. Dicha sede constituía anteriormente un espacio comúnmente identificado por grupos consumidores de drogas. Por su parte, en esos tiempos, gran parte de los talleres realizados por el colectivo se desenvolvían al aire libre. Eso provocaba indignación en muchos de los personeros que hoy encabezan el movimiento, tal como da cuenta un relato informal: “no era justo que nosotros que estamos haciendo cultura y talleres para los jóvenes estemos a todo sol acá, mientras que los pastabaseros están cómodos ahí dentro”.


Como observan varios entrevistados, la dinámica asociativa terminó por encausarse en torno a aquellas fuentes disruptivas que constituían focos de preocupación social:

Había dos opciones: sentarse y ver cómo fuman a las 12 de la tarde frente a nuestros hijos o nos motivamos nosotros. Porque si esperamos a las autoridades pueden pasar 500 años y no va a pasar nada porque ellos están en sus casas tranquilos, no lo ven acá. O quizás saben, pero prefieren taparse los oídos, los ojos. Por eso nace el movimiento, para decir somos jóvenes, tenemos fuerza, tenemos hijos y no queremos esa realidad para nuestros hijos, porque los niños crecen y no sabemos qué opciones van a escoger, pero si les ofrecemos talleres que se desarrollen en habilidades no convencionales van a ser personas integrales que al momento de elegir entre irse por un camino o por otro van a saber por dónde (Gestor, Movimiento Rosario).

La historia de la sede, nosotros organizábamos siempre fuera, ahí en la plaza en frente de la sede. Y un día en la mañana organizando la actividad, miramos y esta fue por años una casa de consumidores de pasta base y miramos nosotros y decíamos estos locos tenían espacio pa hacer sus tonteras y nosotros que hacemos cosas buenas no tenemos un espacio, y vamos, recuperémoslo. Y lo hicimos. De a poquito fue tomado una fuerza que tal vez ni nosotros imaginamos que iba a tener el Movimiento Rosario. Y fue tomando fuerza... era al principio una idea sin pies ni cabeza y después caminaba sola. Ahora tenemos una biblioteca, tenemos hartos libros (Gestor Movimiento Rosario).

Así, en la cronología de acontecimientos, los informantes cuentan que —no exentos de altercados— el Movimiento Rosario se organizó, dispersó al grupo problemático anterior y logró tomar el espacio que hoy utilizan. De esta forma, la apropiación del espacio conformó, forzosamente, un enfrentamiento entre dos bandos que ejercían, de alguna u otra forma, una suerte de autoridad social al interior de la población. Esta apropiación de su sede tuvo un carácter simbólico cultural que se expresan hasta hoy, con los colores que marcan sus fachadas.

Con ello, la aparición del Movimiento Rosario a través de la apropiación de la sede, marcó un “acontecimiento clave” para la población (Marzouk El-Ouariachi 2011). Como paso siguiente, y contando con mayores niveles de organización, lograron obtener la personalidad jurídica, constituyeron un directorio y empezaron a postular a fondos públicos y privados que le permitan realizar sus iniciativas, como la creación de sus



distintos departamentos y la realización de talleres comunitarios para los niños y niñas de la población.

Gracias a un primer fondo público, lograron desarrollar un pilar fundamental en sus principios y que tiene relación con su preocupación con el entorno social y medioambiental que los rodea. Dentro de los departamentos con los que cuentan, uno de los ámbitos en los que actúa el colectivo es la reflexión y discusión por los temas ecológicos y el desarrollo sustentable. A partir de esta preocupación, los miembros del Movimiento Rosario levantaron lo que han llamado la Eco-pobla: un proyecto de largo plazo que intenta desarrollar instancias de acción, formación y toma de consciencia sobre el entorno natural en un contexto productivo marcado por extracción del mineral de cobre en pleno desierto de Atacama.

El atrapaniebla es un proyecto inicial que nosotros nos adjudicamos, claro no teníamos a qué postular y había varias ramas de postulación, entonces como nosotros estábamos en Eco-pobla miramos hacia el cerro y dijimos: “Ya po’ coloquemos un proyecto de atrapaniebla”. Así en la locura, visionarios po’, soñando... Y lo adjudicamos po’, formulamos proyectos, adjudicamos, compramos la implementación y ahora estamos esperando la temporada de cosecha de niebla que es en marzo hacia adelante, ya más menos en diciembre del próximo año tener la primera cosecha orgánica de hortalizas, vegetales, fruta y plantas medicinales (Gestor, región de Atacama).

A través de un fondo concursable de carácter comunitario impulsado por el Instituto Nacional de la Juventud (Injuv), los gestores del colectivo barrial se adjudicaron los recursos iniciales para su propuesta de generar una población ecológica. Comprometidos con su entorno y haciendo una lectura de sus capacidades, los miembros de Movimiento Rosario realizaron junto a más niños y jóvenes del barrio, el primer atrapaniebla de la población, en el cerro que está justo detrás de la población.

Por otro lado, gracias a otras fuentes de financiamiento, realizaron sus talleres de verano: Eco-pobla, grafiti, danza, música y deporte. Con ello, se pudieron organizar actividades durante los meses de verano para los niños. La directiva en conjunto comenzó a organizar el cronograma y contactar a los monitores que realizarían las clases para asegurar la asistencia. De esta manera, se desplegaron una serie de talleres tales como teatro, *breakdance*, ping-pong, fútbol, ajedrez, y *cannaterapia* con profesores internos y externos a la población Rosario.

Las acciones del Movimiento Rosario han dado mucho que hablar, no tan solo en el barrio sino también en toda la comuna. A través de su influencia por medio de redes sociales, han logrado interpelar a las autoridades locales y también medios de prensa



se han interesado en el trabajo que están realizando en una de las poblaciones más problemáticas de la ciudad. Hasta el momento ellos se encuentran satisfechos con el trabajo que han realizado hasta el momento. En su corta existencia, lograron asegurar fuentes de recursos para seguir funcionando, se han reunido con autoridades políticas y han sido cubiertos mediáticamente, siendo un fiel reflejo de lo que versa en su declaración de principios: “Ser reconocida permanentemente como una organización que aporta a la labor social, histórica, artística, cultural y deportiva de la Población Rosario, de la comuna de Copiapó, con equidad y pertinencia, poniendo énfasis en la formación integral del ser humano en todas sus áreas”.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

El marco de acción del Movimiento Rosario está completamente situado en su contexto espacial. Sus actividades e intervenciones en el barrio responden a las dinámicas propias de una población de sus características. Como se ha mencionado, en específico, algunos sectores de Rosario son percibidos como espacios conflictivos debido a la presencia del tráfico de drogas y delincuencia. Además de la inseguridad que se genera, vecinos de la población sienten esta situación al experimentar personalmente la estigmatización de vivir en un barrio periférico a partir de imaginarios urbanos socialmente construidos (Cornejo 2012). A la violencia cotidiana del barrio se agrega la violencia simbólica que significa vivir en un barrio con *estigma territorial* (Cornejo 2012). A pesar de su cercana distancia al centro cívico, desde un punto de vista material y simbólico, la población Rosario se encuentra *al margen* de la ciudad de Copiapó. Sus barrios no son un lugar de paso, sino que se encuentran a un costado del eje central de la comuna, lo que condiciona su marginación.

En ese marco, en el siguiente apartado se intenta relevar la importancia de la dimensión socio espacial para comprender la emergencia y acción de Movimiento Rosario en la población. En primer lugar, se caracterizará la población Rosario en términos espaciales, y analizando los diversos actores que confluyen en la circunscripción de su entorno y como también su relación con la ciudad de Copiapó. Por otro lado, ingresando en la población, se profundizará el foco de análisis al barrio central de Rosario, donde se ubica la plaza y su principal espacio de intervención la Biblioteca Vecinal, para detenerse en las dinámicas internas del dispositivo y su relación con el entorno.

### **i. Población Rosario**

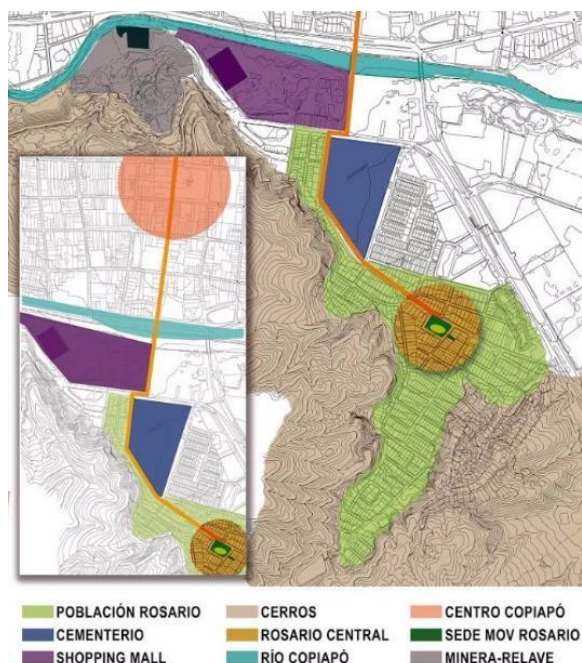
Según los miembros del colectivo, la población Rosario se origina a partir de una toma de terreno en esa zona. En una conversación grupal en la que relataban sus historias de infancia en el barrio, sale a relucir el tema del cementerio y en específico, el muro


colindante con algunos de sus barrios. Al ser un antiguo muro de concreto, no cuenta con más de tres metros de altura y sus *tumbas* al interior son el doble de altas, por lo que se ven fácilmente desde afuera. Esas construcciones, son un límite no solo territorial sino también simbólico.

De hecho, según los miembros del colectivo “nadie va a meterse a la población”. Sus barrios permanecen ocultos detrás del frontis principal del Cementerio General de Copiapó. Debido a las características geográficas del territorio donde se emplaza la población y las nuevas construcciones que se han realizado en la ciudad, Rosario queda tapada a la vista de los transeúntes, constituyendo en un espacio invisibilizado, oculto y cerrado.

Lo que llama la atención es que la planificación urbana de la comuna debiera alejar — el centro de la ciudad— la construcción del cementerio general. A pesar de encontrarse relativamente cerca, se aprovecha el río Copiapó como un “cordón sanitario” (Leyton Robinson y Huertas 2012) que preserva la higiene a través de la distancia, y al mismo tiempo constituye una periferia simbólica en relación al centro. Detrás de este terreno se encuentra la población Rosario. Su localización se encuentra fuera del eje más transitado de la ciudad, donde el río Copiapó se configura como un límite natural entre el centro neurálgico y la periferia. Por otro lado, detrás de la población se encuentra un gran cerro, muy característico de una ciudad del norte del país, pero que corta las posibilidades de expansión para algunos sectores y la única posibilidad es seguir alejándose del centro, donde se corta el cerro (ver figura).

Imagen 1. Mapa Población Rosario





Además del tráfico de drogas y la delincuencia, otro problema es la presencia del relave de una antigua industria minera a un costado de la población (ver figura). Aún es posible encontrar la infraestructura abandonada de sus faenas. En la voz de los propios entrevistados, el viento traslada todo ese mineral y el aire que constantemente respiran en la población estaría contaminado. Por otro lado, en ese lugar existía una gran cancha de tierra donde distintas personas acudían a compartir y jugar fútbol. Este espacio se constituyó como un punto de encuentro importante para los fines de semana entre los pobladores de Rosario y sus principales clubes sociales y deportivos. Sin embargo, esta rutina desapareció, debido a que nuevas construcciones comerciales (*shopping mall* de la ciudad de Copiapó) la reemplazaron, erradicando este tradicional espacio que existía para la población.

De esta manera, esta imagen de una población encajonada, cerrada y oculta, con una frontera natural que constituye el río Copiapó, determina su segregación espacial y construye la idea por parte de la sociedad mayor de un reducto de pobreza y delincuencia (Cornejo 2012).

## **ii. Rosario central y la biblioteca vecinal**

Tal como se ha analizado y en palabras de sus propios miembros, los eventos e intervenciones que organiza el Movimiento Rosario, tienen la intención de cumplir — en sus palabras— una “labor social” dentro de la población, apropiándose de los sectores vulnerados con la finalidad de que los vecinos puedan residir en un espacio tranquilo y seguro. Con estos objetivos, y situado como el hito fundante de su acontecimiento, la movilización y la toma de la sede fue clave para la configuración de las actividades culturales que actualmente se despliegan en el barrio. Tal como se señala en la cita a continuación, la casa frente a la plaza de Rosario Central y su conversión a una sede comunitaria y una biblioteca vecinal, conforma un “espacio estratégico” de recuperación y apropiación de los espacios.


En ese sentido, este al ser un espacio estratégico había la necesidad de recuperarlo para partir con la Biblioteca Vecinal que surgió de un libro en una carretilla haciendo puerta a puerta y juntando libros hasta el día de hoy que tenemos más de 700 de enciclopedias, diferentes temáticas que están al servicio de la comunidad, no solo de Rosario. Tenemos señoras que vienen de las colonias, de borgoños a buscar libros para sus nietos. Los préstamos por dos semanas. Señoras que vienen con pendrives a pedirnos temas de Silvio Rodríguez, como tenemos internet acá se los grabamos (Gestor, región de Atacama).

Este espacio era una casa que estaba totalmente en el abandono, completamente sucia, sin agua ni luz, y con los vestigios de los consumidores que habitaban la casa con anterioridad. Luego de la llegada del Movimiento Rosario, el lugar fue paulatinamente tomando forma según sus posibilidades, y para llevar a cabo su revitalización, los miembros del colectivo invitaron a la comunidad a formar parte del proceso, haciendo distintos puerta a puerta, donde conseguían herramientas y sobras de pintura que tuvieran los vecinos. En base a este mecanismo, se organizaron y fueron a cada una de las casas alrededor y lograron que muchos de los vecinos donaran libros que tenían en sus casas para armar la Biblioteca Vecinal. Otras organizaciones donaron sus muebles y en una de las salas de la casa ordenaron todo, en la que además cuentan con un computador que dan acceso a internet a través de un celular y pueden ayudar a los vecinos que los visitan.

En la pared externa de la casa, con pintura de aerosol dice Biblioteca Vecinal, pero a la interna se constituye como algo más complejo que eso. En la práctica la sede del Movimiento Rosario es donde se reúnen, conversan y pasan el rato, pero también es un espacio comunitario para la población. Este lugar, donde entran y salen niños durante todo el día, es un punto de encuentro en el que los más pequeños de la población pueden ir a buscar libros, guardar sus juegos o simplemente pasar el rato alejados del calor de Copiapó. Debido a los últimos fondos que se adjudicaron, en la sede guardan las indumentarias de los talleres como mesas de ping-pong, un *tatami* sobre el que hacen *breakdance* —o sobre el que los chicos improvisan para jugar a ser arqueros y practicar sus atajadas—, y pelotas de todo tipo. Por otro lado, dependiendo la coyuntura, el Movimiento Rosario se pone “al servicio de la población” y la sede se transforma en un centro de acopio para recolectar alimentos en caso de catástrofes en el norte, como aluviones, terremotos o incendios.

En ese sentido cuando ocurren diferentes, no sé si catástrofes como hace un mes que hubo dos incendios, allá arriba que se quemaron dos casas y acá abajo tres. En ese sentido nosotros como agentes sociales nos ponemos al servicio de nuestra población ya sea recolectando alimentos, toda la ayuda pasa por acá, como centro de apoyo, porque somos reconocidos y saben que esta es una labor social que no solo se centra en cultura y talleres, al final es un todo (Gestor, región de Atacama).

De esta manera, la sede del Movimiento Rosario se instala en medio de la población como un centro articulador que posibilita un sinnúmero de eventos y acciones enraizadas en el contexto particular del barrio. A pesar del ambiente de inseguridad que puede generar un barrio con tráfico de drogas, la sede se encuentra abierta para



todo vecino que quiera realizar alguna actividad o simplemente quiera estar ahí para pasar un rato.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

A continuación, se presentan diversos aspectos que tienen relación con el funcionamiento interno del dispositivo en análisis. A partir del trabajo realizado en terreno y sus entrevistas, en este apartado profundiza en las acciones y discursos de los miembros del colectivo en su contexto particular. Se aborda su relación con la autoridad y su institucionalidad, así como en las intervenciones dentro de la población, sus talleres y el impacto que genera el trabajo comunitario que realizan en la percepción en los vecinos. De esta manera, se espera entender cuáles son las razones que permiten explicar la práctica cultural utilizada, porque se escogen estas formas de acción y no otras, y qué relación tiene con su contexto espacio-temporal.

Como hemos vistos, la iniciativa del Movimiento Rosario busca que las nuevas generaciones se identifiquen con los aspectos positivos del lugar al que pertenecen, eliminando los elementos que reconocen como negativos y amenazantes para su formación como personas. Tal y como describen en su hoja de ruta, plantean “desarrollar capacidades y valores que permiten transformarlos en personas integrales y conscientes”. Los miembros del colectivo han organizado en la población un sistema alternativo de “educación popular” por medio de talleres con los cuales pueden transmitir valores que les permitan el “fortalecimiento de un sentido de identidad y pertenencia al barrio”.

La intervención en el barrio surge como el medio para lograr sus objetivos. A partir de los relatos de los propios gestores de la agrupación, los viejos pobladores se han desanimado de realizar acciones en sus barrios, lo que se manifiesta en la inactividad y abandono de las juntas de vecinos por parte de sus directivas tradicionales. De esta manera, la incidencia del colectivo en su población es incentivar un proceso de activación de organización barrial sobre la base de la formación de espacios comunitarios que logren empoderar a los vecinos y re-articular el tejido social inexistente, por medio de la autogestión según los recursos con los que cuentan.

Una de las principales acciones, como expresión activa de *recuperación* de espacios públicos, es la realización de talleres comunitarios en la plaza de Rosario Central. Dentro de estas actividades, el colectivo transmite sus valores y configura el principal objetivo propuesto, a saber, la construcción de espacios comunitarios para que los niños y niñas se identifiquen con su barrio, encontrando sus raíces en aspectos considerados positivos, como la vida en comunidad.

## **i. Relación con las instituciones**

A partir de las conversaciones con cada uno de los miembros del Movimiento Rosario, uno de los elementos más recurrentes es el malestar acumulado por sus experiencias biográficas en su entorno inmediato: la calidad de sus colegios, las condiciones precarias de sus barrios, el abandono de las plazas y parques, la desaparición de sus canchas y el contexto de violencia por el tráfico de drogas y la delincuencia son algunos de los asuntos que los aquejan a nivel local. Como tal, y como se lee en voz de uno de los dirigentes del Movimiento, la iniciativa se asienta como una misión que apela a la responsabilidad que sienten por “ser jóvenes”, pertenecer al barrio, y querer un nuevo futuro para los niños de la población Rosario, con “cultura” y “colores”, haciendo referencia al carácter social y al mismo tiempo diverso en términos artísticos y educativos de la iniciativa.

Más papás, o nuestros viejos o abuelos nos han contado que se han unido para dejar el barrio mejor y que venga en nuestro tiempo a empeorarse, a envenenarse y que nosotros somos lo que sabemos que pasa y que tenemos la fuerza para hacer algo en la pobla. Por eso yo creo que nació, de que teníamos que hacer algo como jóvenes de acá del barrio. Nosotros somos nacidos y criados acá, donde vamos a dejar que todo se pudra, así como así. No es cierto. Hagamos algo, inventemos el movimiento Rosario y con cultura, con colores (Gestor, región de Atacama).

Los miembros del colectivo manifiestan malestar con la política y sus autoridades, por el abandono que ven de la población en términos de servicios públicos básicos, como áreas verdes y establecimientos educacionales de calidad, además del estado en que se encuentra la región en términos medioambientales producto de la minería. Su reflexión y diagnóstico los incomoda, y los impulsa a convertirse en agentes de cambio al interior de su barrio, a cuestionarse las normas y construir espacios autogestionados e independientes de la institucionalidad pública del Estado a través de la participación cultural que permitan incentivar prácticas y valores alternativos

Entonces tenemos leyes irregulares, por ejemplo, la misma minería ellos van a las montañas y borran miles de toneladas de información arqueológica. Única. Para “chancao” y sacar material puro mineral y por el otro lado relave, perdiendo toda oportunidad de estudio de esos minerales... de esos fósiles. Entonces después cuando uno va como artesano a la playa y se encuentra un diente de tiburón y lo transforma en un objeto portable, perdurable, le ponen la policía encima. Y es como ilógico, es como lo que pasa con el Caso Penta, que son ladrones de tomo y lomo... Ladrones po. Una persona se roba una bicicleta por darle de comer a su hijo o por simplemente consumir pasta

base. Una bicicleta, cien lucas. Te llevan preso tres, cuatro años. Pero la persona que se roba en equidad unas mil bicicletas... no le hacen nada po. Entonces nosotros estamos conscientes de eso y queremos fomentar en la gente el cultivo de la auto-consciencia (Gestor, región de Atacama).

Ante la indignación de su experiencia concreta, los miembros del colectivo declaran abiertamente que Movimiento Rosario es “antiyuta”, es decir que no actúa en base a la institución de Carabineros, lo que tiene implicancias en distintas esferas. Por ejemplo, no promueve un sistema de prevención de drogas por medio de la denuncia de consumidores. A través de la organización comunitaria, la autogestión de sus actividades, el empoderamiento de parte de los vecinos, pueden lograr la autonomía de sus barrios, otorgándole la seguridad y las garantías que se esperan para los niños y niñas de la población.

Entonces hay cambiar el enfoque, el estigma a la agrupación. Y cambiar la mirada con respecto a carabineros, porque carabineros acá nos amedrenta todo el rato, son ellos de hecho los que nos injurian...

(Entrevistador) ¿Hablan mal de la agrupación?

No del movimiento Rosario en sí, pero sí de la población que para nosotros es exactamente lo mismo... Pero ellos no lo ven así po.

(Entrevistador) ¿Y cómo es la imagen de la población para carabineros? Drogadictos, convictos, flojos, asaltantes. Entonces como ellos trabajan con ese tipo de personas, claro se van a enterar de esa realidad. Pero acá no vienen nunca y cuando vienen, vienen a quien estamos escondiendo. Entonces cuando pasan, se dan cuenta de que es un centro cultural, que tenemos biblioteca, que tenemos gimnasio, que estamos bien, ahí recién ya se da un diálogo civilizado, ya de otra manera es pura violencia.

(Gestor, región de Atacama)

Esta deslegitimación hacia las autoridades, los ha llevado a concretar sus propias acciones a nivel local, organizando talleres y jornadas colectivas coordinadas de apropiación de espacios, como su sede comunitaria y Biblioteca Vecinal. Estas intervenciones mantienen sus propias normas internas y muchas veces se enfrenta a problemas por falta de permisos de la autoridad respectiva, protocolo que no les interesa seguir. Sus actividades tienen la intención de cambiar la percepción que se tiene sobre la población. Ellos asumen que las personas que trabajan en carabineros

también tienen esos prejuicios y estigmas sobre ellos, por lo que no confían en su colaboración y prefieren mantenerlos alejados de sus actividades en el territorio.


Más bien, el Movimiento Rosario apuesta todas sus cartas a la fuerza de su juventud, confía en las capacidades de los propios vecinos para construir espacios comunitarios libres en los cuales realizar sus talleres y transmitir sus valores. Sus actividades recreativas, como el deporte y la música, se encuentran en función de propiciar estos momentos transformadores en el barrio. Por medio de la participación cultural, reivindican la imagen que se tiene de la población, incentivan el empoderamiento de los vecinos y encuentran lo que ellos identifican como “sus raíces” (lo cultural) y la vida en comunidad. Con este objetivo, sus gestores han llevado a cabo un tipo de acción que les permite reactivar el barrio. Según sus gestores, la apropiación de espacios es la recuperación de espacios comunes que les pertenece a sus vecinos, con ello la práctica cultural aparece como una forma de recuperación local de los espacios, como se verá a continuación.

## **ii. Recuperación cultural de espacios públicos**

Desde los inicios del colectivo, una de sus principales actividades tiene relación con la *recuperación* de espacios públicos dentro del barrio. A propósito del malestar que les genera la proliferación de focos de consumo de sustancias y atendiendo a temas de seguridad, los miembros del Movimiento Rosario iniciaron acciones de lo que ellos llaman “limpieza cultural” dentro de la población. Como describen, esto consiste en intervenciones de restauración de espacios públicos, como callejones y esquinas que se constituyen como focos de drogadicción. En concreto, lo que realizan los miembros del colectivo son jornadas en las que intervienen con productos de aseo, limpian el sector, realizan una “reforestación” (plantan algunos árboles en el lugar) para, luego, terminar con aquello descrito —como sigue— como el “hermoseo” en sentido estético del espacio. Para ello, se despliegan técnicas de pinturas y grafitis que permitan dar vida a un espacio concebido como peligroso.

Ya habían hecho la primera parte de la limpieza, ya estaba, las ventanas, los niños trabajando acá. Después ese domingo empezaron a hacer los puerta a puerta por los libros y también las intervenciones culturales que primeramente fue en Chile Italia que son los sectores de focos de consumo y de delito en ciertas horas, la pasarela y ahí íbamos haciendo limpieza cultural. El callejón del jardín y la escuela, se hicieron unos grafitis para hermosear el lugar para la entrada de clases. Se hacían puerta a puerta para conseguir conchitos de pintura, brochas, todo sirve. Viene a contribuir, todo granito suma. Esa es la idea, todo suma, nadie sobra. Todos remamos para el mismo lado. La idea es hacer de Rosario un barrio multicultural,





ecosustentable donde se puedan ofrecer oportunidades a los niños y niñas de acá (Gestor, región de Atacama).

La recuperación de espacios públicos no solo significa una confrontación con los consumidores de droga, sino que tiene relación con la posibilidad de recuperar la población y generar condiciones aptas de habitabilidad. Estas acciones van en línea con profundizar un empoderamiento por parte de los pobladores de Rosario, para que “todos remen para el mismo lado”. La pérdida de espacios públicos comunitarios no es un tema trivial para la población. Uno de los casos que se ha hecho problemático para algunos vecinos, es la pérdida de las canchas de fútbol donde sus clubes deportivos realizaban las actividades los fines de semana. A partir de la construcción del principal centro comercial de la ciudad, una de las canchas insignes donde mantienen recuerdos de la infancia se perdió. De esta manera, la apropiación de espacios que posibiliten el encuentro entre los vecinos y la generación de acciones alrededor de ello son, para ellos, pequeños actos que permiten movilizar y reorganizar a los vecinos en iniciativas mayores como el mantenimiento de la Biblioteca Vecinal o la reactivación de las juntas de vecinos.

Pero ahora si no hay una cancha es juntarse en la esquina y la pasta base que está bien metida en la población da pie para que se empiecen a generar puntos donde la gente ya no quiere ir. En las reuniones que hemos tenido con las otras organizaciones vecinales, hay lados que dicen, a las 10 de la noche no puedes pasar por el cementerio, porque hay harto grado de probabilidad de que te asalten, de que te pidan monedas. Acá en Chile Italia, en la pasarela, que son lugares que nosotros en nuestras intervenciones en el mes de abril hemos realizado con limpiezas culturales, limpiar esos sectores, sacar los escombros, darle otro sentido, hacer forestación, grafitis. Para que los mismos consumidores se den cuenta que el lugar no está tirado de que hay gente de acá que quiere un cambio, que quiere otra realidad para sus hijos, esa es una de las principales razones que veían los cabros acá en la pobla (Gestor, región de Atacama).

Por otro lado, las acciones de colectivo tienen un modo de operar basado en tomar las cosas que tienen a mano y reutilizarlas en un ejercicio de reciclaje. Así se apoderan de los viejos componentes de la población y les dan otro enfoque. Un ejemplo es el caso de la sede comunitaria, un lugar tomado por los focos de drogadicción, el cual es reapropiado para realizar actividades comunitarias con niños.

La apropiación de espacios por parte del Movimiento Rosario es un pilar fundamental dentro de sus acciones. De alguna manera, los miembros de la agrupación comprenden


que los problemas que genera la droga en la población son producto de condiciones estructurales más complejas y no de los simples consumidores. En razón de lo anterior, los miembros del colectivo comprenden que muchos quienes consumen son parte de la población desde pequeños, los conocen y tratan de cuidarlos y apoyarlos desde las herramientas que ellos cuentan. De hecho, como relata la cita siguiente, como consigna se mantiene una relación cercana con todos aquellos que no les hacen oposición al momento de tomar los espacios públicos.

Sí, hubo un tiempo en que igual estuvo fuerte la rencilla con los... pero nos dimos cuenta de inmediato que no es una pelea que debemos llevar de esa forma, no podemos pelear con ellos a golpes, porque no nos sirve ni es productivo. Nos fijamos que la idea es poder sacarlos, pero a través de esto, de talleres, de esa forma pelear frente a la droga. La droga ha existido toda la vida y no creo que nosotros la eliminemos, pero sí podemos entregar espacios para que la gente no se meta (Gestor, región de Atacama).

### **iii. Reconstitución del tejido social**

A través de la apropiación y creación de espacios comunitarios, el tránsito de un malestar acumulado a la acción directa dentro de sus barrios ha incentivado la articulación de otros grupos de personas. La motivación de cambio por parte del Movimiento Rosario ha sido un motor dinamizador que impulsa a que surjan otras instancias colectivas y sean reconocidas por los vecinos. Una de las formas de organización más tradicionales al interior de los barrios poblacionales son las juntas de vecinos. Por distintas razones, durante el último tiempo, la directiva de Rosario Central se encontraba inactiva y sin generar actividades al interior del barrio. A partir de la aparición del Movimiento Rosario como agente político-social en la intervención comunitaria local, los demás actores comenzaron a movilizarse para construir iniciativas en la misma dirección. Según los miembros del colectivo, existe una total disposición por parte directiva de la junta de vecinos para trabajar en conjunto cualquier tipo de actividad en la población.

Más que desaparecer, siempre estuvo legalmente activa pero acá en la población no se trabajó, no era trabajo de la junta, estaba muerta. La sede que es un lugar bien importante acá, cerraba siempre, sin talleres. También por el desgaste de los dirigentes poblacionales que muchas veces ven sus trabas, trabas en su gestión de dirigente social por los que están en el poder y no lo utilizan bien, trancan el poder y hacen que se eche a perder, que no haya talleres, nada (Gestor, región de Atacama).



Como hemos visto, si bien los objetivos inmediatos del Movimiento Rosario se concentran en la generación de instancias recreativas para los niños y niñas de la población, los efectos de sus acciones trascienden más allá de los límites fijados. La intervención cotidiana en el barrio, con la recuperación de espacios comunitarios para su uso libre, entrega la posibilidad a los vecinos de empoderarse y tomar el espacio público donde se pueden encontrar y compartir, y con ello reconquistar espacios de reconocimiento.


#### **iv. Departamentos y talleres**

La expresión más visible sobre las acciones del Movimiento Rosario se concretiza en la realización de sus talleres y actividades en la plaza del sector central de la población. La organización de sus eventos está a cargo de la coordinación de sus cinco departamentos, cada uno con su propio encargado. Se realizan talleres de “arte terapia” en razón de sus objetivos trazados. “Eco-pobla”, “Graffiti”, “Danza”, “Música” y “Deporte”, son los principales puntos de acción, con diferentes niveles de desarrollo y de acuerdo a los recursos disponibles. Algunos de ellos, mantienen mayores niveles de reflexión y discusión a la interna del Movimiento.

En el plano de las artes, una de las prácticas más tradicionales en la cotidianidad del barrio es el *graffiti* y que tiene directa relación con la apropiación de espacios públicos que realiza el colectivo. En una oportunidad, los miembros de Movimiento Rosario lograron reactivar una jornada anual que había quedado abandonada por un tiempo. Uno de sus vecinos, como relatan los informantes, falleció en un conflicto de la cárcel. Cada año se realizaba un acto conmemorativo en el cual se pintaba un mural en su memoria, pero dejó de realizarse en durante dos años. En esta oportunidad, aprovecharon la motivación del colectivo y, gracias a su organización, hicieron una convocatoria a nivel nacional para graffiteros de todas partes y hacer una gran jornada que lograra pintar más de 100 metros de muro, frente a la casa de su amigo fallecido. La actividad se realizó con gran éxito y a los muros pintados le llamaron Galería a Cielo Abierto - Población Rosario, 2016.

Por otra parte, en el marco del proyecto de largo plazo iniciado con la creación un atrapaniebla, dieron el puntapié inicial a lo que llaman CIMAE, Centro de Investigación Medioambiental y Ahorro Energético. La idea es desarrollar un espacio de estudio en el que puedan generar ideas sobre desarrollo sustentable para la población Rosario. En este caso, con la instalación del atrapaniebla en un punto estratégico del cerro, pretenden estudiar la calidad del agua que extraen, como también evaluar la cantidad que pueden llegar a extraer para sustentar a la población.

Entonces ese centro de captación de aguas-niebla, sumado a la captación de energía solar y eólico, generó la instancia de crear un centro de investigación




al cual nosotros le llamamos CIMAE (Centro de Investigación Medioambiental y Ahorro Energético). ¿Cuál es su función? O sea... como función tiene velar por la alimentación sana de la gente, alcalina, eh... ¿cómo le llaman? un supra- alimento que se le llama. Entonces para nosotros la concepción de los pacientes oncológicos es por temas de salud, medicina, nutrición. No hay mejor medicina que la nutrición, entonces le ponemos toda esa fuerza ahí, para evitar los supermercados, evitar los transgénicos. Entonces ya si el gobierno no se hace cargo de esas políticas, nosotros nos vamos a hacer cargo de nuestras propias políticas produciendo nuestros propios alimentos (Gestor, región de Atacama).

La discusión por el medioambiente y la creación de un sistema que capte el agua de la niebla que se genera en el norte del país no es causalidad. La formación de este centro de investigación se encuentra en completa sintonía con los problemas que habitualmente viven los ciudadanos de la comuna de Copiapó por la calidad de los recursos hídricos de la zona. Más allá de la efectividad que tiene el instrumento en el cerro, lo interesante es la reflexión que yace alrededor de su creación.

Además, están los talleres deportivos, los cuales son los más concurridos. El fútbol se toma la multicancha de la plaza frente a la sede comunitaria, donde sacan un parlante para amenizar las actividades que realizan. A través de esta actividad deportiva, los miembros de Movimiento Rosario tratan de fomentar buenas prácticas dentro del desarrollo del juego, incentivando buenas prácticas de trabajo en equipo. La idea principal no está en entrenarlos para que sean mejores jugadores, sino que de fomentar prácticas de participación ancladas en sentidos de comunidad, identidad y pertenencia al barrio. Tal como ilustra la cita a continuación, esto constituye formas de expresión cultural en cuanto remite a prácticas situadas en la identidad de la vida pobladora y la desmitificación del imaginario de quien reside en este tipo de espacios.

En los talleres se ve reflejado al tiro, en un taller de fútbol por ejemplo tú ves el compañerismo, cómo nace, cómo nace la amistad, cómo nace el respeto, que es algo que nosotros incentivamos harto, que no se insulten, que no se hablen con garabatos. Eso es cultura y si nosotros estamos enseñando eso a través de los talleres, yo pienso que sí estamos haciendo cultura (Gestor, región de Atacama).

Otros talleres realizados en verano, uno relacionado con el departamento de Danza y otro con el de Deporte, continúan con esta lógica tradicionalmente vinculada al barrio y a la calle, como son el *breakdance* y el *skate*. Con tutores especializados en cada uno de los temas, incluso externos a la población, la agrupación organizó clases de estas dos



actividades urbanas. Una o dos veces a la semana, llegan los tutores a la plaza de Rosario Central para enseñarles a los niños los trucos básicos para aprender lo básico y pudieran practicar luego de manera autónoma.

#### **v. Redes sociales**

Como ha sido descrito, los recursos del Movimiento Rosario no son suficientes para instalar talleres con la frecuencia deseada. Tal como fue informado, la principal fuente de ingresos son los fondos concursables a los que pueden postular, a partir de la personalidad jurídica. Para ello, utilizan todos los medios que puedan estar a su alcance. De acá la relevancia del uso de las redes sociales como Facebook, Twitter y Youtube. A través del acceso a estas plataformas virtuales, el colectivo difunde sus acciones y eventos que realiza, además de guardar un registro fotográfico de ellas. Por estos medios, mantienen informada a la gente de sus próximas actividades, pero también aprovechan este espacio para transmitir su mensaje con discursos en favor de la organización comunitaria y la identidad de barrio, o simplemente envían saludos y buenos deseos a los vecinos.

Principalmente publicitamos todas las actividades que hacemos en redes sociales, Twitter, Facebook, correo electrónico: el otro domingo vamos a hacer una limpieza. Se va sumando gente así. Y también cuando se repiten los lazos y la gente vuelve a ir a las actividades ahí nosotros establecemos un trato más directo de señalarle, o de decirles que nosotros contamos con esa persona; también tenemos una libreta de contacto con las personas que participan activamente (Gestor, región de Atacama).

En ciertas circunstancias, su participación en las redes sociales se transforma en una herramienta para denunciar situaciones que ocurren en la población o en la comuna, como el conflicto por el agua o sus diferencias con las autoridades políticas locales. De esta manera, el Movimiento Rosario se convierte en un actor con voz dentro de los distintos medios digitales, y sus manifestaciones tienen la posibilidad de ser un medio de protesta ante las condiciones que genera malestar. Como señala el informante en la cita a continuación, las herramientas digitales han contado con vasta efectividad para hacer llegar parte de sus inquietudes a la institucionalidad correspondiente. Para ellos, los medios sociales constituyen también un registro que evidencia el trabajo social que se ha venido desplegando en la población.

Ese tipo de cosas nosotros como Movimiento las hacemos patente y las hacemos manifestar en las redes sociales o en las notas de prensa que hacemos para que la comunidad se empape de esto y se empodere y pelee

por lo que es justo. Me acuerdo también cuando escribimos una nota y habían pasado dos días y no teníamos solución, cuando había gente durmiendo en la calle producto del incendio y al otro día llegó el intendente acá producto de que había visto la publicación y dijo que se quería hacer presente. Cuando llegan las soluciones prontas lo hacemos notar, hicimos una nota de que se había pronunciado el intendente, son como respuestas que surgen por el aval que tenemos por el trabajo que venimos desarrollando que cuenta que el movimiento Rosario no solamente dice cosas, sino que también las hace y para eso hay registros fotográficos, audiovisual para decir que es así. Que nuestro trabajo es día a día y se van sumando cada día más personas (Gestor, región de Atacama).


A través de distintos medios de comunicación masiva, los miembros del colectivo han logrado dar a conocer a Movimiento Rosario en la comuna de Copiapó. En junio del año 2016, cercano a los inicios de sus actividades, se realizó una nota por televisión en la red local de un noticiero nacional para cubrir los talleres de invierno. En esa instancia se transmitió cómo se realizan los talleres gratuitos de confección de instrumentos y las clases de percusión para los niños. Uno de los participantes señala que “Movimiento Rosario es toda una familia” haciendo alusión al compromiso y la pertenencia que sostienen sus miembros por la comunidad del barrio.<sup>14</sup> Como anecdotario del trabajo de terreno sostenido en la zona, el primer día que el equipo de investigadores UC concurrió a la sede comunitaria en la población, llegó un grupo de personas mayores solicitando una reunión con la directiva del Movimiento. En esta instancia, los investigadores participaron y presenciaron la conversación. El grupo de asistentes correspondía al Club de Adultos Mayores por el Patrimonio Cultural quienes organizan talleres literarios al alero del Museo Regional de Atacama. Por medio de la prensa escrita local, la agrupación se informó sobre el Movimiento Rosario y la iniciativa de Biblioteca Vecinal en el barrio. Con ello, los adultos mayores decidieron ofrecer un acuerdo de colaboración en el que ellos pudieran realizar talleres de literatura y poesía para los niños y niñas de la población, constituyéndose como una iniciativa exitosa y posibilitada por los medios de comunicación de la región.

## **vi. Públicos y subjetividades**

Como ha sido señalado, los gestores del Movimiento Rosario nacieron y se criaron en la población, vivieron sus experiencias de infancia en esas calles y aprendieron a jugar

---

<sup>14</sup> Nota sobre los Talleres de Invierno del Movimiento Rosario: <http://www.24horas.cl/regiones/atacama/copiapo-vecinos-de-poblacion-rosario-crearon-la-escuelita-de-invierno-2073861>



fútbol en la misma plaza en la que actualmente realizan sus talleres. Tal y como ellos mismos describen el Movimiento Rosario y la población son lo mismo. De aquí surge el compromiso con su barrio y sus vecinos, en razón de su historia familiar y como lugar donde proyectan la construcción de sus propios hogares y de crianza.

La propuesta del Movimiento Rosario para la población es abierta e inclusiva. La invitación a participar se extiende a todos, pero muchas veces se torna difícil lograr una convocatoria amplia. Los protagonistas de las actividades que organiza el colectivo son los más jóvenes de la población, si bien aún no existen muchas instancias donde padres y apoderados formen parte activa. En general, los vecinos valoran positivamente las actividades de la agrupación: los mismos gestores comentan que son apoyados por sus vecinos, y que se manifiesta en sus acciones, por ejemplo, en la donación de dinero o libros en cada puerta a puerta. Sin embargo, alrededor de las acciones del Movimiento Rosario también se construyen otros tipos relatos sobre sus acciones; muchas veces negativos. A partir de entrevistas informales con algunos de los vecinos que no querían ser grabados, surgen variadas opiniones sobre los miembros del colectivo o sobre sus actividades, como “no hacen tanto, solo juegan a la pelota y ponen música”. Ante ellos, opinan los gestores del colectivo:

Sí, hay gente que nos mira mal que dice que somos los volaos, sí... y nosotros sí po (...) Eso le decimos a la gente cuando nos critica, a los que nos critican, que mayormente son los que no hacen nada, entonces como que no nos llegan mucho las críticas. Nosotros sabemos los que trabajan para hacer talleres ya, yo creo que entre todos los que trabajamos valoramos hartito el trabajo que nosotros llevamos po, que todos los que trabajan. Eso. No nos preocupamos de los que critican (Gestor, región de Atacama).

En conocimiento de este tipo de juicios, los gestores del colectivo de la población Rosario se encuentran cada vez más convencidos de los aportes que significan sus acciones dentro del barrio. De esta manera, sus actividades constituyen instancias de encuentro entre los vecinos, lo que a su juicio ha activado las asociaciones como juntas de vecinos y otras dinámicas de organización barrial. Desde esta perspectiva, sus miembros comprenden que la intervención en la población es una gran labor social, política y comunitaria que debe contar con el apoyo de instituciones públicas y privadas competentes. No obstante, los informantes consideran que gran parte del contacto institucional se limita a Carabineros y que, en razón de la connotación que esto conlleva, prefieren restringir la relación con las fuerzas policiales.

En síntesis, a partir de la creciente desconfianza que sostienen en las instituciones, y el malestar por las condiciones materiales y simbólicas en las que se encuentran, buscan por medio de distintas vías la manera de encontrar espacios autogestionados para


mantenerse independientes a influencias y/o presiones externas. De alguna manera, la creación de Movimiento Rosario nace como una reacción ante la confluencia de múltiples factores que se situaron en un contexto particular, pero que —a su vez— intentan tomar un rol más activo en la injerencia de decisiones de su comunidad, incluso si esto comporta la anulación del trabajo con las autoridades políticas locales.

#### d. Campos y objetos culturales

Las acciones del Movimiento Rosario mantienen vertientes en múltiples direcciones. Por un lado, los niños y niñas de la población son su principal foco de atención a través de sus talleres, así como la edificación de una posición crítica frente a la situación en la que se encuentra la población y la responsabilidad que otorgan a las autoridades e instituciones. Desde este punto de vista, como se ha visto, su intervención en la población tiene como propósito generar un cambio en la experiencia cotidiana de sus vecinos por medio de la construcción de espacios que permitan la reflexión y la recreación. Además, por medio de sus talleres, es posible notar el componente educativo/formativo de su propuesta, en la que se encargan de la transmisión de un mensaje que entregue herramientas para que los niños y niñas puedan compartir en las calles sin los problemas atribuibles al imaginario de quien reside en una población.

De esta manera, la complejidad de los objetos culturales de este dispositivo reside en los propósitos en torno a los cuales el movimiento se cimienta y, desde luego, las herramientas desde las cuales se valen para hacerle frente. En este sentido, se ha relevado en que —en este caso— las expresiones culturales —en su sentido tradicional, como son lo educativo o lo artístico, o más bien amplio, como puede tomarse las actividades recreativas— se ponen al servicio de un propósito mayor que, como ha sido señalado, se constituye en torno a un objeto comunitario-social. Lo importante sobre este punto es comprender que, a la luz de los lenguajes y las condicionantes que sitúan la vida en una población, la cultura parece ser un dispositivo *efectivo* en la actualización de sentidos comunitario e. Desde luego, y como ha sido señalado en estos resultados, el tipo de “arte” escogido no responde, sino, a decisiones que refuerzan la identidad del joven poblador en una desmitificación constante de un “otro peligroso” al cual se tienden a equiparar. Desde luego, los mismos informantes consideran que dicho sustrato de inseguridad se ancla en percepciones reales: se reconoce que existen focos importantes de riesgos psicosociales al interior de la población. No obstante, en torno a un propósito comunitario, la opción del objeto cultural parece ser una alternativa viable a partir de la utilización de herramientas que suponen, a su vez, la identificación con campos políticos que escapan a las tradicionales lógicas institucionales y que se cuadran, desde luego, con la actualización de una identidad descontenta (y desconfiada) de quien reside y transita al interior de una población.






El carácter comunitario de sus actividades ha propiciado que otras instancias de la población se activen. A partir de su organización en el barrio, las juntas de vecinos se han empoderado y reiniciaron sus acciones en la población. Una de las juntas de vecinos de Rosario Central estaba en desuso: su directiva no se encontraba en funciones, pero luego de la motivación demostrada en cada una de las iniciativas, la junta de vecinos logró reconstituirse. De hecho, como se relata, los talleres de verano de ping-pong se pudieron efectuar —exitosamente— en la sede de la junta vecinal.

Sí, [la junta de vecinos] total disposición a trabajar, eh... a organizarse, a sumarse lo que es este trabajo. Si todos sabemos que, y queremos que esto cambie, queremos que la población tome otros colores, queremos que cambie de color la pobla y están todos claritos que el camino es ese, unirse y nada, entre nosotros fortalecernos. Si no nos dan los otros, entre nosotros, los vecinos, es lo que la lleva para hacer cositas (Gestor, región de Atacama).

El despliegue posibilitado por la apropiación de espacios en sus jornadas de “limpieza cultural” o la toma de la casa que hoy se constituye como Biblioteca Vecinal y sede comunitaria, también denota un posicionamiento político frente al contexto social al que pertenecen. Por otra parte, la idea de un “barrio multicultural” —como señala la cita— atiende a la idea de un lugar despojado de prejuicios y que probabilice un futuro prometedor a las generaciones venideras.

Ya habían hecho la primera parte de la limpieza, ya estaba, las ventanas, los niños trabajando acá. Después ese domingo empezaron a hacer los puerta a puerta por los libros y también las intervenciones culturales que primeramente fue en Chile Italia que son los sectores de focos de consumo y de delito en ciertas horas, la pasarela y ahí íbamos haciendo limpieza cultural. El callejón del jardín y la escuela, se hicieron unos graffitis para hermopear el lugar para la entrada de clases. Se hacían puerta a puerta para conseguir conchitos de pintura, brochas, todo sirve. Viene a contribuir, todo granito suma. Esa es la idea, todo suma, nadie sobra. Todos remamos para el mismo lado. La idea es hacer de Rosario un barrio multicultural, eco-sustentable donde se puedan ofrecer oportunidades a los niños y niñas de acá (Gestor, región de Atacama).

Luego de su asentamiento en el centro de la población y su desarrollo durante alrededor de siete meses, surgen discursos cada vez más politizados frente al rol que los mismos cumplen dentro del barrio. Por ejemplo, con el conflicto medioambiental que experimentan en el norte, reconocen en ellos cierta obligación en la denuncia de problemas, a saber, los problemas de contaminación y escasez de agua. De esta manera,




el colectivo de carácter social-comunitario toma un papel político mayor que enfrenta a las autoridades locales por medio de las redes sociales, ampliando sus márgenes de acción más allá de los límites territoriales de la población Rosario.

Además de su postura frente a las instituciones y autoridades, su reflexión política como grupo se materializa en la realización de los talleres de arte terapia. Su intención por generar instancias formativas en la población tiene un componente político, pero además posee un fuerte contenido moral. La disputa por la reconfiguración de lo “bueno” y lo “malo” en las prácticas del barrio es un punto central en sus actividades como agrupación. Aunque implícito, sus acciones intentan marcar una diferenciación entre lo que —supone— una mejor calidad de vida para los infantes de la Población Rosario.

A partir de las conversaciones con cada uno de los miembros de la agrupación y de acuerdo a lo observado en terreno, es posible lograr comprender cómo se organiza y articula un dispositivo cultural de acuerdo a múltiples fuentes de desorden barrial. Tal como se menciona en la cita a continuación, uno de los puntos centrales es “que haya espacio y que haya cultura”, como una fuente importante de proyecciones de cambio, especialmente para las generaciones venideras. De esta forma, la participación cultural se asienta como una promesa que canaliza expectativas y que, supone, una estrategia de remediación frente a las diversas fuentes de inseguridad social.

Claro, y vemos que esas oportunidades que faltaban en ese tiempo hoy también faltan y nadie grita ni hace nada para que esas oportunidades lleguen al barrio por eso nosotros estamos trabajando, para canalizar esa ayuda acá y haya oportunidades y nuestros cabros chicos no pasen por ese periodo cárcel que pasamos nosotros. Que no siga esa cadena. Nosotros venimos acá a romper eso, para que cambie. Que haya espacio, que haya arte, que haya cultura. Sabemos que nuestros cabros chicos de la población se caracterizan por ser bien hiperactivos, pero si los canalizai en algo artístico, musical, los cabros van a lucirse (Hombre, Encargado Biblioteca Vecina, Movimiento Rosario, región de Atacama).

Como plantean en su visión, la búsqueda de “ser reconocidos como una organización que aporta a la labor social, histórica, artística, cultural y deportiva para la población Rosario”, es —en sí— la configuración de espacio que asegura la formación prometedora de los más jóvenes. Dentro de su misión yace también el rol educativo, desde la alternancia con paradigmas que sostengan una formación crítica de hacer sentido de la vida en la Población Rosario. De allí, la opción por adherirse a las premisas de la educación popular como forma actualizar y reactualizar identidad: “asegurar aprendizajes fundamentales que contribuyan a desarrollar capacidades y valores que



permiten transformarlos en personas integrales, y conscientes de su entorno barrial y su historia”.

A través de conversaciones con los miembros del Movimiento Rosario, es posible notar cómo la imagen de una educación que transmita buenos valores está ligada a la noción de *cultura*. En esta línea, la idea de “responsabilidad” permea a una serie de esferas: Por ejemplo, la responsabilidad/sustentabilidad ambiental o, el respeto a los adultos mayores, son máximas que deben ser constitutivas a la labor formativa del Movimiento. De esta manera, y como se lee, se asegura que la consciencia identitaria pueda ser transmitida en cada una de las generaciones que residen en la Población Rosario, expresándose una pretensión de reactualización de lo cultural, de hacerla sustentable en el tiempo. Aún más, este carácter dinámico de la participación cultural se constituye como el rescate efectivo de la historia y la transmisión a quienes la experimentan de manera *viva*.

El traer y enseñar nuestras raíces, el rescatar la historia de un barrio re importante de acá en Copiapó y acercarlo a los vecinos, a los niños, para que aprendan a querer su barrio. Para que el día de mañana no se dejen pasar, que no pase por lo que estaba pasando, que estaba siendo invadida. Y yo creo que sí estamos haciendo cultura en estos momentos, que, a través de los distintos talleres y la gente que se suma con diferentes talleres se ha podido acercar la gente a la cultura. Acá en una población donde casi nunca se hace nada (Gestor, región de Atacama).

En la forma de lucha colectiva, el trabajo comunitario del Movimiento Rosario se conforma como un espacio de resistencia a las problemáticas que enfrentan en su contexto particular. Como dice su presidente, sus barrios han sido “invadidos” por los problemas asociados a la presencia de tráfico de drogas en la población y una serie de focos que generan incertidumbre entre sus habitantes. Desde el sentido de pertenencia que permite la expresión y la participación cultural, se puede dar una alternativa eficaz a la emergencia de sujetos colectivos. En este sentido, el Movimiento Rosario constituye un aporte a la reflexión sobre cómo las expresiones culturales permiten —desde la asociatividad y el trabajo comunitario— el reconocimiento (como categoría normativa) y la emergencia de *sujetos* sociales desde el anclaje de ser parte de una *comunidad de iguales*, con valores comunes:

Cultura para mí es... no sé, yo lo vivo como re básico, lo encapsulo como que es tener buenos valores, es poder entregar y compartir esos valores que nosotros tenemos con los demás chiquillos, con los peques que a lo mejor no tienen y no les entregar los verdaderos valores que se tienen que tener aquí en la vida (Gestor, región de Atacama).



Imagen 2. Logo Movimiento Rosario



## VII. CALETA SAN PEDRO (REGIÓN DE COQUIMBO)

El caso seleccionado en la región de Coquimbo, corresponde a la caleta San Pedro, ubicada a 5 km al norte de La Serena. La caleta —cuya actividad principal es la extracción ancestral de la macha— se constituye como actividad económica, pero al mismo tiempo se configura como un conjunto de prácticas culturales que se transmiten y renuevan, re-articulándose bajo nuevos modos de organización y lógicas de acción. Con ello, como se observará, un aspecto sobresaliente de este caso, es la reproducción y transformación en el tiempo de estas *formas de hacer*, presentándose como referencias de identidad y cotidianeidad para un conjunto de familias.

En términos generales, la caleta San Pedro se sitúa dentro las expresiones de patrimonio cultural inmaterial e histórico del borde costero del país. Si bien su fundación data de mediados del siglo XIX, la zona estuvo habitada originariamente por grupos changos que se caracterizaron por la recolección y pesca artesanal, dedicándose al trabajo de extracción en el mar. Aunque la caleta se ubica en las proximidades La Serena, capital de la región de Coquimbo, mantiene aún una conservación de sus prácticas tradicionales, propias de su carácter rural original. En el presente se encuentra encajonada en un espacio menor, en comparación a sus orígenes. Como contexto, en los últimos años el pueblo San Pedro ha comenzado un proceso de urbanización. Se han construido viviendas sociales y otros emplazamientos, incluyendo la planta industrial de la cooperativa y el complejo de restaurantes y cocinerías del centro gastronómico —ubicado en las orillas con vista al mar—, donde se emplazan las organizaciones asociadas a la caleta.

La caleta será analizada a través de sus formas de organización: la Cooperativa de Pescadores y Buzos Mariscadores (en adelante la cooperativa) y el centro gastronómico.

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La metodología sostenida para el caso de la caleta San Pedro se enmarca en el tratamiento de técnicas cualitativas, a partir de un terreno de cinco días —entre el 1 y el 5 de febrero— en el que se abarcó tanto las dependencias de la cooperativa como el centro gastronómico, realizando además observaciones durante el proceso completo de extracción de la macha.

Inicialmente, una de las complejidades que se presentó para abordar este caso, consistió en la existencia de dos posibles casos a indagar, ambos con características

distintas: la cooperativa formada entre las y los mariscadores de la caleta, por un lado, y el centro gastronómico por otro. Las primeras observaciones realizadas durante el levantamiento cualitativo a la caleta San Pedro, la entrevista inicial con las informantes claves provenientes de la Universidad de La Serena y, finalmente, las conversaciones formales e informales con personas pertenecientes a la caleta, permitieron concluir que tanto la cooperativa como el centro gastronómico pueden ser entendidos únicamente desde la historia de caleta San Pedro, dado que ambas formas emergen en un contexto particular, social y temporalmente situado. Esto además se complementa gracias a una comunidad que se ve transformada por un acontecimiento que replantea las formas de producción y sostenibilidad de la gente de la caleta a lo largo del tiempo. En pos de este hallazgo, se decidió que el caso finalmente contendría ambas formas de organización, entendidas y analizadas como formas que son partes de un dispositivo mayor que las contiene, y que facilitan la configuración en tanto expresión cultural.

En términos generales, se utilizaron técnicas microetnográficas asociadas a observaciones participantes, *shadowing* (seguimiento) con personas pertenecientes tanto a la cooperativa como al centro gastronómico, conversaciones informales, entrevistas en profundidad y conversaciones con público asistente. El levantamiento de data cualitativa efectuada por el staff de investigadores DESUC se realizó durante los primeros días de febrero (cinco jornadas completas), del cual se obtuvo material referido a seis entrevistas/conversaciones, las que serán complementadas con las notas de campo registradas por los investigadores a cargo, así como observaciones generales de campo.

Los discursos y relatos en este caso, surge a través de conversaciones formales e informales con los siguientes actores (febrero, 2017): 1) Personeros/organizadores y directores de la cooperativa y del centro gastronómico, específicamente, gestores del gremio de pescadores, mujeres buzo-mariscadoras de machas miembros de la cooperativa y, por otro lado, mujeres cocineras socias del centro gastronómico; 2) con público asistente del centro gastronómico y 3) con informantes claves externos. Las informantes claves fueron abordadas por su trabajo de investigación sobre los aspectos urbanos —espaciales— entrelazados con la historia de la caleta, de la ciudad de La Serena, y por su conocimiento de los habitantes de la zona. Esto permitió generar un mapa inicial de espacios, actores y prácticas asociadas, lo que se utilizó para guiar el terreno del caso.

En términos del registro audiovisual, se realizaron tomas en el espacio costero de la caleta, específicamente durante el proceso de la extracción de machas. Además, se realizaron grabaciones en las dependencias de la cooperativa y del centro gastronómico, espacios que, a diferencia de la zona pública (o playa) que da directamente al mar, corresponden a una estructura física formal, construcciones arquitectónicas que se emplazan dentro o muy cerca del sector “habitacional” de la

caleta San Pedro. Las tomas audiovisuales consideraron tanto a las y los gestores, como al público asistente.

A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Machera	Gestores
Cooperativa-Gremio de Macheros (entrevista grupal)	
Ex administradora Centro Gastronómico	
Pareja de Clientes	Asistentes
Académica Universidad de La Serena	Entrevistados externos (visión académica e institucional)
Funcionaria pública	

## 2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

A continuación, se profundiza en el análisis del caso caleta San Pedro, a partir del material recopilado por medio de entrevistas, conversaciones informales, observaciones, entre otras. Como se verá, tanto el gremio como la cooperativa son parte de un proceso de institucionalización de una práctica ancestral propia de los habitantes indígenas costeros de la zona norte del país, que ha sido mantenida por los actuales habitantes en esta caleta por generaciones: la extracción artesanal de la macha. Ello, no obstante, se sitúa dentro de relaciones familiares, en tanto estas son una condición de posibilidad para acceder al derecho de formar parte activa de la caleta y sus formas de organización. Con esto, las costumbres de cuño tradicional siguen manteniendo su preponderancia en este espacio, siendo relevadas entre sus habitantes como parte de una cotidianidad y como un elemento de referencia de su identidad social, de un grupo de familias que hacen perdurar sus tradiciones de gente de mar. Es en este contexto en el que se debe entender la extracción de macha, como una práctica heredada, aprendida desde la infancia, que se convirtió en la forma de sustento de las familias de la zona.

De este modo, La caleta se constituye como un espacio de producción económica, pero al mismo tiempo, de prácticas culturales que se transmiten y renuevan, re-articulándose bajo nuevos modos de organización y lógicas de acción (p.e., incorporación de tecnificación y planificación). Aún más, detrás de estas formas de organización con fines de sustento, existen principios arraigados a la noción de comunidad que permite el desarrollo de economías sociales y formas comunitarias propias del *hacer*.

En vías de dar cuenta de lo anterior, en la primera sección de lo que sigue se ubica históricamente a la expresión cultural, dando cuenta de su origen y articulación actual como *acontecimiento*. Luego, en la segunda sección, se ubica socio-espacialmente a la caleta, por medio de la elaboración y descripción de un relato cartográfico, asistido de la teoría. En la tercera sección se profundiza en el aspecto relacional, describiendo a los actores y participantes de la expresión, así como los vínculos que se establecen entre ellos. En este apartado, se reflexiona respecto a las nociones y definiciones de público para este caso, a partir de lo observado y de lo mencionado por los entrevistados. En la cuarta sección se profundiza en la reflexión respecto a los objetos culturales en torno a los que se articulan ambas formas de organización que componen el dispositivo caleta San Pedro; y, por último, en la quinta sección se presentan los principales apuntes analíticos respecto a la participación cultural y su comprensión, a partir de lo observado para este caso en particular.

#### a. Noción de acontecimiento

El presente capítulo sitúa la historia de la caleta San Pedro a la luz de las nociones teóricas de dispositivo y acontecimiento, revisadas en el marco teórico de este informe. Esto implica una comprensión de la caleta, y de la emergencia de las formas de organización que facilitan su articulación—y que serán expuestas de manera extensa más adelante— a partir de su historia, sobre la base de los relatos de los gestores, las informantes claves y la recopilación de material académico que versa sobre las transformaciones históricas y espaciales que este espacio ha experimentado. En ese contexto, como veremos, se presentará la crisis de la macha como el *acontecimiento* — en la acepción del término de Badiou (1998), en su calidad de dispositivo cultural— que hace de la caleta lo que es hoy en día. (Badiou 1998)

Para entender la trazabilidad del dispositivo, entonces, es necesario comprender los hitos que lo conforman, en tanto, puntos y situaciones críticas que han permitido la formación de la actual caleta San Pedro, y que resultan cruciales para la comprensión de los procesos, relaciones y redes que se entrelazaron.

La historia de la caleta San Pedro se comienza a trazar cuando el territorio nacional estaba habitado por pueblos originarios previo a la etapa de conquista y colonización. Dada esta larga data, existen muchos antecedentes históricos que son desconocidos en la actualidad, sin embargo, Ricardo Latcham, un reconocido etnólogo inglés, escribe en 1910 sobre estos habitantes de la costa:

Desde tiempos muy remotos las costas chilenas han sido habitadas por pueblos de pescadores (...) Según nuestras propias investigaciones, la más antigua de estas era la a que por falta de otro nombre llamamos serenense; por haber encontrado sus restos primero en la vecindad de La Serena.



Después hemos hallado el mismo tipo en otros lugares de la costa, especialmente en la región comprendida entre Coquimbo y Caldera, como también en el litoral de la provincia de Antofagasta (...) En la región comprendida entre Los Vilos e Iquique, las tribus pescadoras que habitaban las caletas abrigadas de la costa se han conocido bajo el nombre genérico de Changos (Latcham 1910, 25-26).

Estos pueblos —denominados changos— generaban asentamientos en comunidad en la zona costera, que los proveía del alimento que extraían con los mismos métodos que utilizan actualmente. En el caso del sector de caleta San Pedro, estos se instalaron cerca de los humedales del río Elqui, que abastecía a los habitantes de agua dulce y del material —totora— utilizado para construir sus casas. A partir de las conversaciones sostenidas con una de las informantes claves<sup>15</sup> y con los mismos habitantes entrevistados, se relata — en sus voces— la historia que hacia mediados del siglo XX, la población que habitaba este espacio se habría paulatinamente replegado hacia el sur de su terreno, debido a la extinción del humedal que los abastecía de agua dulce y la posterior construcción de viviendas en el espacio ubicado hacia el norte de su territorio. Así, hacia fines del siglo XX, esta comunidad ya habría estado emplazada en su ubicación actual.

Dentro de los hitos y puntos críticos que experimenta la caleta, la crisis de la macha, si bien tiene un carácter económico, en este análisis se constituye como el *acontecimiento* que configura a La caleta actual, como dispositivo cultural. Durante la década de los '70, la macha extraída en la caleta San Pedro empezó a ser comercializada a gran escala en la ciudad de La Serena, lo que provocó hacia el año 80 una sobreexplotación del banco marino que, según los relatos, agotó por completo el recurso de la zona, obligando a este pueblo pesquero a movilizar a parte de su población hacia otras costas para obtener su sustento. Por parte de los habitantes, y dentro de *su historia relatada*, este hecho es entendido y narrado en la actualidad tanto desde perspectivas secularizadas —como un *descuido del recurso natural*—, como desde marcos religiosos, que comprenden el agotamiento del recurso —hecho sin antecedentes en la historia de este pueblo— como un *castigo* o una *maldición*:

En el año 80, en esta playa no había machas, se murió, estaba muerto. Esto era playa porque había agua no más, no había ni peces, fue como una maldición que se extinguió todo y ya de ahí, nuestros hijos, por ejemplo, los marinos tuvieron que salir a playa. Fueron a Arica, y en el sur de Chile, para allá habían, pero en esta playa no habían. (...) En el mar nunca falta la comida, ésa es una cosa inagotable y nosotros extrañábamos eso, “oye

---

<sup>15</sup> Particularmente, por su conocimiento sobre la geografía y los asentamientos urbanos en la región.

cómo...” y conversamos con un cura en esos años, en el año 79, 80, conversamos con un cura de qué podríamos..., era una maldición que no teníamos recursos. Entonces es cura vino y nos llevó a la playa en la tarde, recuerdo una tarde invernal, hacía frío y nosotros con las ansias de tener algo en la costa po. Ese cura hizo una bendición y nosotros con la fe eterna que siempre estaba, con nuestra fe de dios y la virgen que nos acompaña, decimos nosotros, como a los ocho meses empezaron a verse huevitos y nosotros con la esperanza entrábamos al agua a mirar (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Independiente de las concepciones desde la que se entienda esta crisis, los relatos permiten caracterizar estos años de escasez del recurso como un hito fundamental que consigue marcar un punto de inflexión clave, lo que da insumos para entenderlo como un *acontecimiento* en el desarrollo de la caleta como dispositivo. La crisis de la macha en los años 80 implicó el desarrollo de nuevas formas de sostenimiento económico, las que tuvieron un relevante impacto en variados aspectos que serán profundizados en este informe. Así, —como se observará— la crisis de la macha en tanto *acontecimiento*, generó un quiebre respecto a las formas de extracción y comercialización del recurso previamente existentes en La caleta, lo que se traduce en replantearse los *modos del hacer* de la caleta: se introduce una lógica distinta de la forma de ejercer práctica original —de la extracción masiva a la planificación— y se crea una nueva práctica asociada (lo gastronómico). Con ello, tomando nociones analíticas de Badiou (1998), respecto a dispositivo se genera una subversión del orden previamente establecido, dando lugar a un nuevo orden de cosas (Badiou 1998).

Tal como fue expuesto en la cita anterior, la crisis conllevó una movilización de las y los mariscadores hacia distintas caletas de la zona en busca de ejercer su oficio y generar recursos económicos para mantener a sus familias. Esto, a su vez, produjo una estrategia paralela: las esposas de los mariscadores hombres ausentes, se organizaron para crear lo que actualmente es el centro gastronómico de la caleta San Pedro:


Nosotros empezamos un grupo de mujeres con la necesidad, también, de que en ese tiempo se habían agotado los recursos de machas, nosotras somos esposas de macheros, que son parte del gremio de aquí, entonces en ese tiempo se habían agotado las machas, y muchos emigraron a las parcelas, y nosotros nos quedamos en la casa, pero ya empezó a escasear, empezamos a quedarnos un poco apretados, y surgió esta idea porque se hacían en ese tiempo ferias artesanales gastronómicas que hacía la Junta de Vecinos, y nosotros nos enganchamos ahí y fuimos agrupados (...), bueno... nosotros nos fuimos a trabajar al costado de la plaza, en ese tiempo no estaba

pavimentado, era pura tierra, me acuerdo que fue un 28 de enero en que nos metimos ahí a trabajar, con toldos, mesas, refrigerador de la casa, en un principio traíamos preparadito de la casa y vendíamos ahí, pero después refrigerador, comedor, todo... salió de la casa para allá, loza, todo, y trabajamos (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Así, el centro gastronómico —en sus inicios, muy distinto a lo que es la actualidad— fue lo que mantuvo en pie a las familias de la zona durante aproximadamente una década de escasez de macha. En medio de este período —y esperando la reaparición del recurso marino de sus costas— las y los mariscadores reconsideraron la forma de explotar los recursos que habían llevado, y permitieron nutrir el conocimiento que tenían sobre la extracción de la macha —que no contemplaba en su saber la posibilidad de extinción del recurso— con conocimiento técnico y científico: ingresa el cálculo del tiempo de desarrollo de la macha, el entendimiento sobre las cantidades plausibles de extracción y los nuevos elementos productivos de carácter industrial para entregarle valor agregado al producto. Resulta evidente a partir de los relatos que, después del acontecimiento, el entendimiento del oficio —de su hacer— se modificó:

Lo más importante es la visión que tienen los socios del desarrollo de su actividad, y también de que este banco natural se mantenga en el tiempo, eso es fundamental, los socios han entendido ya hace unos años atrás que, no sacando cantidades sino sacando lo justo, vendiéndolo a un precio justo, razonable, se puede tener mejores dividendos, se puede estar bien, se puede estar mejor y también cuidar los recursos, que se mantengan en el tiempo, y no sufrir las inclemencias de los años anteriores cuando se sacaba —años atrás— que se sacaba todo lo que se pudiera sacar, sin talla, sin resguardo de nada, y solamente en beneficio de los intermediarios (Hombre, Gestor, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

El acontecimiento —una década de escasez de macha— permite la valoración del *saber científico* como un insumo válido y necesario para las proyecciones a largo plazo de la caleta, desde una perspectiva económica, pero a su vez en la práctica cultural asociada a ella. Con ello, se mantiene —por una parte— una manera de hacer histórica, pero a la vez práctica. Ello se manifiesta, por ejemplo, en la búsqueda de la asesoría de profesionales especialistas en conservación del banco marino, proveniente de las universidades de la zona. Es en este contexto, de búsqueda de formas de sostenimiento de la caleta y sus recursos, que se constituye primero el gremio de macheros y, posteriormente, se forma la Cooperativa de Pescadores y Mariscadores, que es entendida como “el brazo comercial” de la asociación gremial, es decir, la forma de



organización que se encarga actualmente de aumentar el plusvalor de los productos que se entregan, fomentando la visibilidad de los mismos y, a su vez, la de la caleta.

Yo soy el presidente de la asociación gremial y también soy el presidente de la cooperativa, que es el brazo comercial de la asociación gremial. Se creó la planta y se creó ahí con la cooperativa. Como les comentaba, paulatinamente hemos ido traspasando los negocios de la asociación gremial a la cooperativa, que debiera ser en definitiva el que haga todos los negocios en el futuro (Hombre, Gestor, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

En el contexto de la caleta, la creación de una cooperativa como forma de asociación no resulta aleatoria, sino que responde a un tipo de comunidad que presenta lógicas particulares distintas a las lógicas que se suceden entre los individuos en las grandes urbes. Un tipo de comunidad en la que, según el análisis de los relatos de las y los entrevistados, existe una confianza desarrollada desde hace muchas generaciones. Según el Ministerio de Economía, Fomento y Turismo (2014), el cooperativismo nace a fines del siglo XIX producto de la asociación voluntaria de personas con el objeto de lograr beneficios para todos los integrantes que la conforman, además de buscar el beneficio de la comunidad en la que se insertan. Es por esto, que las cooperativas solo pueden desarrollarse en la medida que exista confianza entre quienes la conforman. Las cooperativas, en cuanto son promotoras del trabajo colectivo, cumplirían un rol social solo por su figura (Ministerio de Economía, Fomento y Turismo, 2014).

Actualmente, tanto el centro gastronómico como la cooperativa son formas consolidadas de organización que han desplegado en el territorio tanto cambios en la configuración espacial como en los aspectos relacionales que lo componen. Con la crisis de la macha, las gestoras del centro gastronómico por su parte, comenzaron a postular a diversos fondos estatales que les permitieron institucionalizar su iniciativa en forma de asociación colectiva entre ellas, agenciando la construcción de un espacio físico que otorgara las condiciones óptimas para el desarrollo de su negocio. Por otra parte, las y los pescadores asociados en el gremio y luego en la cooperativa, consiguieron constituirse en un espacio físico apto para la extracción de macha ya no solo como un proceso artesanal, sino también incorporando procesos industriales capaces de añadir un valor adicional a sus productos.

A la luz de los discursos de los entrevistados, se construye una *historia relatada* en que se observa que, junto con estas nuevas formas de organización, aumentó el flujo de turistas hacia la caleta, lo que habría facilitado un proceso de urbanización al interior de la misma. Todo este proceso se traduciría actualmente en negocios rentables que, a juicios de consultados, habría traído beneficios económicos a las familias de este sector,

lo que será abordado con mayor profundidad en los apartados posteriores de este informe.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

Previo a ahondar en aspectos relacionales —y entendiendo el carácter *espacialmente situado* del dispositivo— en este apartado se realizará un análisis de la caleta a la luz de los relatos y teorías de urbanismo, insumos que permitirán comprender con mayor claridad posteriormente los aspectos relacionales y las subjetividades que se desprenden de habitar este espacio.

### **i. Primera fase: Gran La Serena y caleta San Pedro, una división entre lo urbano y lo rural**

La caleta San Pedro siempre ha sido una situación bastante periférica con relación a La Serena. Todo lo que estaba al otro lado del río no existía, era marginalidad o ruralidad. La caleta San Pedro está 5 km desde el centro de La Serena cruzando el río hacia el norte. Por esto, siempre tuvo esa condición rural (Mujer, Informante clave, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Desde los trabajos desarrollados por Díaz, Orellana y Fierro (2016), La Serena en sus orígenes como *ciudad fundacional* tuvo una estructura defensiva generada con el fin de protegerse de los ataques de piratas, estructura que se mantuvo presente hasta mediados del Siglo XX y que es una clave relevante para entender las relaciones espaciales que ocurren en la zona, específicamente entre los habitantes de Gran La Serena y caleta San Pedro: “Durante cuatro siglos, La Serena tuvo un emplazamiento mediterráneo, separada del mar, a pesar de que se ubica a tan solo 2 kilómetros y este es claramente visible desde la ciudad. Hasta mediados del siglo XX, la ciudad heredó y mantuvo la estructura defensiva de la colonia. Situada sobre la segunda terraza, contaba con barrancos al norte y al oeste, una colina al este y mantenía vestigios de la muralla sur” (Orellana, Díaz y Fierro 2016, 35).

Imagen 3. Plano de la Ciudad de La Serena en 1896, que muestra la construcción lejana de la costa hacia la izquierda, y hacia arriba, la barrera natural generada por el río Elqui




Fuente: Memoria chilena ([www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl))

Posterior a este periodo, comenzaron a generarse estrategias estatales de desarrollo local que consolidaron la formación del Gran La Serena, nombre que hace alusión a la metrópolis costera que nace producto de la conurbación entre La Serena fundacional originada en los tiempos de la Colonia y la bahía de Coquimbo. A su vez, este emplazamiento urbano comenzó a moverse hacia la costa, perdiendo su carácter defensivo inicial y abriéndose al desarrollo turístico:

La Serena tuvo desde su origen una relación conflictiva con la costa próxima. Una planicie costera pantanosa, ataques de corsarios y maremotos hicieron que la ciudad mantuviera un carácter de ciudad interior hasta mediados del siglo XX. El Plan Serena (1948-1952) inició un proceso de transformación, propiciando la conurbación con el puerto de Coquimbo. En la década de 1980 la ciudad alcanza el borde costero con la apertura de la Avenida del Mar. Esto fomentó el desarrollo turístico e inmobiliario que ha consolidado el proceso de conurbación en torno a la bahía (Orellana, Díaz y Fierro 2016, 31).

En este contexto, resulta clave entender que la estructura defensiva de La Serena colonial se constituyó durante muchos siglos como una de las principales barreras para la urbanización de la costa. Posteriormente, la histórica conurbación que se generó en



el Gran La Serena permitió una urbanización de los espacios rurales en dirección al sur, en los terrenos comprendidos entre La Serena y Coquimbo, incluyendo a la caleta Peñuelas que ya estaba inserta dentro del emplazamiento urbano. Este contexto, sin embargo, no incentivó ningún tipo de movimiento de conurbación hacia el Norte — zona rural y costera, a pocos minutos de La Serena, en la que se ubica la caleta San Pedro— sino hasta la actualidad y a partir del auge del centro gastronómico, espacio que, según los relatos de las gestoras de este, ha emplazado a la caleta a la categoría de “rentable” para realizar inversiones privadas de urbanización:

El 2007, La inmobiliaria se hace cargo de eso, porque ellos tenían compromiso con el pueblo de arreglar fachada y poner pavimento en avenida San Pedro y en la avenida Pacífico, que es la del puerto. Entonces, con todo el auge que nosotros tuvimos, fue rentable también para poder hacer pavimento, y se pavimentó esa calzada, toda la avenida San Pedro. Claro, fue después de nosotros, si nadie conocía el pueblo, ponte tú que era pura tierra pues... y de ahí, porque nosotros no éramos rentables, pucha, si éramos tan poquita gente acá en el pueblo, nosotros éramos muy pocos acá, todavía no se hacían las poblaciones cuando se pavimentó, entonces como comenzaron a venir muchos vehículos, muchos vehículos donde nosotros, ahí fuimos rentables (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Tal como se explicó en el párrafo anterior, este fenómeno de urbanización hacia el sur (conurbación La Serena-Coquimbo y ocupación del borde costero), contrasta con la tardía urbanización hacia el Norte (hacia la caleta). Esto se explica no en base a criterios relacionales, sino más bien en relación a criterios espaciales, a saber, las barreras propias del entorno natural: según las conversaciones sostenidas con las informantes claves —lo que fue reafirmado a partir de los relatos de las personas locales entrevistadas—, el proceso de urbanización hacia caleta San Pedro tardó mucho más tiempo en iniciarse —y por ende, le permitió a sus habitantes sostener sus costumbres y su hábitat, a diferencia de lo que ocurre en la caleta urbana de Peñuelas— por la existencia de una frontera: según la historia relatada, el río Elqui, barrera natural y simbólica, generó una comprensión de lo que había al norte y al sur del río, como espacios distintos, un diferenciador entre la ruralidad y la urbe, entre la civilización y la gente de la costa. Esta barrera natural, desde la percepción de una de las entrevistadas locales, era experimentada como una dificultad cotidiana para los habitantes de la caleta San Pedro, situación que ejemplifica a partir del trayecto que recorría con sus hermanas cuando eran niñas desde la caleta hasta la Escuela ubicada en La Serena:

(...) (antes había) una huellita, no era un camino bonito como el que hay ahora. Imagínese en esos años pasando por humedales, por agua, por monte, llegábamos sucias al centro, a las escuelas, incluso mis hermanas que eran las mayores, dice que ella se sacaba los zapatos y se iban a la escuela sin zapatos y allá en un canal de regadío que ellas estudiaron en las compañías, se enjuagaban sus piecitos, se colocaban sus zapatitos con los piecitos mojados (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Esta división espacial con respecto al Gran La Serena, debe ser entendida también como una división que conllevó un aislamiento de la caleta San Pedro en cuanto a otros procesos de globalización, es decir, el mismo proceso de segregación urbano/rural que permitió que la caleta San Pedro mantuviese su práctica de extracción de machas de forma artesanal, impidió que este espacio tuviese el mismo desarrollo que La Serena en términos económicos, produciendo diferencias sociales. La cita a continuación relata sobre prácticas discriminatorias que se experimentaban debido a su procedencia.

Entrevistadora: ¿Sentiste alguna diferenciación con la gente de La Serena por ser de la caleta?

Entrevistada: Mucha, se notaba y se veía. Nosotros, por ejemplo, cuando íbamos al centro nos miraban como bichos raros a veces, porque (andaba) pobremente vestida, de repente hasta los zapatitos malos, pero nunca descalza, gracias a dios, zapatitos malitos, malitos, pero andaba con nuestras chancletitas pegadas, pero se notaba. Igual que cuando uno iba al centro a hacer algunas compritas, así como que uno no iba al salón de belleza o no se ponían una cremita, la gente como que la miraba un poco desvalida, pero éramos igual.

(Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo)

La experiencia que emerge en los relatos de los habitantes de caleta San Pedro respecto de ser diferentes —y sentirse discriminados por esto— marca, sin duda, parte de las subjetividades que emergen en este territorio rural-costero que presenta condiciones de aislamiento con respecto al Gran La Serena. Sobre este aspecto no se profundizará mayormente, ya que las subjetividades que son significativas para explicar este dispositivo serán abordadas en el apartado posterior.



## ii. Segunda fase: caleta San Pedro y la reducción del espacio habitable de la mano de la urbanización del territorio

Como se relató en la noción de acontecimiento, los changos son pueblos pesqueros que habitaron la costa desde tiempos muy remotos. Estos pueblos —según Latcham (1910)— generaban asentamientos en comunidad en la zona costera —que los proveía del alimento que extraían con los mismos métodos que utilizan actualmente—. En el caso del sector de caleta San Pedro, tal como lo sostienen los relatos de la informante clave y las entrevistas a los locales, estos pueblos se instalaron cerca de los humedales del río Elqui, que proveía a los habitantes de agua dulce y del material —totora— utilizado para construir sus casas hasta principios del siglo XX (Museo Chileno de Arte Precolombino 2008, 18). Así, los changos convivieron y dialogaron con los procesos de colonización y urbanización del espacio que habitaban, algunos grupos fueron —colonizados” o desplazados, diluyéndose entre los habitantes de la urbe, perdiendo sus costumbres tradicionales (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008, 60), mientras que otros —entre estos, una parte importante de los habitantes de caleta San Pedro— lograron —por el aislamiento respecto de los asentamientos urbanos— conservar algunas de sus prácticas a lo largo del tiempo:

Ahí pillamos la caleta San Pedro que es bastante antigua, data del 1845. Acá el borde costero estaba habitado por los changos, que eran pescadores. Históricamente no fue muy integrado a la sociedad serenense, mantuvieron mucho sus costumbres y modos de habitar (Mujer, Informante clave, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Para quienes se asentaron en la caleta, según la informante clave, la forma de habitar este espacio en medio de procesos de colonización y posterior modernización urbana, ha estado marcada, por una constante reducción del espacio en el que se emplazan. Esta información se corrobora a partir del relato construido por las y los entrevistados sobre lo que ha sido su emplazamiento en el espacio que actualmente habitan, confirmando que el terreno que les pertenecía originalmente a los pueblos ancestrales se ha visto mermado.

El caso de La Serena-Coquimbo corresponde al caso más destacado de conurbación en el país (Hidalgo, Arenas y Monsalve 2009). Por conurbación, la literatura especializada lo define como aglomeración urbana, que —tal como se dio respecto a estos dos emplazamientos del norte de Chile— se evidencia a partir de signos de transformación en términos de la estructura espacial, funcionamiento interno y relaciones externas.

Esto, en voz de una de las consultadas que se posicionó como fuente experta a este respecto, buena parte de este fenómeno urbano de La Serena tiene raíz en explicaciones


migratorias y fenómenos derivados de este proceso. Con ello, la actividad pesquera de la zona, indefectiblemente —relata la informante— se vería resentida.

Entre las expresiones mencionadas como claves de esta transformación, la informante señala que los incentivos estatales a las políticas de inmigración durante el siglo XIX y XX, permitieron la ocupación de múltiples hectáreas por parte de inmigrantes italianos en sectores que tradicionalmente habían estado ocupados por la población pescadora. Literatura especializada a este respecto, complementa la visión desplegada por la informante experta, agregando que, durante principios del siglo pasado, las urbes de Coquimbo y la Serena fueron desarrollándose autónomamente y, de tal manera, experimentaron cambios en la evolución urbana: “En el caso de la Serena, [durante el siglo XX] se vive una tendencia al estancamiento de la población, debido a sus carentes bases económicas. Pierde dinamismo y entra en un verdadero estado de “abandono de ciudad”, lo que se tradujo en problemáticas urbanas, producto de la paralización de yacimientos y funciones de cobre y de las migraciones de fuertes contingentes humanos al norte salitrero (Veliz, 1995 en Hidalgo, Arenas y Monsalve 2009, 163).

Otro de los aspectos señalados respecto a los procesos urbanos que sufrió la zona, remite —en voz de los consultados— a la reducción de los recursos hídricos (humedales) ubicados en la desembocadura del río Elqui, hacia el norte de la actual caleta (anteriormente parte del espacio habitado por ellos), lo cual se habría visto explicado por las relocalizaciones de viviendas sociales modernas en el sector del valle del Elqui.

Yo alcancé a vivir ahí en esas casas, hasta cuando nosotros nos trasladaron de allá para acá, yo tenía como diez años cuando nos vinimos para acá, para esta casa ya más moderna. Hoy en día no existen ya los humedales casi, no sé, falta de agua (...) Aquí nosotros teníamos un humedal muy hermoso, el río de Elqui, la desembocadura del río Elqui (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Los académicos Hidalgo, Arenas y Monsalve, en un estudio realizado por el Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales del Instituto de Geografía de la Universidad Católica, mencionan que, durante comienzos de siglo, Coquimbo contaba con un dinamismo que hacía que el puerto estuviera dotado de características urbanas bien definidas, con áreas funcionales reconocibles especialmente en las actividades portuarias, comerciales y residenciales. Con ello, el segundo ciclo de vida metropolitano permitió la transacción urbana entre La Serena y Coquimbo en un período llamado “centralización relativa” (Hidalgo, Arenas y Monsalve 2009, 164). Luego de la crisis del 30 que afecta a La Serena y Coquimbo, el impulso de Plan Serena llevó a cabo buena parte de la edificación, así como de los nuevos ejes residenciales que se darían en el




espacio colindante al caminero en dirección al valle del Elqui, tal como mencionan los entrevistados (cita anterior). En términos de los efectos que tuvo en la actividad pesquera, la bibliografía señala que hubo importantes transformaciones en el paisaje urbano serenense y donde la transformación más significativa fue la rehabilitación portuaria (ibídem).

Finalmente, la reducción del espacio en el que se emplazan también puede ser explicada —según relatos y literatura— por la reciente construcción de viviendas en el espacio contiguo a la caleta (1990 en adelante). Dos ejemplos ilustrativos de esta situación se encuentran en la construcción del sector de Serena Norte (donde se ubica caleta San Pedro) de viviendas destinadas a la habitación para un segmento socioeconómicamente alto, junto con proyectos inmobiliarios que pretenden estar destinados a capas medias y medias—bajas de la población: “Este sector (Serena Norte), se caracteriza por los desarrollos Inmobiliarios de Serena Golf, recinto privado con equipamientos deportivos destinados al segmento ABC1, y el sector de caleta San Pedro, no conectados entre sí, que posee una zona poblada y desarrollos inmobiliarios destinados a vivienda económica (...) De los proyectos futuros, se destaca el proyectado en el sector de caleta San Pedro, el cual aporta a la oferta 190 Unidades habitacionales destinadas a grupos socio económicos medio-bajos, cercano a proyectos de similares características, en una zona de baja conectividad y baja oferta de servicios comunales” (González 2015, 46; 85).

En opinión de los informantes de la caleta, este boom inmobiliario terminaría por sellar la reducción permanente del espacio habitable, agotando totalmente las posibilidades de expansiones a la posteridad. Como relata la cita a continuación, este proceso es experimentado como un fenómeno residencial que afecta a lo que tradicionalmente había sido la vivencia barrial entre familias conocidas. En este sentido, de la cita se deduce un sentimiento de riesgo anclado en el encuentro con nuevos “vecinos” que son foráneos a la ocupación histórica de esas zonas urbanas.

Entonces este pueblo se hizo con el Banco Natural de machas de la Villa de Coquimbo, ahí se fundó esta comunidad, este pueblo, y ha ido creciendo, multiplicando, en la familia se fueron entrelazando entre las mismas familias, y bueno, viendo lo que es ahora la caleta San Pedro, ya no es un lugar en donde vive solamente gente de acá, sino que vendieron unos terrenos adyacentes acá, y empezaron a hacer poblaciones, han llegado de diferentes lados, compraron casa y todo. Pero esto de acá, ustedes van a ubicar, los límites del pueblo están como definidos, ya no podemos crecer más, esa fue una de las cosas que en su momento también lo deja ron encasillado (Hombre, Gestor, caleta San Pedro, región de Coquimbo).



Más allá de esta problemática, el espacio de la caleta no queda exento de los crecientes procesos de centralización y recentralización experimentados bajo el fenómeno de conurbación de estas ciudades de la cuarta región. Posterior a la reducción del espacio habitable, en la caleta es posible ya encontrarse con signos claros de la urbe colindante: existe movilización colectiva interna y hacia los centros urbanos cercanos, conexión eléctrica, agua potable, caminos de asfalto, viviendas (sociales y autoconstruidas). En voz de los informantes también se destaca la existencia de escuelas para los habitantes y negocios locales, junto con las modernas dependencias de la cooperativa y Gremio de Macheros en la esquina noroeste, y la visible estructura del centro gastronómico en la esquina del sureste.

### **c. Lo socialmente situado: Prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

En función de comprender las relaciones que se desprenden de los aspectos espaciales presentados en el apartado anterior, —espacios que “contienen” a la cooperativa y al Centro gastronómico—, es posible ahora comenzar a problematizar sobre los actores, instituciones, objetos, prácticas y otros que se imbrican en este espacio y el modo en que estas relaciones modifican las subjetividades de las y los habitantes de la caleta. Así, la caleta San Pedro, es comprendida y explicada —como fue visto antes— como un “dispositivo” (Agamben y Foucault), en tanto red de relaciones entre diversos elementos: espacios, organizaciones, individuos, prácticas, sucesos, significaciones y sus representaciones.

Comprender y analizar desde esta perspectiva, entender que la red de relaciones que se establece está en constante actualización y rearticulación, implica comprender a su vez que estas actualizaciones generan constantes modificaciones en las formas de relaciones y subjetividades que se establecen en un espacio. El filósofo francés Jacques Rancière entiende la subjetivación como un proceso que está en constante construcción y definición, el proceso no se fija, ni se estabiliza, sino que se trata de un constante “llegar a ser sujeto” (Tassin 2012, 1). Entender que los actores están no solo espacialmente situados, sino también, relacionalmente imbricados, abre el entendimiento hacia los procesos de actualización que las expresiones culturales van experimentando, lo que resulta clave para el análisis de las prácticas y de los sujetos mismos.

Según estos elementos, a continuación, se expondrán los elementos relacionales que emergieron a partir de la observación y de los relatos de las y los entrevistados para la comprensión de lo socialmente situado de la caleta San Pedro. Se realizarán especificaciones, en primer lugar, en torno a las implicancias del cooperativismo, —entregando también nociones del entrelazamiento de los objetos tradicional y económico— en tanto esta estructura genera igualmente condiciones de posibilidad

para un espacio relacional entre productores y consumidores. Luego, se profundizará en los puntos de tensión y reestructuración a partir del nexo entre gastronomía y género, y la forma en la que el género dialoga con el objeto económico, para dar paso posteriormente a la transmisión de conocimientos en una lógica generacional.


#### **i. La cooperativa: institucionalización de una práctica ancestral**

La caleta San Pedro entendida como un dispositivo situado, permitió que emergieran bajo su alero formas de organización que se desprenden de las lógicas tradicionales del mercado —tal como lo hace la caleta en términos espaciales con respecto a la urbe—. En este sentido, la organización —primero en su forma gremial y luego integrando la cooperativa de los pescadores—, por un lado, y la formación del centro gastronómico desde las mujeres organizadas, por otro, serían reflejo de un tipo de comunidad basada en confianzas, comportamientos de cooperación y reciprocidad: “Este tipo de organizaciones [cooperativas] por ser democráticas y participativas, constituyen un espacio propicio para la construcción de capital social, entendiéndose como el conjunto de relaciones basadas en la confianza y los comportamientos de cooperación y reciprocidad (Durton, 2003), un activo que en Chile escasea cuando se le compara con otros países” (Ministerio de Economía, Fomento y Turismo. 2014, 8).

Tanto el gremio como la cooperativa son parte de este proceso de institucionalización de una práctica ancestral propia de los habitantes indígenas costeros de la zona norte del país que ha sido mantenida en esta caleta por generaciones: la extracción artesanal de la macha. Según los gestores de la cooperativa, esta práctica colectiva ancestral presenta sus primeros atisbos “formales” cerca del año 1990, con la formación del gremio pesquero:

Entonces esta organización, lo que me compete a mí como presidente, se fundó el año 1990, y el año 2000 más menos empezó a trabajar en un área de manejo que se decretó (...) desde ese momento hasta la fecha, trabajamos nosotros con una producción estable de machas, en el cual el banco natural se va cuidando, se va repoblando, se va haciendo un trabajo... esto con la supervisión del a Universidad Católica del Norte, en el cual el biólogo hace los estudios y arroja una cuota anual de productos con el cual se maneja, entonces se llama “Área de Manejo”, se divide por todos los socios para hacer la labor de extracción de machas (Hombre, Gestor, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Este proceso de institucionalización —tal como fue relatado en un principio— es una respuesta a la crisis de la macha, ocurrida producto de la sobreexplotación de la fauna



marina de la zona. Este hito posibilita la gestación de una estructura formal, que permitió a la caleta introducirse nuevamente en el mercado de la macha luego de la crisis. Sin embargo, este acontecimiento —al romper con el saber de una situación— conllevó la elección de un sistema económico que tuviese como prioridad fundamental el respeto por la fauna marina de la zona —asignando cuotas de extracción— y la repartición igualitaria de las cuotas entre los habitantes de la caleta, ahora socios de la cooperativa. La elección de esta forma de organización, en su pretensión de asegurar la sostenibilidad económica de sus socios y la conservación del recurso que se extrae, comenzó a postular a fondos estatales, se permitió la entrada del conocimiento científico como un saber válido, y de la tecnología como una herramienta útil para añadir plusvalor al producto que se entrega

El desarrollo que ha tenido la organización ha sido relevante, desde el momento que tiene el manejo, sus socios se han propuesto darle valor agregado a los productos, en el cual se creó una cooperativa hace dos años atrás, y por lo consiguiente se consiguieron recursos del Estado para poder construir una Planta de Procesos, en la cual debía ser el desarrollo y el futuro de la actividad y también darle un soporte de auto sustentabilidad al banco de machas, en el que trabaja la organización (Hombre, Gestor, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Así, la inserción posacontecimiento de la caleta a la industria pesquera nacional como un actor relevante, ha transformado profundamente a esta comunidad que ha formalizado su oficio ancestral sin modificar la práctica ancestral de extracción de la macha. En la actualidad, la cooperativa no solo está exportando un gran porcentaje de sus productos a otras caletas de gran envergadura (caleta Portales en Valparaíso y al Mercado Central en Santiago), sino que además obtuvo recientemente el financiamiento para construir una planta que optimizará el proceso de limpieza de la macha, ingreso tecnológico que permitirá una elaboración mayor y más diversa de subproductos. Además, la organización proyecta la construcción de un restaurant en la costanera que produzca platos elaborados en base a la macha extraída y la realización de talleres informativos sobre la macha, sus características y su extracción sustentable para colegios de la zona.

## **ii. Género y formas de organización del dispositivo**


Observando las formas de organización que son parte de este dispositivo, es factible sostener que en el centro gastronómico existen claves de género interesantes de abordar. Las entrevistas tanto con las mujeres macheras, como con la ex administradora del centro gastronómico, fueron insumos claves de que esta iniciativa

nace a partir del acontecimiento caracterizado anteriormente como la crisis de la macha. No obstante, este hito se encuentra marcado, como se ha señalado, por ser un proyecto gestado por las esposas de macheros hombres que, en plena crisis, tuvieron que salir hacia otras caletas a ejercer su oficio para poder conseguir el sustento:

Nosotras empezamos un grupo de mujeres con la necesidad, también, de que en ese tiempo se habían agotado los cursos de machas, nosotros somos esposas de macheros, que son parte del gremio de aquí, entonces en ese tiempo se habían agotado las machas, y muchos emigraron a las parcelas, otros se fueron a otras playas, (...) nosotras nos quedamos en la casa, pero ya estaba la casa chica, empezamos... empezó a escasear, empezamos a quedarnos un poco apretados, y surgió esta idea porque se hacían en ese tiempo ferias artesanales gastronómicas que hacía la Junta de Vecinos, y nosotros nos enganchamos ahí y fuimos agrupados por una señora que se llamaba... en este momento no me acuerdo el nombre de la señora, pero ella nos agrupó, y nos quedamos nosotros, bueno... nosotros nos fuimos a trabajar al costado de la plaza (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Es relevante mencionar que este caso presenta algunas características de género comparables a las observadas en el Encuentro Costumbrista de Niebla (Valdivia), lo que asomó como un hallazgo analítico desde los inicios a través de las observaciones, conversaciones informales iniciales con los habitantes de la caleta y conversaciones posteriores con las informantes claves. Para ambos casos, entender la figura del matrimonio como articuladora de una forma de familia tradicional en la que el hombre provee el sustento y la mujer cumple labores domésticas, y a la cocina —al fogón— como el espacio en el que esta lógica se actualiza constantemente, permite comprender la relevancia de ahondar en la temática de género cuando existe algún tipo de disrupción. Si bien es cierto, en ambos dispositivos los hombres son excluidos de este espacio, la gran diferencia radica en las razones de la exclusión: en el caso del Encuentro Costumbrista de Niebla, la formación de este espacio y las decisiones posteriores de las locatarias de armar una red para sostenerse entre ellas —excluyendo la participación masculina— nace necesariamente a partir de la relación con la figura masculina, que es “provocada” por la ruptura que genera la mujer cuando decide abandonar las prácticas tradicionales que sostienen el vínculo matrimonial y el núcleo familiar:

(...) (mi marido) me dijo “anda puro perdiendo el tiempo” entonces, después pa castigarme él, me daba la plata pa que trabaje, pero yo la primera plata que ganaba, se la tenía que devolver. Pero yo tenía que devolverle peso por peso po. Después me reclamó que no le gustaba, que él tenía derecho a



comer en la casa, a que lo esperen... y todo eso. Y era pa que yo me reitre, pero yo me hacía la lesa, la tonta y seguí trabajando (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Coquimbo).

En el caso del centro gastronómico de la caleta San Pedro, la exclusión masculina ocurre —a diferencia de lo relatado anteriormente— únicamente por razones de conveniencia. Aquí, la figura masculina ya había dejado el espacio de la caleta en busca del sustento, por lo tanto, esta iniciativa desde un principio no estuvo “supervisada” por esta figura. Posteriormente, el hombre se configura como un obstáculo para la postulación a fondos estatales que beneficiaban mayormente a las asociaciones de composición exclusiva femenina, según relatan algunas entrevistadas:

La verdad de las cosas es que, por eso mismo, nosotros —los hombres que habían— porque había artesanía también, nosotros hablamos con ellos y los sacamos, dijimos que nosotros queríamos seguir solas, porque teníamos más oportunidades para llegar a las distintas entidades de gobierno que podían ayudarnos, así que ellos entendieron y se salieron y nos dejaron a nosotras solas (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Dicho esto, independiente de las razones que llevaran a las mujeres gestoras del centro gastronómico a excluir la participación masculina, lo que ocurre —en términos de Bourdieu (2000)— es una rearticulación de roles tradicionales: las mujeres salen del ámbito doméstico *privado*, incorporándose al mundo *público*, a través de la cocina, labor asociada tradicionalmente a lo femenino, otorgándole así a cada socia la posibilidad de convertirse también en una agente activa del mantenimiento del capital social y simbólico de su espacio (Bourdieu 2000).

La necesidad de desanclarse del ámbito doméstico empezando a desempeñar, por el contrario, labores remuneradas correspondientes bajo la lógica tradicional al dominio masculino, les permitió sortear la crisis económica, convertirse al corto plazo en el sustento principal del hogar y otorgarle a su vez a la caleta un carácter de visibilidad que es considerado clave para el auge de San Pedro en términos turísticos:

Nosotros habíamos dado a conocer la caleta, la caleta San Pedro no era conocida, empezó a llegar mucha gente porque nosotros nos empezamos a dedicar a mandar volantes a todos lados, y empezó a llegar la gente con un mapa para que entraran y vieran donde estábamos nosotros, esa fue la labor que nosotros hicimos para que empezara a llegar gente (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).



### iii. Familias, tradición e intergeneracionalidad: un punto de conflicto

¿Cuáles son los factores que, según los relatos, ponen en *riesgo* estas formas de organización? A partir de las voces de las entrevistadas, surgen preguntas respecto a la reproducción futura de la caleta como un conjunto de prácticas que se han mantenido y renovado. Mientras algunas hijas e hijos aprendieron y continuaron con los oficios propios de las tradiciones heredadas de sus ancestros, otros se van a estudiar educación secundaria y superior en los centros urbanos de la región, alejándose del núcleo familiar, situación que es percibida por los gestores como un riesgo para el futuro y las proyecciones de las formas de organización de la caleta.

Para entender este proceso, es necesario explicar el entramado de relaciones familiares, en tanto la familiaridad es entendida como una condición de posibilidad para acceder al derecho de formar parte activa de la caleta y sus formas de organización, ya sea como socio de la cooperativa o heredero de un local en el centro gastronómico.

Contextualizando, a partir de la data obtenida a partir de diversas fuentes, páginas web, conversaciones informales, revisión bibliográfica y entrevistas realizadas a las y los gestores, fue factible captar el entramado de redes familiares que sostienen y validan la vida comunitaria y las formas de participación en las organizaciones propias del dispositivo caleta San Pedro:

En la caleta trabajan cabros nuevos que no están en el gremio, pero viven ahí y son hijos o nietos. Nos ha faltado ir al arzobispado a ver los bautizos de estas cuatro familias que partieron (Mujer, Informante Clave, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Tal como lo señalan los relatos, la caleta San Pedro nace de un grupo pequeño de familias que habitaron el territorio y formaron comunidad desde fines del siglo XIX y que, finalmente, han generado nexos y vínculos matrimoniales entre los mismos, con la incorporación durante el último siglo, según los relatos, de personas provenientes de otros territorios, origen que en general no es especificado: “En 1854, cuatro familias: los Velásquez, los Munizaga, los Contreras y los Godoy, decidieron instalarse en las costas de La Serena con el fin de dedicarse a la extracción de productos del mar. A (...). En este lugar, instalaron sus modestas viviendas y sin saberlo, sentaron así las bases de la futura localidad de caleta (Contreras s.f.)”.

Así, quien llegando de afuera se incorpora al espacio de la caleta, a sus rutinas, y finalmente, a las formas de organización que se desprenden de la misma, debe hacerlo a partir de vínculos de afecto (haber sido acogido por alguna familia de la caleta) o por vínculos matrimoniales. Este hecho —la forma de incorporación del que viene de afuera y que se asume como único o extraño— es importante, ya que permite relevar los

criterios necesarios para hacerse parte de las formas de organización de la caleta, participación que está relacionada con que los Changos, la *gente de la costa* que habita la caleta San Pedro, quien tiene un derecho de nacimiento: el acercamiento y la posibilidad de beneficiarse de los recursos marinos viene dado solo por la condición de ser gente de mar. En este sentido —y muy relacionado con la circulación natural y cotidiana de los habitantes entre los espacios destinados a la habitación y la costa misma— las prácticas que se sitúan en torno al mar son aprendidas desde la infancia, transmitidas de generación en generación, y validadas ya en la adolescencia o adultez como un derecho a apropiarse de una cuota —también heredada— de los recursos marinos.

Así, del mismo modo que la extracción de la macha ha sido una práctica traspasada durante siglos de generación en generación, en el caso del centro gastronómico, el proyecto nace de un grupo de mujeres que han sido comunidad durante generaciones y que traspasarán su negocio a sus descendientes.


Entrevistada: (la cuota es) Heredable.

Moderador: Porque tampoco puede llegar cualquier persona de afuera y tener una cuota.

Entrevistada: No, eso es lo que nosotros tenemos esa costumbre. (...) Mira, nosotros por lo menos tenemos esa costumbre o esa decisión de que nuestros hijos queden, o nietos, con lo que nosotros trabajamos para que no muera lo que hay. Porque se ha trabajado mucho en esto que hay ahora, en estos años nosotros... figúrese en el año 80 que le digo yo andábamos sueltos como pajarillos trabajando y el que podía trabajaba y el que podía no, y el que vendía, vendía. Y si le quedaba a uno un comerciante debiendo uno no haya qué hacer po". En cambio, ahora organizados no, organizados estamos bien po.

(Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo)

En base a los antecedentes expuestos, es posible abrir la discusión ahora sobre la importancia de la reproducción de estas formas de organización en miras de la proyección de las mismas en la caleta. Esta continuidad se encuentra determinada mayormente por la decisión de las nuevas generaciones tanto de hacerse parte del proyecto, en el caso del centro gastronómico, como de aprender el oficio heredado y acceder a las cuotas, en el caso de la cooperativa, decisión que se ha visto afectada porque las nuevas generaciones presentan condiciones de vida y una relación con el entorno muy distinta a los modos de las que les antecieron.



Por un lado, ya no existe el factor aislamiento, dado que, con el proceso de urbanización creciente, el río Elqui ya no es un obstáculo para movilizarse entre el Gran La Serena y la caleta San Pedro. La posibilidad de circular entre ambos espacios —posibilidad durante siglos obstruida— permitió que se filtraran con mayor facilidad en las nuevas generaciones prácticas, costumbres, estilos de vida propios de una gran urbe en sintonía con los procesos de globalización, lo que ha aumentado el tránsito de jóvenes entre ambos espacios en búsqueda de nuevas oportunidades. A la vez, las nuevas oportunidades de desarrollarse en La Serena (sobre todo de obtener estudios superiores o acceder a puestos de trabajo distintos) se entrecruzan también con la movilidad social generada, ya desde hace algunos años, por las utilidades obtenidas de las mismas formas de organización que han sido expuestas en este informe: la cooperativa y el centro gastronómico.

Pueden tomar sus decisiones, exacto. Entonces el (hijo) de mi hijo menor no quiso eso (vivir como sus ancestros), hasta el momento y yo estoy feliz porque vive conmigo, este chico que vive conmigo y me dijo no abuela sabe que yo quiero estudiar y yo estoy, pero orgullosísima hasta donde está, porque ya está cursando en quinto de la Universidad de La Serena (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

#### **iv. Sujeto, subjetividad y públicos**

Las subjetividades construidas en este espacio —la caleta— que se ha urbanizado tardíamente y que aún, a pesar de encontrarse a una corta distancia, está aislado de la conurbación del Gran La Serena, conlleva que ciertas prácticas de cuño tradicional se sigan manteniendo y tengan su preponderancia en este espacio, y continúen siendo relevadas entre sus habitantes como parte de una cotidianidad y como un elemento constitutivo de identidad, a excepción entre generaciones más jóvenes. Así, se presenta una construcción de sujeto en torno a esta identidad social que ha comprendido históricamente, según lo expuesto en el apartado anterior, a un grupo de familias que hacen perdurar sus tradiciones de gente de mar.

Sobre la base de esto, el modo de “salir al mundo” en el caso de la exportación de la macha, o de “mostrarse al mundo” desde el centro gastronómico, ha sido a partir del entendimiento del otro (serenense o afuerino) como un sujeto ajeno, que recién conoce la caleta San Pedro únicamente gracias al comercio y al turismo. Esta percepción del sujeto ajeno que se presenta como visitante, permite entender a los públicos escindidos a partir de claras líneas divisorias con respecto a los gestores, o en este caso, líneas divisorias entre el local y el afuerino que toma forma de cliente que compra la macha, consume productos del centro gastronómico, turista que visita este pueblo costero.

caleta San Pedro, a su vez, —y reafirmando la distinción que observan los habitantes de esta— es reconocida por los afuerinos como un espacio de carácter artesanal, distinto de La Serena, lo que fue constatado a partir de conversaciones y de observaciones detalladas del comercio local en las que se observó la presencia de puestos de artesanía ubicados fuera del centro gastronómico, con afluencia de turistas que se estacionaban en las dependencias de este, consumían las preparaciones tradicionales y luego recorrían estos puestos.

A modo de conclusión sobre lo socialmente situado, es importante relevar el hecho de que el habitar un espacio distinto y hacerlo a partir del ejercicio de una práctica ancestral atípica para la urbe, marca por cierto una distancia con respecto a los públicos, quienes —a diferencia de otros casos de participación cultural de este estudio— se encuentran claramente definidos. Por esto, desde la teoría, Esquenazi (2003), comprende a los públicos en tanto —heterogeneidad de comunidades provisorias que se constituyen puntualmente frente a proposiciones artísticas y culturales y donde las identidades se disimulan en coincidencias y/o en diversidades de reacciones frente a los mismos hechos artísticos y culturales. Así, los públicos para este dispositivo—según este marco— serán entendidos como agrupación efímera de individuos, marcada por la heterogeneidad de sus miembros.

#### d. Campos y objetos culturales

Los objetos culturales son abordados en el presente informe a partir de distintas perspectivas teóricas que sustentarán los relatos de las y los entrevistados y la observación en terreno. Estos se definen en relación al signo, espacio y momento en torno al cual se constituyen los públicos. Cuando los sujetos y objetos se encuentran, suceden vínculos que son determinados por mediadores, y mediaciones que se interponen y entraman (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 10-11). Desde la sociología de la cultura, los objetos se han definido como significados culturales compartidos e *incrustado (embodied)* en forma de expresión de significados sociales de manera tangible o que puede ser puesto en palabras (Griswold 1987, 4).

Para analizar los objetos y campos culturales identificados en la caleta San Pedro, es necesario tener en cuenta que la historia de este dispositivo es la historia de un pueblo que ha utilizado sus prácticas cotidianas de sostenibilidad para generar formas de comercio más institucionalizadas y relacionadas con el entorno, por lo tanto, el objeto económico —tal como se expuso en el apartado anterior— se encuentra íntimamente relacionado con las formas de sustento propias de la caleta. Detrás de estas formas de organización con fines de sustento, existen principios arraigados a la noción de comunidad que permite el desarrollo de economías sociales, formas comunitarias —no capitalistas— de repartir las utilidades, que fomentan el diálogo y la búsqueda de

acuerdos respecto a las condiciones en las cuales se realiza la comercialización de los productos, e instancias que permitan la discusión de estas, por ejemplo, la discusión sobre los precios expuestos, en pos de la ganancia de todas y de todos los integrantes de esta comunidad.

#### **i. El entramado entre el objeto económico-turístico y el objeto tradicional**

Ubicada solo a 5 km de La Serena, la caleta San Pedro era considerada hasta hace unos años por los serenenses como un lugar retirado. En voz de la académica entrevistada “todo lo que estaba más allá del río, ya no era parte de la civilización”. Esta situación ha cambiado radicalmente con la aparición y auge del centro gastronómico en la caleta: actualmente, la gente acude mayoritariamente los fines de semana y festividades especiales para comer productos tradicionales del mar, mientras que en el verano las cocinas funcionan durante todos los días de la semana. Este hecho en concreto, le ha significado a la caleta darse a conocer y constituir una fuente de ingresos para la gente del pueblo. Incluso se han construido otros restaurantes en el mismo pueblo y lugares de comida rápida. El pueblo de San Pedro en su conjunto se ha visto beneficiado por la consolidación de esta asociación de mujeres cocineras, por lo que existe una valoración positiva a las utilidades generadas por este proyecto.

Por su parte, la cooperativa no tiene un público tradicional, más bien son socios, intermediarios y compradores quienes sostienen relaciones comerciales con ellos. Su “público objetivo” en términos mercantiles, son el Mercado Central de Santiago y la caleta Portales de Valparaíso. Más bien ellos son algunos de sus principales compradores, a quienes, por medio de intermediarios, les envían toneladas de machas que sacan semanalmente. Independiente de esto, la práctica de extracción artesanal y sostenible de machas de orillas es resaltada por los mismos gestores a través de folletos —como forma de mediación— en tanto modelo ejemplar de desarrollo respetuoso del medioambiente, para hacerlos llegar a la máxima cantidad de público. Ambas formas de organización —abordadas en apartados anteriores— independiente de la generación de utilidades, se fundan en prácticas tradicionales: la extracción de machas y la cocina, elementos que, al insertarse en un contexto de modernidad, generan una institucionalidad o una forma legal que les permita interactuar con el entorno.

Moderadora: ¿Usted considera que lo que ustedes hacen como macheras es una práctica cultural?

Entrevistada: para mí sí es como cultural porque uno a la vez de favorecerse como ser humano, preservar lo que uno cuida, yo creo que lo hacemos como una cultura porque a base de eso, de lo que trabajamos, tenemos lo que tenemos y hemos criado familia...

(Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo)

En 1910, un reconocido etnólogo ya describía a los changos como gente de la costa que llevaba siglos habitando ese espacio, mucho antes de los procesos de colonización (Latcham 1910). Sus prácticas, formas de vida, relación con el entorno, maneras de ocupar los elementos presentes en su espacio, etc., fueron también descritas como costumbres tradicionales ancestrales, transmitidas de generación en generación. Es en este contexto en el que se debe entender la práctica de la extracción de machas, como una práctica heredada, aprendida desde la infancia, que se convirtió en la forma de sustento de las familias de la zona, y que demuestra en su forma, un alto nivel de conocimiento respecto al entorno en el que se habita. Así, la extracción de la macha es una acción que está sujeta a múltiples factores: en primer lugar, a las condiciones del mar. Para extraer la macha, las y los mariscadores se programan, en general, para cuando la marea está más baja, lo que hace que la práctica no se realice de manera fija siempre. Los horarios de extracción y las rutinas que se generan en torno a la extracción de la macha, hacen que el espacio tenga un carácter adaptativo. Particularmente el factor marea, y el factor clima, han sido considerados en mejoras que se han realizado a las dependencias físicas (dependencias de la cooperativa y el espacio en que se recolectan las machas una vez extraídas) que otorgan las condiciones para llevar a cabo una labor que, en sus rutinas —en su naturaleza—, es itinerante y que se lleva a cabo en diversas condiciones, independiente de las adversidades.

Ellos bucean la macha, ellos tienen acceso a buzo, trabajan con compresores, con mangueras, nosotros trabajamos artesanalmente, con nuestras manos y pies que dios nos dio. Así la buscamos en la orilla de la mar no más, ellos no, ellos bucean, ellos pueden estar todo el día trabajando, no tienen ningún tipo de restricción del mar, porque el buceo lo permite, ellos pueden trabajar con alta marea, con baja marea, da lo mismo (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Por otro lado, el centro gastronómico —según las palabras de las gestoras— comercializa preparaciones típicas de la zona. Este es un espacio que conserva tradiciones propias de su gente, recetas heredadas entre las mujeres de las familias situadas en un contexto territorial, herencia que permite la replicación de esta práctica en el ámbito de lo público, actualizando la tradición:

Entrevistada: Mira, nosotros empezamos, bueno, siendo... mi mamá nos enseñó a nosotros, porque mi mamá tenía un puestito en Punta de Choros, ella se viene de allá, ella nos enseñó a hacer los fondos, que son los bufets que les llaman *sommet* los chefs, mi mamá nos enseñó a hacer esos fondos,

(...) las recetas comenzaron a salir de las mismas casas, cada una tiene su identidad propia, cada una le pone su... si bien es cierto que nosotras fuimos a hacer cursos, casa una le pone su identidad.

Entrevistadora: ¿Cuál es su especialidad?


Entrevistada: Nosotros la paila... la paila nos la enseñó a hacer, de hecho, mi mamá viene a cocinar la paila, o sea, mi mamá no la podemos dejar afuera, además le decimos nosotros: “Mamita, quédese en la casa” porque además tiene sus años y dice: “No, ustedes me están dejando fuera”, igual mi papá lo trajimos a trabajar nosotros, el negocio nuestro es más familiar, yo trabajo con mi cuñada, con mi sobrina, con mi sobrino, mi hermana, mi papá...

(Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo)

Tanto el centro gastronómico como la Cooperativa de Macheras y Macheros, son formas de organización que presentan su condición de posibilidad únicamente en torno a las tradiciones ancestrales, a las formas comunitarias de relación y a las prácticas heredadas que buscan ser actualizadas, conservadas. A su vez, no es posible desconocer la motivación original detrás de este dispositivo, ya que esta se hace presente en la materialidad y en los discursos de manera inequívoca. En este sentido —y para concluir sobre los objetos detrás de este dispositivo— no es posible sostener que existe un único objeto, sino más bien, es posible observar que existe un objeto tradicional supeditado y reafirmado también en torno a un objeto económico que ha sido potenciado por el turismo. La observación participante de las prácticas y las conversaciones con distintos actores, permitieron identificar con claridad la íntima relación entre ambos, el dinamismo de los objetos económico y tradicional, que se entrecruzan, dialogan y mutan en conjunto.

### 3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Como se observó, La caleta y sus agrupaciones son actividades económicas, al mismo tiempo que se constituyen en expresiones culturales en referencia a prácticas cotidianas que han sido institucionalizadas y modernizadas en algunos de sus aspectos, conservando — de todas formas— buena parte de su versión original. A partir del ejercicio de la extracción de la macha, estas rememoran constantemente la tradición que las constituye, en tanto han sido realizadas desde hace siglos. Así están dotadas de significado en cuanto contienen la sabiduría ancestral de este pueblo costero que practica su oficio desde hace siglos en el territorio que habita:



Entonces de ahí partió esto, y la actividad se realiza en las mismas condiciones que se usaba cuando se inició, o sea, aquí se sacan las machas, la gente entra al mar de diez a veinte metros —los más osados pueden llegar hasta los 200 metros— y realizan la actividad del taloneo que se llama, sacar las machas, tocarlas con el pie, echarlas a una malla, y ahí juntarlas y sacarlas, y los hombres con las manos, entonces son técnicas que perduran en el tiempo y que no han modificado en nada la actividad (Hombre, Gestor, caleta San Pedro, región de Coquimbo).

Las actividades constitutivas de este dispositivo —y que han sido expuestas detalladamente en este informe— son entendidas a partir de su aporte a la participación cultural, dado que no es posible el ejercicio analítico sin la comprensión de la historia completa de este pueblo costero. Desde luego, y como aporte a lo que será la reflexión transversal de claves analíticas, este caso abre paso a partir de la vuelta sobre el origen. Como se ha expuesto, sus dinámicas responden al vínculo que los habitantes sostienen con su territorio en tanto espacio que se habita y se conoce, en tanto espacio que otorga el sustento, que a partir de sus ritmos modifica la cotidianidad de sus habitantes, y que, a su vez, es modificado por las interacciones que se dan en el mismo. Así, ser un habitante de la costa, por ejemplo, implica conocer el mar y replicar una práctica ancestral que es transmitida a través de las generaciones. Implica también, desde el punto de vista de los entrevistados trabajar sus recursos de una manera que incorpore la sustentabilidad para no incurrir en la explotación depredadora de los recursos.

Es relevante hacer notar este último punto, ya que en la percepción de *cultura* —y de lo que implica su conceptualización en el entendido indistinto de “cultura” como “participación cultural”— desde el punto de vista de los gestores, la ancestralidad no es un fenómeno que cobre mayor notoriedad discursiva. Esto, vale la pena señalar, es más bien un hallazgo que se deduce desde el trabajo analítico que realizó el Equipo de Investigadores a este respecto. No obstante, a nivel de relatos, sí es posible observar la *convivencia* de prácticas ancestrales declaradas sobre la extracción de los recursos naturales, el proceso de incorporación de la caleta al “mundo globalizado” a partir de la urbanización del territorio; así como la legitimidad otorgada al ingreso de los saberes técnicos y científicos que colaboraron en la institucionalización y formalización de las prácticas. Esta convergencia de aspectos permite aportar a la reflexión de participación cultural, toda vez que como dispositivo contiene en sí la capacidad de observar las condiciones para que la práctica se siga llevando a cabo y, sobreponerse a su extinción en el tiempo. Desde luego, en esto, la apertura a nuevos públicos ha sido necesaria: académicos que ingresan el concepto de sustentabilidad y que asesoraron el proceso de repoblar las machas de la costa, instituciones que han relevado el carácter de



tradicional de las prácticas que suceden en este espacio con el fin de postular a fondos o colaborar en la formalización de las formas de organización, turistas y clientes.

De esta manera, aduciendo un sustrato conceptual común entre “cultura” y “participación”, la existencia de un objeto educativo es siempre garante de la reproducción de una práctica en el tiempo. Esto se traduce —en palabras de los entrevistados— en que existe cultura en el aprendizaje que han tenido en todo este proceso, en el que han adquirido herramientas para preservar su espacio de manera sustentable, formas organizadas de trabajo y habilidades para desenvolverse por su cuenta. Desde luego, los aprendizajes, tal como se menciona en la cita a continuación, resultan como certificadores de que una expresión cultural se transmita y permita explicar el estado actual de las cosas.

Para mí sí es como cultural porque uno a la vez de favorecerse como ser humano, preservar lo que uno cuida, yo creo que lo hacemos como una cultura porque a base de eso, de lo que trabajamos, tenemos lo que tenemos y hemos criado familia... y lo otro es que organizadamente hemos aprendido de muchas cosas, hemos aprendido muchísimas cosas, como llegar a una oficina, como desenvolvernos, eh tener nuestros medios... (Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo).


Como se señala, además, la cultura se encuentra presente como un saber procesual que contiene reglas implícitas y que ofrece novedad en todo aquello que, tradicionalmente, se viene haciendo. Existe *algo distintivo* en lo que se ofrece: por ejemplo, en la manera (ordenada, limpia, sustentable) en la que se hace:

Moderadora: Oiga, ¿usted considera que este lugar, los locales y lo que usted hace es una práctica cultural, es cultura?

Entrevistada: (centro gastronómico) yo creo que a lo mejor por esa parte sí pues, nosotros aportamos cultura, en los platos, en la comida, cómo servimos, en tratar de mantener ordenado, limpio, yo creo que es cultura, reciclar vidrio, reciclar aceite, es cultura.

(Mujer, Gestora, caleta San Pedro, región de Coquimbo)

Finalmente —y tal como se ilustró a lo largo de este informe— las nociones de los habitantes de la caleta San Pedro, han incorporado un conjunto de conceptos novedosos que están modificando las percepciones de mundo y de cultura. Implica, desde luego, hacer sentido sobre procesos y cambios, así como instalar el desafío de transmisión a quienes tienen la misión de recrear este tipo de prácticas.



En eso estamos ahora, bueno, como le digo yo, la idea es que ustedes puedan conversar con todos los socios; ha costado esto, a mí me ha costado como presidente, en los inicios poder hacer entender, porque el pescador artesanal tiene una cultura de subsistencia, de vivir el día a día, y de no organizarse, pero eso que ha costado, ha servido para tener lo que tenemos ahora, y esperamos que esto no cambie pues, el día de mañana todo lo que estamos haciendo sea en beneficio de nuestros hijos, y que nosotros podamos estar preparados para que ellos puedan sacar esto adelante (Hombre, Gestor, caleta San Pedro, región de Coquimbo).


Como de alguna forma se insinúa en esta cita final, y como aporte a lo que se podrá retomar en las claves analíticas transversales, la condición de posibilidad para que exista participación cultural, es —sin lugar a dudas— comprender que, en ello, subsiste más de un objeto (cultural, económico, patrimonial) al cual se adhieren los distintos públicos. Como se sugiere en la cita final, “más allá de la cultura de la subsistencia” y asegurar, desde esta comprensión, la trazabilidad de la práctica en el tiempo con las generaciones venideras.

## VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amigo, Macarena Cuenca. «La democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales.» *quadernsanimacio.net* 19, n° ISSN: 1698-4404 (2014): 1-16.
- Artal Vergara, N. «A(f)rica: relatos y memorias afrodescendientes en Arica tras la chilenuzación y el conflicto entre Perú y Chile (1883-1929).» *Aletheia*, 2012.
- Asociación Chilena de Arte Terapia. <https://www.arteterapiachile.cl/>. 2016. <https://www.arteterapiachile.cl/arte-terapia-1> (último acceso: 3 de Julio de 2017).
- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. 1998.
- Baringo, D. «La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración.» *Quid 16. Revista del Área de Estudios Urbanos*, 2014: 119-135.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Campos Medina, Luis. «Análisis del consumo cultural en clave territorial. Algunas pistas otorgadas por la ENPCC 2009.» *Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales*, n° 5 (2015): 1-14.
- Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas. *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas*. Informe gubernamental para la Presidencia de la República, Santiago de Chile: Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, Gobierno de Chile, 2008.
- Contreras, David Pablo De Jesús. *Caleta San Pedro - IV Región - La Serena*. <https://caletasanpedrolaserena.jimdo.com/>.
- Cornejo, Catalina Andrea. «Estigma territorial como forma de violencia barrial. El caso del sector El Castillo.» *Revista INVI* 27, n° 76 (Noviembre 2012): 177-200.
- Cussen, Celia. «El paso de los negros por la historia de Chile.» *Cuadernos de Historia*, 2006: 45-58.
- Díaz, Alberto, Carlos Mondaca, y Rodrigo Ruz. «Música y músicos aymaras del norte chileno.» *Diálogo Andino* (Departamento de Antropología, Geografía e Historia. Universidad de Tarapacá), n° 19 (2000): 61-84. Duconge, G. I., & Guizardi, M. «Afroariqueños: configuraciones de un proceso histórico de presencia.» *Estudios atacameños*, 2014: 129-151.
- Esquenazi, Jean - Pierre. *Sociologie des publics*. Paris: La Découverte, 2003.

- Facultad de Artes, Universidad de Chile. «Personas, Públicos y Audiencias.» *Revista de Gestión Cultural*, 2016: 1-61.
- Feliú Cruz, G. *La abolición de la esclavitud en Chile: estudio histórico y social*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.
- Garduño, E. «Antropología de la frontera, la migración y los procesos transnacionales.» *Frontera Norte*, 2003. González, Germán. «Proyectos de Vivienda Social en la comuna de La Serena, ¿Es posible su desarrollo en el marco del nuevo Plan Regulador año 2015?» Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura Universidad de Chile, Noviembre de 2015.
- Grebe, María Ester. «Reflexiones sobre la Vinculación y Reciprocidades entre la Etnomusicología y la Musicología Histórica.» *Revista Musical Chilena*, n° 72 (1989): 26-32.
- Griswold, Wendy. «A Methodological Framework for the Sociology of Culture.» *Sociological Methodology* 17 (1987): 1-35.
- Guerrero, Bernardo. «Identidad sociomusical de los jóvenes aymaras: la música sound.» *Última década*, n° 27 (Diciembre 2007): 11-25.
- Gundermann, Hans, Ana Ancapi, y Lenina Barríos. «Aymara: Las relaciones interétnicas.» En *Pueblos Originarios y sociedad nacional en Chile: La interculturalidad en las prácticas sociales*, de Durston et al, editado por Sergio Missana. Santiago: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2012.
- Hale, Charles. «Rethinking Indigeneous Politics in the Era of the Indio Permitido.» *Nacla Report on the Americas (Report on Race)*, 2004: 16-21.
- Hidalgo, Rodrigo, Federico Arenas, y Rafaella Monsalve. «La Conurbación La Serena - Coquimbo: Problemas y Desafíos de su Transformación Metropolitana.» En *Chile: Del País Urbano al País Metropolitano*, de De Mattos, Arenas (Editores) Hidalgo, 9-347. Santiago: Colección EURE- Libros, 2009.
- INE. *Instituto Nacional de Estadísticas - Encuesta de caracterización de la Población Afrodescendiente de la Región de Arica y Parinacota, ENCAFRO*. 2013. [http://www.ine.cl/canales/chile\\_estadistico/estadisticas\\_sociales\\_cultural/es/etnias/pdf/Presentacion-ENCAFRO.pdf](http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/estadisticas_sociales_cultural/es/etnias/pdf/Presentacion-ENCAFRO.pdf) (último acceso: 18 de 04 de 2017).
- Latcham, Ricardo. «¿Quiénes eran los changos?» *Anales de la Universidad de Chile*, 1910. Lefebvre, H. «La producción del espacio.» *Papers: revista de sociología*, 1974: 219-229.

- Leyton Robinson, C., y R. Huertas. «Reforma urbana e higiene social en Santiago de Chile: La tecno-utopía liberal de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875).» *Dynamis*, 2012: 21-44.
- Lunecke, Alejandra. «Inseguridad ciudadana y diferenciación social en el nivel microbarrial: el caso del sector Santo Tomás, Santiago de Chile.» *EURE* 42, nº 125 (Enero 2016): 109-129.
- Mamani, Manuel. «Chacha- warmi: Paradigma e identidad matrimonial aymara en la provincia de Parinacota.» *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 31, nº 2 (1999): 307-317.
- Marzouk El-Ouariachi, K. «Pendiente de Migración.» *Universidad Complutense de Madrid Web Site*. 2011. McNeish, John-Andrew. «Beyond the Permitted Indian? Bolivia and Guatemala in an Era of Neoliberal Developmentalism.» *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 2008: 33-59.
- Mellafe, R. *La introducción de la esclavitud negra en Chile: tráfico y rutas*. Editorial Universitaria, 1984.
- Milien, Sandy. «Afrochilenos en rumbo al reconocimiento como pueblo tribal Una investigación sobre los factores históricos y culturales de los Afrodescendientes en Arica.» *Independent Study Project (ISP) Collection*, 2015.
- Ministerio de Economía, Fomento y Turismo. «El Cooperativismo en Chile.» Santiago, 2014.
- Montoya Bonilla, Sol. «Ritualidad y multivocalidad: Carnavales de Riosucio - Caidós- y Barranquilla.» *Revista Colombiana de Antropología* 36 (2000): 156-179.
- Morales, Héctor. «Construcción social de la etnicidad: ego y alter en Atacama.» *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinos*, nº 46 (2013): 145-164.
- Municipalidad de Pica. *Sitio oficial Municipalidad de Pica, Región de Tarapacá*. 8 de Junio de 2017. <http://www.pica.cl> (último acceso: 7 de Junio de 2017).
- Museo chileno de Arte Precolombino. *Pescadores de la niebla Los changos y sus ancestros. Fishermen of the fog The Changos and their ancestors*. Santiago: Museo chileno de Arte Precolombino, 2008.
- Oliva, E. «Entre lo remoto y lo foráneo: los afrodescendientes en Chile a propósito del libro Afrochilenos. Una historia oculta, de Marta Salgado.» *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 2016.
- Orellana, Alejandro, Macarena Díaz, y María Teresa Fierro. «De ciudad mediterránea a metrópolis costera: El caso de gran La Serena.» *Urbano nº33*, 2016: 30-43.

- 
- Richards, Patricia. «Of Indians and Terrorists: How the State and Local Elites Construct the Mapuche in Neoliberal Multicultural Chile.» *Journal of Latin American Studies* 1, n° 42 (2010): 59-90.
- Sandoval, Carlos. *Investigación Cualitativa*. Bogotá: ARFO Editores, 2002.
- . *Investigación Cualitativa*. Bogotá: ARFO Editores, 2002.
- Tassin, Etienne. «De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze.» *Revista de Estudios Sociales*, 2012: 36-49.
- Touraine, A. *El regreso del actor*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1987.
- Touraine, A. «Los movimientos sociales.» *Revista colombiana de sociología*, 2006: 255-278.
- Trilla, Jaume. «Concepto, discurso y universo de la animación sociocultural.» *Animacion sociocultural: teorías, programas y ámbitos*. (Animacion sociocultural: teorías, programas y ámbitos.), 1998: 13-39.
- Vaccari, A. «Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.» *Revista Iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*, 2008: 189-192.
- Wimmer, Andreas. «The Making and Unmaking of Ethnic Boundaries: A Multilevel Process Theory.» *American Journal of Sociology* 113, n° 4 (2008): 970-1022.



## **ZONA CENTRO**

Región de Valparaíso: Quinta de los Núñez

Poetas populares de Putaendo

Caleta de Libros

Región del Libertador General Bernardo O'Higgins: Fundación Papelnonos

Región del Maule: artesanías de Rari

## I. PRESENTACIÓN

El presente documento se enmarca en la entrega observada de resultados organizados de acuerdo a los casos de la zona central. Este informe corresponde al informe de análisis según plan presentado y validado conjuntamente con la contraparte técnica durante finales de marzo de 2017 y las últimas reuniones de observaciones conjuntas. Específicamente, este documento concentra el análisis observado de los casos:

- Región de Valparaíso: Quinta de los Núñez.
- Región de Valparaíso: poetas populares de Putaendo.
- Región de Valparaíso: Caleta de Libros.
- Región del Libertador General Bernardo O'Higgins: Fundación Papelnonos.
- Región del Maule: artesanías de Rari.

Ante la necesidad de relevar dimensiones transversales y específicas en cada uno de los casos de estudios, el equipo consultor decidió evaluar, no solo *un* constructo teórico-conceptual, sino que asumir también otras consideraciones que no clausuren la definición de cada una de las expresiones culturales como dispositivos. Para ello y, tal como se verá en los contenidos del presente informe para cada uno de los casos de estudio, los principales ejes de análisis desde la revisión teórica serán los siguientes:

- Noción de acontecimiento.
- Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales.
- Lo socialmente situado:
  - Prácticas de actores y sujetos (lo relacional).
  - Públicos, sujetos y subjetividades.
- Campos y objetos culturales.
- Sobre la participación cultural.



## II. QUINTA DE LOS NÚÑEZ (REGIÓN DE VALPARAÍSO)

El caso seleccionado en la región de Valparaíso, corresponde a la Quinta de los Núñez, ubicada en Valparaíso, en el cerro La Loma. La Quinta de los Núñez (en adelante “la Quinta”) será entendida como una expresión cultural que, en su carácter espacial e históricamente situado, presenta desde sus orígenes un carácter comunitario y tradicional. La Quinta, en el marco del presente estudio de casos, se analizará en sus aspectos espaciales, relacionales, desde sus objetos (comunitario, tradicional y económico) y finalmente, justificando su relevancia como instancia de participación cultural. Dentro de los elementos que serán abordados para el presente informe, será la música —la cueca tradicional porteña— y las relaciones comunitarias y formativas que se articulan en torno a ella, las aristas más significativas para la comprensión de este caso, en tanto se constituye como un elemento fundamental para la visibilidad que ha tenido la Quinta, además de ser uno de los elementos que permiten comprenderla como una forma de participación cultural.

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La metodología sostenida para el caso de la Quinta de los Núñez se enmarca en el tratamiento de técnicas cualitativas, a partir de cinco instancias de terreno entre diciembre y marzo —tres de las cuales se realizaron en la Quinta de los Núñez, y otras dos fueron realizadas en otros espacios, con el objetivo de realizar entrevistas—.

Para comenzar el terreno hubo que abordar, como primera dificultad, las vicisitudes respecto a la disponibilidad de tiempo del informante clave. Considerando que las observaciones a la Quinta de los Núñez solo pueden realizarse los domingos, lograr reunirse con el informante clave era fundamental y se convirtió en un asunto particularmente complejo. Dicho punto de acceso al caso, se daba a partir del conocimiento que tenía dicho agente respecto a la historia de la Quinta, y como facilitador de los nuevos muestreos en cadena con músico y participantes de los eventos. Pese a las dificultades sorteadas durante el terreno, una vez iniciado este, fue posible realizar las primeras observaciones participantes en la Quinta, entrevistar públicos y comenzar —bajo el alero del informante clave— con la selección de los siguientes entrevistados del caso.

La data obtenida de este caso, surge a través de conversaciones formales e informales con las siguientes unidades de análisis (diciembre-marzo, 2017): 1) gestores de la iniciativa y colaboradores directos; 2) músicos colaboradores y 3) público asistente.

Las técnicas cualitativas utilizadas fueron, en términos generales, el microetnografía asociado a observación participante, *shadowing* (seguimiento) a gestores, conversaciones informales con público asistente y entrevistas en profundidad. El levantamiento de data cualitativa efectuada por el staff de investigadores DESUC se realizó entre diciembre y marzo, y se analizó material acopiado en grabaciones correspondientes a siete entrevistas/conversaciones, las que serán complementadas con las notas de campo registradas por los investigadores a cargo, así como observaciones generales.

El registro audiovisual abarcó las dependencias de la Quinta de los Núñez durante una jornada de domingo, realizando tomas a los distintos espacios (cancha, escenario, mesas y otros) que lo componen, considerando también a gestores y al público asistente. En particular, el registro audiovisual de este dispositivo fue realizado durante la celebración del día de la madre (14 de mayo), apelando la mayor afluencia de personas y tal como fue recomendado por el informante clave que posibilitó los contactos al interior de la Quinta.

A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Gestor principal	Gestores Colaboradores directos
Colaborador	
Músicos jóvenes (2)	Músicos colaboradores
Músicos mayores (2)	
Público	Asistentes

## 2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

A continuación, se profundiza en el análisis del caso Quinta de los Núñez, desde el material recopilado por medio de entrevistas, conversaciones informales, observaciones, insumos sumados a distintas perspectivas teóricas que guiarán las temáticas abordadas. En la primera sección se presentará la Quinta de los Núñez desde su historia, dando cuenta de su origen anclado a la vida comunitaria y deportiva. Este antecedente permitirá, posteriormente, dar cuenta de su articulación actual y la comprensión de los significados que adquieren los hitos históricos a la luz del entendimiento de la noción de *acontecimiento*. Luego, en la segunda sección, se ubica socio-espacialmente a la Quinta, partiendo desde su contexto comunitario, hasta llegar a su disposición espacial particular por medio de un relato cartográfico. En la tercera

sección se abordará el entramado relacional, describiendo a los distintos actores y el modo en que se hacen parte de la Quinta, considerando que son los vínculos establecidos entre los diversos actores (vínculos comunitarios y familiares) los que posibilitan la existencia de un espacio como la Quinta. Además, en este apartado, se reflexiona respecto a las nociones y definiciones de público para este caso, a partir de lo observado y de lo mencionado por los entrevistados. En la cuarta sección se profundiza en la reflexión respecto a los objetos culturales observados y declarados en la Quinta de los Núñez. Finalmente, en la quinta sección se esbozan apuntes para la reflexión ulterior sobre participación cultural y su comprensión desde este caso en particular.

#### **a. Noción de acontecimiento**

El presente capítulo expone la historia de la Quinta de los Núñez, la que será observada bajo la óptica de las nociones teóricas de dispositivo y acontecimiento. En este caso, la implicancia de este enfoque teórico radica en que la Quinta será comprendida a partir de su conformación histórica (reconstruida a partir de los relatos de los entrevistados), recopilando los hitos que han sido constitutivos de lo que es la Quinta hoy en día. En términos generales, la Quinta de los Núñez se gesta como un espacio familiar, comunitario y deportivo, donde la música aparece como transversalidad y que, en la actualidad, ha permitido posicionarse desde la gestión de eventos y espectáculos con una afluencia constante de públicos.

Con el fin de comprender este dispositivo en su condición temporal y espacial, es necesario señalar que la historia y los hitos particulares que lo conforman, deben ser comprendidos como puntos de inflexión. Así, la historia de esta Quinta se remonta hasta hace más de cincuenta años. Como espacio familiar, la participación de generaciones antecesoras ha permitido la continuidad de la Quinta como lugar de recreación en el Cerro La Loma. Como se observa en la cita a continuación, la “cancha” aparece como el lugar recreado como aquél fundante en lo que se denomina, en palabras del entrevistado, el primer “proyecto estructurado”:

La cancha como espacio comunitario... de hecho es el primer proyecto que se desarrolla ya más como entre comillas estructurado, porque finalmente la cancha siempre desde que mis abuelos compraron hace más de 50 años atrás más menos, siempre fue cancha, era una cancha de tenis de unos dueños alemanes de apellido Jodorowsky, que eran dueños de casi todo ese cerro, que era el cerro la Loma, desde la avenida Alemania hasta el cerro la Loma habían diferentes casas, vivían sus hijas y la cancha era la cancha de tenis que posteriormente se vendió y mis abuelos tuvieron la oportunidad,

con mucho esfuerzo, de poder quedarse con ese terreno (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Esta cancha aún subsiste dentro de las dependencias de la Quinta. Según los relatos del gestor, la decisión de preservarla responde a mantener el uso original destinado a propósitos de uso comunitario de los vecinos del Cerro (partidos de fútbol amateur). Tal como relatan los entrevistados, la cancha y sus alrededores posibilitaban el compartir alrededor de la música. La familia Núñez protagonizaba este tipo de iniciativas, como se cuenta, desde hace varias generaciones. De esta manera, el carácter inicial de la Quinta —un espacio familiar y comunitario en el que se realiza deporte y se comparte junto a las cuecas— es el que sienta las bases de lo que los gestores entienden como la esencia de la Quinta de los Núñez, a saber, una tradición que se actualiza a modo de identidad sobre los eventos y los públicos que circundan este dispositivo.

Cabe señalar también que existieron dificultades en términos de la infraestructura que, a modo de preservación del espacio, se tuvo que sortear. Por lo pronto, luego de un derrumbe de muros de contención sobre la cancha en 2001 a raíz de las condiciones meteorológicas, la cancha debió ser reconstruida durante 10 años por la familia Núñez. Para ello, la autogestión y la entrega de recursos privados por parte de esta familia fueron claves para su reinauguración durante 2011. Esta vez, la cancha se abre a la comunidad a partir de la figura legal de la personalidad jurídica. Como relata el entrevistado a continuación, esta estrategia permitió consolidar el financiamiento del espacio y, con ello, proyectar su estabilidad en el tiempo.

O sea, el hecho de tener una personalidad jurídica claramente tiene mayor peso ante, para postulaciones de proyectos, básicamente. Para hacer una postulación al gobierno regional, del consejo, de privados, de ONG extranjeras... también yo creo que se pueden hacer como particulares, también se puede hacer, pero obviamente que la personalidad jurídica tiene mucho más peso ante todo ese tipo de organizaciones que existen, ya sean del Estado, o privadas (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

La constitución de una figura legal puede ser entendido como un hito histórico fundamental en la historia de la Quinta de los Núñez, ya que es a partir de este hito que, según la visión de los gestores, fue posible repensar la instancia comunitaria que se generaba en este espacio, luego de 10 años de desuso. Asimismo, comentan, que la dinámica de autogestión y recuperación de recursos fueron consideraciones mandatorias para optar por este tipo de conformación. Por otra parte, la construcción y, sobre todo, la reinauguración de la cancha, es otro hito histórico relevante que,

sumado al anterior, pueden consolidar de mejor forma la idea en torno al acontecimiento.

La Quinta nace después de la inauguración de la cancha, se inaugura la cancha de pasto natural y cuando se inaugura, se inaugura con música en vivo (...) Participaron una serie de músicos, que ayudaron y cooperaron en la inauguración, como siempre ha sido... y no sé, habrían 40, 50 invitados, y de repente comenzó a llegar gente, y empezamos a darnos cuenta que había mucha gente que no estaba invitada, y que escucharon la música y que pensaron que era un local. Preguntaron si estaba abierto, y entraron, y se encontraron con una inauguración con cóctel, con canapés... y se fueron quedando, o sea, no los íbamos a echar, les contamos de qué se trataban y los invitamos a que fueran parte de la misma. Y ahí nos dimos cuenta de que llegaron, finalmente eran como 100 personas, el doble... Entonces, después de eso, como que, oye, comentamos "(...) aquí hay un nicho importante, hay una necesidad", hay algo que nosotros ya hacíamos con la peña y sabíamos que se podía desarrollar, porque teníamos la experiencia del negociar, del vender, de todo (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Desde la óptica de Badiou (1998), el acontecimiento necesariamente constituye un quiebre en el campo del saber de la situación. Para este caso en particular, esto se tradujo en el quiebre entre la forma de comprender la Quinta antes y después de la creación de una personalidad jurídica y su consecuente reinauguración. La formalización de este espacio y de la instancia comunitaria que se desarrollaba hace décadas en la cancha, puede ser entendida como un acontecimiento que se produce en la estructura de la situación, generando una subversión del orden simbólico previo que ha sido denunciado a partir de un síntoma (Badiou 1998). En este caso, la convocatoria a la inauguración de la cancha —entendida por los gestores de la Quinta como una demostración patente del potencial de desarrollo del espacio— permitió gestar la idea de lo que *es* actualmente este. Posterior a este acontecimiento, la Quinta reinicia sus funciones a partir de sus usos tradicionales: el deporte en la cancha desde los talleres de fútbol amateur y las reuniones integradas por familiares y personas del entorno cercano de los Núñez (vecinos del barrio, amigos de la familia), para compartir música. Luego de dos meses —y aprovechando las Fiestas Patrias— deciden realizar a modo de prueba un "18 chico", a partir de la difusión entre los cercanos y proyectando una convocatoria cercana a 50 personas. Un mes después, motivados por el interés de los niños del taller de fútbol de la cancha, deciden realizar un "anti Halloween", convocando desde las redes sociales y congregando a aproximadamente a 150 personas. Como se menciona en la cuña siguiente, resulta llamativo cómo las estrategias de difusión

empezaron a ir más allá del boca a boca y, cómo —en la visión del informante— los gestores empezaron a percibir la intención, de músicos y asistentes, de ser parte de la iniciativa:

Y, después de eso, dijimos, hagamos un anti Halloween. Porque venía Halloween, y cachamos que todos los cabros chicos del taller de futbol estaban pegados, así que dijimos, ya, hagamos un anti Halloween, y le dije a mi tío, y me dijo, ya, hagamos un anti Halloween. Hicimos el anti Halloween vestidos de mapuche algunos, para niños jugando en la cancha, y lo avisamos en las redes sociales, y ahí usamos el tema del Facebook y las redes sociales. Fue la primera vez que usamos Facebook como un elemento de difusión. Y la cagó... había 150 personas esa vez (...) así como lleno por todos lados, encaramados de las barandas, mucha gente... y llegaban músicos, y llegaba gente y ya no se podía cantar, ni bailar, ni caminar, ni nada... y todos querían estar ahí, y llegaron músicos así connotados, que también estaban hablando y que había sido una o dos veces que habíamos hecho algo parecido, y ya se estaba hablando de la Quinta de los Núñez, fue creciendo, creciendo... (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Es después de estas instancias que la Quinta de los Núñez comienza a funcionar como un espacio recreacional. Como en sus inicios, la música en vivo —cuecas que muchas veces eran compuestas e interpretadas por los integrantes de la familia Núñez— así como la comida casera constituyeron elementos característicos. Los gestores deciden partir con la realización de una instancia al mes, cuya frecuencia aumentó progresivamente en base a la alta convocatoria hasta consolidarse como un evento de todos los domingos.

Respecto a la difusión, es importante señalar que —como relatan los informantes— las redes sociales fueron claves en la instalación y promoción inicial, si bien no constituyen, necesariamente, el principal medio de difusión. De alguna forma u otra, frente a la popularidad de esta dinámica dominguera, fue necesario establecer ciertos criterios de entrada. Hoy por hoy, y tal como fue observado por parte del equipo investigador, los puestos al interior de la Quinta son cada vez más difícil de conseguir. Aquí, es clave —por ejemplo— conocer a los gestores y solicitar un espacio vía correo electrónico a modo de reserva. En todas las instancias de visita sostenidas a lo largo del terreno, se pudo constatar que la Quinta conforma un espacio que cuenta con alta convocatoria, la participación activa de familiares y amigos de los Núñez y la concesión respecto a ciertas reglas “implícitas” que discurren en el comportamiento al interior del recinto.

## b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales

En este apartado, se profundizará sobre el aspecto socio-espacial de la Quinta de los Núñez, a partir de los relatos de los entrevistados. Se ahondará en las implicancias de la ubicación de la Quinta para posteriormente abordar los aspectos espaciales dentro del mismo locus, generando así un “mapa cartográfico” que permita sentar bases para comprender los temas relacionales, subjetividades y dinámicas que acontecen en este dispositivo.

La Quinta de los Núñez se encuentra ubicada en la calle Camila 125, en el Cerro La Loma de Valparaíso. En los alrededores, actualmente existen viviendas destinadas a la habitación y algunos hostales dirigidos principalmente hacia turistas. Aunque existe movilización colectiva que acerca a la Quinta, esta no es un espacio de fácil acceso, visible a todo público. Es, más bien, un espacio recóndito, como tantos otros lugares que se ubican en el entramado de cerros que componen la ciudad de Valparaíso. Esta peculiaridad del puerto es relatada por el gestor:

Yo, porteño desde siempre, que he vivido siempre en el mismo lugar, conozco ese cerro al revés y al derecho, y muchas partes de Valparaíso, pero todavía me sigo impresionando con lugares de Valparaíso que no conocía, y que quizás voy a morir y no los voy a conocer... callejones, calera... (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

La ubicación espacial y la arquitectura del espacio que rodea y contiene la Quinta de los Núñez, desde la perspectiva no solo de los gestores sino también del público asistente, responde a un patrón urbano que se define como tradicional, como *típicamente porteño*. Es posible pensar que aquello definido como tradicional y sin identificación concreta, responde a aquello que —tácitamente— es abordado por los informantes como “patrimonio inmaterial” de la ciudad. ¿Qué se entiende a este respecto por patrimonio inmaterial? Algunos autores (Krebs y Schmidt-Hebbel, 2002 en Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 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.

En este caso, la conferencia de identidad que se encuentra implícita en la caracterización sobre Valparaíso, es aquello —como se verá en la cita— que remite a lo *impredecible* del puerto. En palabras de una asistente, es la generación de espacios que se alejan de las lógicas típicamente asociadas al *marketing*, en el sentido de que solo se llega indicado por alguien. Tal como se releva en la siguiente cita, la idea de lo espacialmente “típico” en los códigos porteños, responde a “aquello que sorprende”.

Entrevistada: Es como bien típicamente porteño también, eso se rescata y agradece en la ciudad.

Entrevistadora: ¿A qué te refieres con típicamente porteño?

Entrevistada: A que es tradicional, es como más impredecible por así decirlo, no es gourmet, como que te sorprende un poco.

Entrevistadora: ¿Y eso es porteño, la sorpresa?

Entrevistada: Sí, además yo visualizo que la ciudad de Valparaíso es así. Tiene una arquitectura impredecible, tiene rincones, pasadizos. La Quinta es así, es impredecible en ese lugar, hasta cómo llegar, porque no tiene publicidad, llegas porque alguien te dijo.

Tienes que ir a un pasaje, después a otro. Ir adentrándote en el lugar y después te encuentras con una especie de campo en la ciudad. Una casa con muchos árboles, una reja de madera, tierra y mesas juntas. Si vas pasando por el pasaje no tienes idea que un poco más allá hay un restaurante por así decirlo, se aleja un poco del marketing tradicional.

(Mujer, Público, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso)

Este relato pudo ser constatado a partir de la experiencia etnográfica del equipo investigador. Las notas de campo indican que, en primer lugar, al llegar a la dirección entregada por el gestor —y corroborada a través de la web— no se observó ningún tipo de señalética que indicara que se estaba en la Quinta de los Núñez. Así, el equipo procedió a consultar a un vecino que transitaba por el sector. El vecino indicó una reja que se encontraba abierta. La Quinta se encuentra detrás de una reja sin señalización que lleva a un pasaje. Ahí, luego de recorrer un segundo pasaje, es posible recién observar la cancha desde las alturas, escuchar el ruido de la música y las voces de las conversaciones. Cuando la cancha es visible, el pasaje al que se ingresa desde la calle Camila ya se encuentra dentro de la misma Quinta, un espacio aparentemente campestre, delimitado y adornado de manera artesanal por sus dueños. Es importante relevar de este relato etnográfico que, antes de visualizar la cancha, todo hace creer que se está traspasando la propiedad privada de alguien.

Analizando las notas de campo y las percepciones de los entrevistados sobre las características espaciales de este dispositivo a la luz de la teoría, se hacen necesario problematizar las líneas divisorias de lo público y de lo privado en un espacio. En términos estrictos, el terreno en el que se emplaza la Quinta fue adquirido por la familia Núñez como un terreno privado. Este espacio, sin embargo, traía consigo una cancha de fútbol que fue destinada por esta familia para realizar distintas instancias en torno a




este deporte, recibiendo durante décadas a los vecinos del sector, a la comunidad del cerro La Loma, sus equipos de fútbol amateur y los equipos de cerros vecinos. Por ende, se constituyó como un espacio privado de uso público. Esto se mantuvo a través de los años y fue ratificado a través del acontecimiento, hito que, según el relato del gestor principal expuesto a continuación, busca mantener siempre la tradición del espacio, independiente de que ahora existan otros usos asociados al dispositivo:

(...) la cancha que era como... algo que a nosotros nuestro abuelo, mi abuelo también se llamaba Juan Núñez, al igual que yo y mi padre, nos dejó un legado súper importante, nos dijo: “la cancha va seguir siendo cancha”, más allá que hoy en día se hagan otro tipo de espectáculos, conciertos... pero la cancha es la cancha, vuelve a la realidad siempre, como lugar donde mi abuelo le ofrecía a sus vecinos del cerro la Loma e iban los niños a jugar gratuitamente (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Según Sergi Valera (1999) en *Espacio privado, espacio público: Dialécticas urbanas y construcción de significados*, es posible sostener que la línea divisoria entre *lo público* y *lo privado* de un espacio es un asunto de equilibrio: para lograr una adecuada privacidad, es necesario balancear el grado de privacidad deseado con el realmente obtenido, aspectos que son definidos por los sujetos en cada situación concreta de interacción, y además regulados a través de mecanismos de carácter verbal, no verbal, socioculturales y espaciales (Valera 1999).

Así, el equilibrio entre lo público y lo privado que sucede en la Quinta de los Núñez, un espacio en el que siempre han convergido ambos elementos, es regulado de dos formas: primero —en mayor medida— por los elementos espaciales que le son inherentes. La cancha como espacio público que acontece en el patio de una propiedad privada, fuera de la vista del público, es reivindicada como un espacio al que sus propios dueños deciden otorgarle el carácter comunitario. Sin embargo, su carácter de privado se mantiene en la medida de que el acceso es *per se* complejo, lo que implica que la entrada es condición única de la invitación previa o la pertenencia al núcleo habitual de asistentes. Por otro lado, y para conservar el carácter de privado del espacio, los gestores han puesto reglas y convenciones que han sido construidas, tal como sostiene Valera, de manera social o cultural antes que legal: se han utilizado mecanismos de carácter espacial, explicitando el carácter a través de carteles y con rejas que, aunque siempre abiertas, delimitan la diferencia entre el espacio privado y el espacio público. En palabras del gestor principal, compartir debe darse dentro de los márgenes de respeto por el hogar que acontece en este espacio:

Creemos que auto gestionamos los días domingos y también otras oportunidades, pero creemos que es un espacio para compartir, dentro de



los márgenes que obviamente, de respeto, por el espacio que es familia, ahí vive mi familia, mi abuela, vive la matriarca todavía que está ahí, manteniendo a todos nosotros así firmes (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Otro de los mecanismos que ha sido utilizado por los gestores para regular el equilibrio de este espacio público y privado, ha sido la publicidad, o más bien, la decisión de dejar de publicitar las actividades de los fines de semana, salvo excepciones. En un principio, según los relatos del gestor principal, la realización de eventos a través de la plataforma Facebook, permitió que la Quinta de los Núñez se diera a conocer por sobre los márgenes de la comunidad que la contiene. Sin embargo, en palabras del gestor, esta acción ya no sería necesaria:

(Sobre Facebook) lo ocupo muy re poco, de hecho, hoy en día, casi no lo ocupo. Afortunadamente porque casi no es necesario, porque la gente ya conoce la Quinta, y no es necesario armar los eventos para que la gente se entere (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Dejar de realizar estos eventos en Facebook no solo es una decisión tomada en base a haber alcanzado la popularidad suficiente como para que el espacio tenga clientes, sino que también responde al entendimiento de la Quinta como una casa de familia que debe ser respetada. Esto implicó una segunda decisión: hacer que la entrada sea con reserva. Así, los gestores estarían al tanto de quién ingresa a su espacio, independiente de que la posibilidad de entrar pueda ser solicitada por cualquier persona.

La Quinta de los Núñez, bajo la óptica de Valera (1999), es entonces un espacio normalizado, definido a través de reglas y convenciones. En la Quinta, las características físico-arquitectónicas del espacio y las normas de uso que se han asociado a este (normas que enmarcan el carácter público-privado), funcionan como facetas que “transaccionan (se definen mutuamente) sobre una misma unidad” (Valera 1999). Así, los asistentes a las instancias de domingo, la comunidad que ocupa el espacio para realizar sus actividades deportivas, la familia, amigos y vecinos que se reúnen en torno a la música y los mismos gestores que habitan el espacio en tanto privado, interpretan y reinterpretan constantemente la Quinta, “significándola para cada ocasión, para cada momento concreto creando así configuraciones contextualizadas ‘persona-entorno’, escenarios para el comportamiento, para la relación” (Valera 1999).

### c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)

La Quinta de los Núñez, al igual que todas las expresiones culturales abordadas en este estudio, se encuentra dotada de un carácter histórico y espacialmente situado. Son precisamente estas características las que permiten comprender el entramado de relaciones que ocurren en este espacio, ya que dichas relaciones sostienen al dispositivo y se despliegan de una manera particular desde los gestores y colaboradores activos. De esta forma, la historia como tradición y el territorio como espacio donde esta tradición toma forma, permite la actualización constante a partir del fortalecimiento de la comunidad que contiene al dispositivo. Así, en este apartado se realizará un análisis sobre los diversos actores que conforman el caso, teniendo en cuenta también las instituciones, objetos, prácticas y otros que se entranan en el lugar de la Quinta, así como el modo en que estas relaciones establecen ciertas subjetividades. La Quinta de los Núñez, observada desde la noción de “dispositivo” (Agamben y Foucault), será observada como una red de relaciones entre diversos elementos: espacios, organizaciones, individuos, prácticas, sucesos, significaciones y sus representaciones.

Al tomar la noción de dispositivo como enfoque a la base, se buscará hacer sentido sobre la red de relaciones que se establece; red que debe concebirse como un entramado en constante actualización y rearticulación. Las actualizaciones que se producen en esta red generan constantes modificaciones en las subjetividades y en las relaciones que se establecen dentro de un espacio —dispositivo— determinado. Para sostener lo anteriormente descrito, se incorporará la noción de sujeto y el proceso de subjetivación desde la mirada de Jacques Rancière, quien sostiene que la subjetivación consiste en un proceso que está en constante construcción y definición, que no alcanza a fijarse o estabilizarse, sino que se encuentra en un constante “llegar a ser sujeto” (Tassin 2012, 1). Entender el entramado de relaciones que se establece entre los sujetos, permite comprender los procesos de actualización que las expresiones culturales van experimentando, lo que resulta clave para el análisis de las prácticas y de los sujetos mismos.

A partir de esta base teórica, serán expuestos a continuación los elementos relacionales que emergen del análisis de la data cualitativa obtenida para este caso, a saber, la observación, las conversaciones informales y las entrevistas. En primer lugar, se expondrá la articulación barrial que se sostiene a partir de la Quinta de los Núñez. Posteriormente, se profundizará sobre las relaciones que se articulan en torno a la música, dando luces sobre el objeto artístico que se constituye en torno a este dispositivo. En este punto, se ahondará sobre el flujo de transmisión de conocimiento que se da entre los músicos más antiguos —sin formación profesional— y los músicos jóvenes con formación musical académica. A partir de esta descripción, finalmente, se

expondrá con más detalle los resultados analíticos asociados a las nociones sobre los públicos.

**i. La institucionalización de la articulación barrial para la generación de capital social**

La Quinta de los Núñez, tal como fue expuesto en el acontecimiento, nace a partir de una instancia barrial gestionada por la familia Núñez desde que adquirió la Quinta. En sus inicios, este espacio conectó a los vecinos del Cerro La Loma, a amigos de la familia —especialmente del círculo de músicos que se generó entre ellos— y a vecinos de otros cerros cercanos, a través de las instancias de reunión cotidiana: *compartir* desde el deporte y la música. Esta articulación barrial que nace sin ninguna institucionalidad mediante, se gesta a partir de una cotidianeidad que acontece en el espacio privado que, como se expuso en el apartado anterior, se encuentra dotado de un carácter público o comunitario. Este punto conforma el germen de la actual personalidad jurídica que se establece desde su conformación como Centro Cultural, Social y Deportivo, con la intención de capturar la presencia de todas las aristas que han sido parte del entramado de relaciones que ocurre desde hace más de 50 años en la Quinta. Tal como lo relata el gestor principal, el objetivo de la Quinta desde siempre ha sido ser parte del desarrollo social, deportivo y cultural del entorno que la contiene, y la personalidad jurídica busca ser el reflejo de esta labor:

Hoy en día, se ha dado otra estructura, es una personalidad jurídica que es Centro Cultural, Social y Deportivo de la Quinta de los Núñez, en la cual se arrienda la cancha, pero también se habilita a chicos y adultos cuando lo necesitan, ya sean en talleres gratuitos... hay diferentes ramas en donde se ocupa la Quinta como tal, lo social, lo deportivo y lo cultural también (...) Encaja muy bien las tres alternativas, porque podría haber sido solamente un club social o un club deportivo, pero el espacio da como para poder desarrollar... Y también tenemos como los respaldos, donde hay familias, que mi tío es músico, mis tíos eran músicos... Hay muchos que estuvimos ligados a la dirigencia deportiva de fútbol amateur, en un club que, en el cual pertenecemos, que se llama Lord Cochrane que es del cerro San Juan de Dios, está La Loma y hay un club también que se llama Estrella Roja, entonces, de alguna manera, también siempre estuvimos ligados a lo que somos como el desarrollo social y deportivo también, y cultural, de nuestro entorno (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Es relevante constatar que cuando la Quinta de los Núñez se hace cargo formalmente de las actividades que incentivan la vida barrial a partir de una figura legal, es posible

sostener que lo que se está generando es *capital social*, en tanto las relaciones sociales establecidas durante años en este espacio, hoy, desde esta estructura social, significan redes de beneficios, contactos o ayuda recíproca para quienes participan (Aguirre y Pinto 2006). Además, la Quinta —en palabras del gestor— busca que este capital social que se ha generado durante seis años no solo se quede en la comunidad original en la que se gesta, sino que también sea capaz de expandirse hacia otros espacios:

Y tú ya *conocís* el entorno como que mueve a la Quinta, *tenís* que trasladarte a otros entornos, donde hay otra gente, con otros tipos de visión, con otro tipo de cultura, a veces son más reacios, no se... pero bueno, hay que hacer ese trabajo. Y es tratar de poder trasladar nuestra vivencia, nuestros seis años de trabajo y autogestión, y poder trasladarla a otras organizaciones para que puedan desarrollar, no estoy diciendo que sean un piloto de Quinta ni nada por el estilo, tienen que crear su propia organización auto sustentable, ¿cachay? Esa es nuestra finalidad, como que cada organización, sean deportivas, políticas, sociales o lo que sea, creen una, que sean auto sustentables, eso es súper importante, y de ahí creo que como que se empoderan y tienen la seguridad de poder desarrollar otro tipo de cosas (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

La Quinta de los Núñez como articuladora de su red vecinal y como un dispositivo que pretende colaborar en los procesos de otras redes vecinales, permite comprender que, detrás de esta expresión, cultural existe un objeto comunitario que será explorado en el próximo apartado de campos y objetos culturales.

## **ii. Relaciones en torno a la música: desde la bohemia porteña hasta la Quinta de los Núñez**

La música —específicamente la cueca brava—<sup>16</sup> es, en Valparaíso, un elemento que constituye identidad (sobre esto se profundizará más adelante). Así, la bohemia porteña de mediados del siglo XX, estuvo marcada por espacios que se generaron en torno a esta música, instancias que ocurrían muchas veces en las Quintas de Recreo y que se convirtieron —según los relatos de los músicos entrevistados— en semillero de muchos de los músicos *cuequeros* que actualmente son parte de la Quinta. Con respecto a estos semilleros que nacieron en la vida bohemia de Valparaíso durante mediados del siglo XX, uno de los entrevistados —músico mayor, percusionista, ligado a la familia de los Núñez “desde siempre”— relata:

---

<sup>16</sup> Denominación de la cueca urbana en Valparaíso y Santiago.

Claro, si en ese tiempo sí, había bohemia, todos los negocios había guitarrista, acordeonista, por bajo que fuera el negocio igual tenía música, ahí salían grupos para las quintas (de recreo) (Hombre, Colaborador, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

La música es uno de los principales elementos que articula a la Quinta de los Núñez desde sus inicios. Tal como se adelantó en los apartados anteriores, la familia de los Núñez ha estado asociada desde siempre a la música, lo que se ha manifestado tanto en la Quinta de los Núñez actualmente, como en la Isla de la Fantasía (desde ahora, la Isla) en los años 80. Esta última, también consiste en un espacio que nace de la reunión de familiares, amigos y vecinos alrededor de la música. Ambas instancias se han desplegado inspiradas en las antiguas quintas de recreo, en palabras del gestor:

No es algo nuevo lo que estamos desarrollando, la única diferencia es que lo estamos colocando en la palestra, como también existieron las quintas de recreo, y nació la Quinta de los Núñez (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

La Isla es relevante para comprender aspectos relacionales de este dispositivo. En primer lugar, porque es la misma familia Núñez la gestora de esta iniciativa y, en segundo lugar, porque se convirtió durante la dictadura —según los relatos— en un lugar de refugio para los músicos, permitiendo que la cueca siguiese desarrollándose a pesar del contexto que apremiaba:

Entrevistado 1 (Músico mayor): Empezamos en “La isla de la fantasía” nosotros, porque ahí los domingos nos juntábamos, cuando no teníamos trabajo en otro lado, hacíamos un almuerzo, estábamos todo el día con la música.

Entrevistado 2 (Músico joven): La isla funcionó como refugio de los músicos durante la dictadura. Porque como se suprimió la bohemia por el toque de queda, los músicos se juntaban en la isla a tocar, *cachai*.

(Hombres, Colaboradores (músico mayor y músico joven), Quinta de los Núñez, región de Valparaíso)

Durante y después de la dictadura, la Isla congregó tanto a músicos mayores amateurs (entre ellos, la generación de “tíos” del gestor principal, que hoy son octogenarios), así como a músicos jóvenes profesionales y no profesionales. De esta manera, se generó entre ellos —en palabras de los entrevistados citados a continuación— un ambiente

propicio para la transmisión de conocimientos. Los músicos jóvenes, según sus relatos, independiente de su formación académica inicial, se formaron a partir de los músicos mayores en lo que significa *tocar cueca urbana*. A su vez, la Isla fue la cuna de múltiples grupos de música tradicional porteña, los cuales se siguen reuniendo en este espacio y que, a su vez, fueron parte de la dinámica comunitaria que se generaba en la Quinta de los Núñez desde sus inicios:

Entrevistado 1 (Músico mayor): Siempre nos juntábamos, por eso nació “La isla de la fantasía”, ahí llegábamos todos. Cuando se inició la isla de la Fantasía, nosotros éramos los viejos crack, después venía Triple trigueña, Los huasos Lavinos, Lucy Briceño, Los sureños, Los primos. Salen de ahí mismo.

Entrevistado 2 (Músico joven): Pero todo opera como una comunidad completa, que es la generación de él. Ahora hay otra generación que es la mía, y una más joven todavía. Y sigue siendo una colectividad, y se siguen juntando en la isla.

(Hombres, Colaboradores (músico mayor y músico joven), Quinta de los Núñez, región de Valparaíso)

Posterior a toda esta historia, cuando la Quinta de los Núñez comienza a funcionar, lo hace contando con estos grupos de músicos que siempre fueron parte de su historia. Además, a partir de la creación de la personalidad jurídica, se formaliza también la participación de los músicos a partir de honorarios estables. En palabras del gestor principal, “que no tengan que pasar la gorra”:

(La Quinta) está generando hoy en día puestos de trabajos... hay músicos, los músicos hoy en día tienen que andar pasando la gorra, sobre todo los jóvenes, y acá no po, son músicos estables que están en sus horarios, y cada vez hemos ido legalizando, o mejorando, lo que en medida va mejorando todo (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Finalmente, es posible entender a la Quinta como un espacio en el que se mantiene o reactualiza —a partir del enjambre de relaciones sociales que acontecen en ella— no solo la historia de la Quinta misma o del cerro que la contiene, sino también la impronta comunitaria de reunirse en torno al deporte, así como la tradición porteña de reunirse en torno a la música.

### iii. Sujeto, subjetividad y públicos

Los públicos, en el caso de la Quinta de los Núñez, comprenden —según los relatos de los gestores y colaboradores— tanto a los miembros de la comunidad que ha sido parte de la Quinta desde sus inicios, como a grupos de personas —sobre todo familias— que llegan a bailar cueca y a disfrutar del ambiente. Según el gestor principal, la Quinta busca “llenar el vacío” que dejaron las Quintas de Recreo y que desaparecieron durante la dictadura. Como relatan, a diferencia de lo que ocurre en los restaurantes actuales, la gente se reúne en familia a compartir y a socializar entre ellos:

Ha sido súper importante la Quinta, porque nosotros removimos un nicho que existió, como les contaba antes, antes del Golpe de Estado en Chile existían muchas Quintas de Recreo, donde la gente disfrutaba en familia, en lugares públicos o no públicos, pero en familia, las familias salían a comer, a distraerse... hoy en día, no existen mucho ese tipo de lugares. Tú vas a un lugar, a un restaurant, por ejemplo, no sé... vas a comer, pero tú no *sabís* quién es la persona que está al lado tuyo, el metro cuadrado de al lado no hay convivencia, no hay una sociabilización de la gente, no hay esto de la química, de piel. En cambio, en ese tipo de espacios como la Quinta, como la Isla, no sé... aquí... a pesar que es un bar donde se juntan los amigos a escuchar música a compartir, pero se da una cosa que no se da en otro tipo de bares, ¿cachay? (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

A partir de lo anterior, se observa que los gestores comprenden a la Quinta como un espacio de encuentro, un espacio en el que se puede generar cierto grado de confianza entre los asistentes, saliendo así de las lógicas comerciales actuales. Este espacio de encuentro, tal como fue profundizado en el apartado anterior sobre relaciones espaciales, genera la sensación de estar en un lugar que es tanto público como privado, imaginario que es corroborado tanto a partir de las notas de campo de los investigadores, como de los relatos del público asistente:

Es como un lugar tradicional, como el patio de una casa donde uno puede llegar a comer un plato de comida y a bailar cueca. Como una especie de peña folklórica o algo así (Mujer, Público, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Lo interesante de este relato, del estar “como en el patio de una casa” que es, en realidad, comprender la noción que también comparten los públicos de estar dentro de un espacio que de algún modo equilibra lo público y lo privado. Desde luego, en la cuña



anterior, el juicio se afija en una realidad: efectivamente, la Quinta se conforma como el patio de la familia Núñez. Las subjetividades constituidas desde los públicos que se desprenden de este espacio, entienden las formas de regulación presentes en el mismo —la entrada a partir de reserva, la dificultad para acceder al mismo— como propias de un espacio que tiene un carácter íntimo. Por lo tanto, las dinámicas que se dan en este lugar, obedecen también a estas nociones. Se entiende, por ejemplo, que en este espacio es posible hablar de generación de *vínculos* —en palabras de una asistente— que no se aseguran, necesariamente, en espacios ciudadanos o de alta masividad.

Es como un rescate de algunas tradiciones, eso es lo que más representa. Tradiciones musicales, gastronómicas y de vínculo. Es un rescate poco actual, más antiguo, de este vínculo: relacionarse en un espacio de peña folklórica al lado de la ciudad es algo que no esperas mucho y en términos gastronómicos es comida sencilla como costillar con papas y en términos musicales es cueca y boleros y está bien. No necesitas más. Al menos las veces que he ido al lugar (Mujer, Público, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Finalmente, ser público implica de algún modo hacerse parte. Desde luego, *vincularse*: bailar cueca, compartir con los presentes, ser parte de esta “peña folklórica”. Así, este entramado de subjetividades que acontece en este espacio —tanto privado como público—, convoca a asistentes nuevos que se funden en la disposición existente con los públicos que participan de la Quinta desde muchos años. En voz del gestor —y constatado a partir de la observación participante— la confluencia de públicos impone, de todas formas, reglas iguales para todos: aquellos que vienen desde siempre —al igual que todos— hacen su reserva. Y, al igual que todos, se ven impelidos a compartir y vincular hasta que —como espacio público— devenga prontamente en un lugar íntimo y familiar que es el “patio de los Núñez”.

#### **d. Campos y objetos culturales**

Desde la perspectiva de la sociología de la cultura, los objetos se han definido como significados culturales compartidos e *incrustado (embodied)* en forma de expresión de significados sociales de manera tangible o que puede ser puesto en palabras (Griswold 1987, 4). Estos significados culturales que se hacen tangibles a en el presente dispositivo, son tres: un objeto comunitario observable a partir de la articulación de la Quinta como un espacio de organización barrial que se ha dado, en mayor parte desde el deporte; un objeto tradicional que busca preservar elementos propios de la bohemia porteña y de las dinámicas generadas en las Quintas de Recreo. Y, finalmente, el entramado íntimo con un objeto artístico que se hace presente a través de la creación

musical y transmisión de conocimientos que ocurre en el escenario de la Quinta de los Núñez, sobre todo entre los músicos antiguos y los nuevos.

Estos objetos culturales serán abordados desde perspectivas teóricas que acompañarán los relatos de los entrevistados y las observaciones en terreno, y han sido definidos en relación al signo, espacio y momento en torno al cual se constituyen los públicos. Cuando los sujetos y objetos se encuentran, suceden vínculos que son determinados por mediadores, y mediaciones que se interponen y entraman (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 10-11). Es importante resaltar que, si bien se presenta el análisis de los objetos por separado, estos se implican mutuamente.

### **i. Objeto comunitario**

Tal como se ha abordado desde el acontecimiento espacial y relacional, el primer motor que gesta a la Quinta de los Núñez como una expresión cultural es la *cancha* como espacio privado entendido desde el comunitario, y utilizado para organizar partidos de fútbol amateur entre las ligas de los cerros cercanos, talleres de fútbol organizados por el gestor para los niños del barrio, entre otros. El entramado de relaciones sociales que se genera a partir del espacio comunitario de la cancha, puede ser entendido desde la perspectiva de Bourdieu y Coleman (en Aguirre y Pinto 2006) como contenedoras de capital social, a saber, relaciones o instituciones que pueden significar redes de beneficios, contactos o ayuda recíproca para los que participan de estas.

Cuando esto sucede, es posible sostener que se está frente a un campo cultural, dado que existe una sinergia entre estructura social y cultura: En este sentido, la posibilidad que una estructura social tenga que ver con relaciones recíprocas, cooperativas y beneficiosas se relaciona directamente con lo que llamamos campo cultural, es decir, con las experiencias precursoras de Durston. Existe sinergia entre estructura social y cultura. Por tanto, las normas culturales, los valores, las historias colectivas y los símbolos son fundamentales para producir relaciones sociales con alto contenido recíproco y cooperativo “insertas” en redes interpersonales, equipos de trabajo, sistemas institucionales y comunidades locales (Aguirre y Pinto 2006, 8)

La formalización de la Quinta de los Núñez a partir de la personalidad jurídica que le otorga la cualidad de centro social, cultural y deportivo, bajo la óptica teórica, constituye en sí un trabajo que se enmarca dentro del campo cultural. Sumado a la perspectiva de Aguirre y Pinto presentada anteriormente, José Antonio Caride en *La Animación Sociocultural y el Desarrollo Comunitario como Educación Social* (2005) sostiene que la animación sociocultural busca promover la iniciativa, organización y reflexión y participación autónoma en un territorio determinado: “La expresión ‘Animación Sociocultural’ adapta y extiende el alcance de sus raíces etimológicas anima (dar aliento, dar vida) y animus (vitalidad, dinamismo) a una serie de procesos en los

que se expresa una determinada concepción del trabajo cultural, orientada a promover la iniciativa, la organización, la reflexión crítica y la participación autónoma de las personas en el desarrollo cultural y social que les afecta y en un territorio y una sociedad determinados” (Caride 2005, 80).

En este sentido, la búsqueda de la democratización de la cultura a partir del cambio social y de la emancipación colectiva, está inserta en el discurso de los gestores en la forma en cómo comprenden que las acciones ejercidas en su comunidad colaboran en la generación de cambios positivos en el entorno. Un ejemplo ilustrado en la línea anterior, corresponde a los primeros talleres de fútbol:

Yo tuve, antes de, cuando empecé a reconstruir la Quinta después de lo que les contaba que se había derrumbado el muro y tapó la cancha, era porque yo hacía talleres de futbol a niños chicos (...) A mí me gusta mucho el futbol, y comencé a hacer talleres de futbol, y llegué un tiempo a tener como 80 niños, y lo que hacía yo, cobraba dinero a los chicos que podían pagar, que la gran mayoría eran de Cerro Alegre, y con eso financiaba a los que no podían pagar (...) Cuando comenzaron los talleres de futbol, la gran mayoría de los niños tenía 5 o 6 años... hoy en día tienen 20, ¿cachay? Algunos fueron jugadores de futbol, hay algunos que juegan futbol profesional algunos, otro les gustó por mucho tiempo después lo dejaron, pero siempre estuvieron como ligados al deporte, y hay otros que sencillamente no les interesó nada... pero sí aprendieron algo súper importante, y que yo eso lo siento, que es una cosa de piel, cuando te ven hay un cariño... hay un, “hola, Juan, cómo estás” ... y sentís que lo sienten, ¿cachay? Y eso es más importante que cualquier otra cosa... a mí no me interesaba, siempre yo les decía, a mí no me interesa sacar ni a los Salas ni a los Zamorano, porque era como el boom de su tiempo, cuando comenzamos...pero si me interesa que sean unos chicos que diviertan, que vengan a disfrutarlo, que sean súper respetuosos de sus pares, y nada... que lo pasemos bien (Hombre, Gestor, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

## **ii. Objetos artístico y tradicional**

La cueca en tanto porteña, presenta elementos que la hacen característica. Estos elementos son relevantes, ya que no son aprendidos a partir de la enseñanza académica de la música, sino que son aprendidos “haciendo”. Desde luego, son parte de una tradición que se transmite de los músicos mayores a los más jóvenes cuando tocan en conjunto. En este sentido, los músicos jóvenes formados en conservatorios, relevan la notoriedad de la Quinta en cuanto significa un tipo de formación alternativa. El contacto con músicos “viejos” que portan saber en su forma de hacer la música y que carecen de

estudios técnicos, se convierte en la instancia formativa por antonomasia para aprender —significativamente— lo que implica hacer cueca. Según el relato de uno de los músicos jóvenes entrevistados, hacer cueca implica desanclar instrumentos propios de las élites y hacer de ellos un uso popular, salir de las partituras, aprender a improvisar:

Yo ya venía buscando, yo tuve formación profesional, académica en el piano. Pero yo el piano clásico nunca me gustó. Yo me dedico a tocar jazz también. Estaba en la búsqueda, de otra situación hace rato, ¿Qué hay? Que sea auténtico, que sea mío, y que tenga un lenguaje de improvisación y que tenga una conexión con el pueblo. Entonces cuando descubrí que este mundo existía, a mí me llegó un CD, de “La Isla de la Fantasía”, que es el primer CD que grabaron ellos, y yo los escuchaba y decía ¿Dónde está este lugar?, porque lo grabaron en vivo, en el sitio. Entonces yo quería entrar en ese concepto, porque entiendo que era otra forma de percibir la música también y sobre todo de otra forma de entender el piano, que es un instrumento de elite, no es un instrumento popular, en la cueca se transforma en un instrumento popular (Hombre, Colaborador, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

La cueca según Loyola y Cádiz (2010) requiere, tal como lo expresa la cita presentada anteriormente, de la adquisición de una técnica apropiada, que el cultor natural —sin estudios formales, como los cultores de la cueca que tocan en la Quinta— también la tiene en base a un aprendizaje de carácter empírico. Esta técnica, en muchos casos es aprendida en la vida cotidiana:

En mi carrera artística la adquisición de una apropiada técnica académica ha sido fundamental. El cultor natural también la tiene, pero no académica, sino que aprendida empíricamente. Hernán Núñez<sup>17</sup> es un buen ejemplo; extraordinario cultor de la cueca brava (como él llama a este tipo de cueca centrina urbana asentada en Santiago y Valparaíso), afirmaba tener “buen pito” (voz potente) gracias a dos de sus múltiples trabajos, en los que debía gritar su mercancía, siendo suplementero y también vendedor ambulante (Loyola y Cádiz 2010, 21).

En particular la cueca porteña, según la caracterización de uno de los entrevistados, hace eco de una simbiosis de estilos que han sido reinterpretados por los músicos porteños de oído para formar lo que se entiende actualmente por este género. Así, este

---

<sup>17</sup> Alcance de apellido.

aprendizaje puede ser transmitido solamente de la misma manera, lo que constituye un “aprender haciendo” en el ejercicio de tocar cueca. Este aprendizaje, para los músicos formados en academia que buscan acercarse a estilos musicales más “improvisados”, ocurre de manera constante en la Quinta de los Núñez. Este espacio de cultura y de formación artística ha cobijado a múltiples artistas nacionales de renombre, y permite —a partir de su objeto artístico— seguir preservando la tradición porteña que se manifiesta a través de la cueca. Así, sumado a la arista comunitaria, la Quinta de los Núñez se constituye como un espacio que conserva las tradiciones. En palabras de los colaboradores:

Serán unos dos años que vengo los domingos a mantener el folclore, a cultivarlo, a seguir con el cuento, sí, a apoyar y tocar todos los domingos se hacen las presentaciones acá (...) Desde *La Negra Ester*, desde el año 88, en la obra *La Negra Ester* que se habla mucho de la cueca, del folclore chileno entonces tiene que ver mucho con la historia que está viva acá aún, con seguir con la historia de la cueca, cueca chora, así que ahí estamos apoyando todo el rato (Hombre, Colaborador, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

La tradición cuequera en Valparaíso, tal como fue abordado en la noción de acontecimiento, presenta características particulares, en tanto se constituye a partir de su propia historia, de la historia de los familiares que la componen y del puerto que la cobija. Así, la cueca urbana en Valparaíso presentara relatos distintos a los que se encuentran en las cuecas santiaguinas:

Las cuecas urbanas, siempre hablan de las vivencias, en la época antigua, de la tradición de Santiago, las letras hablan el matadero, la vega, la estación central. Y ese tipo de situaciones. Acá no poh, de las cuecas nunca se supo, que hablan de las quintas, de contrabandistas, los piratas, de los puertos. Las cuecas dicen eso, a las 4 de la mañana los piratas de preparan, era como robo contrabando, que pasaban en el puerto. Ese tipo de piratas (Hombre, Colaborador, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Esta preservación de la tradición, según los músicos, presenta un correlato social visible en el auge que ha tenido la cueca en los últimos 20 años:

Yo siento la cueca viva, en actividad y eso me gusta. Aparecen grupos nuevos y hasta cabros chicos de 18-20 años.... Los del Metro por ejemplo.... Tocan en los metros. Siempre hay actividad. Y en ese sentido te puedo hablar positivamente. Pero yo no veo un renacimiento... eso ya fue, ya pasó.... En

estos últimos 5 años no ha pasado eso.... Eso fue hace 15-20 años... desde el 90 en adelante. Ese revival comenzó ahí... con Los Tres haciendo cueca en MTV, el disco nuevo de Los Chilenos, etc. (Hombre, Colaborador, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).


En este sentido, tal como se planteó en un principio del presente capítulo, no es posible realizar una disociación de los objetos que configuran el análisis de este dispositivo. Es importante atender a los mismos como parte de un entramado complejo, en donde los objetos se presentan y desarrollan de manera paralela, aunque simultánea. La observación participante de las prácticas y las conversaciones con distintos actores, permitieron identificar el dinamismo de los objetos artístico, tradicional y comunitario.

### 3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

A partir del análisis de la data obtenida de las entrevistas y conversaciones informales, sumado a la observación participante, es posible sostener que la Quinta de los Núñez es un espacio que presenta en sí mismo distintas formas de constituir cultura, las cuales han sido ya abordadas en el apartado anterior a partir del desarrollo de los objetos que se entranan en este dispositivo. En primer lugar —y recordando las nociones de campo cultural de Aguirre y Pinto (2006) antes expuestas— la Quinta, al ser una estructura social que genera relaciones cooperativas y beneficiosas dentro de un espacio territorial, provee de una sinergia entre la estructura social y la cultura, relacionándose así directamente con el campo cultural.

A su vez, la Quinta como espacio que reúne y en el que se comparte en torno a la música, no puede ser comprendido sin la historia del lugar mismo, del barrio —cerro La Loma— que se hace parte de las instancias desde sus inicios, y de la tradición asociada a la bohemia del puerto de Valparaíso. Este carácter —histórico y espacialmente situado—, es constituyente en la percepción de cómo se hace distintiva la existencia de este ensamblaje a la hora de abrir la reflexión sobre participación cultural. En voz del público asistente y, como se lee en la cita a continuación, la Quinta confluye en la emergencia de un locus y sujeto colectivo, en donde la música y la expresión cultural inmaterial, probabiliza el encuentro de pasados y presentes bajo la consigna de un “espacio solidario”:

Me parece un lugar yo creo que como necesario, al menos la percepción que tengo del lugar es, como siempre reúne, un espacio que ha reunido de autogestión para generar otro tipo de... como un espacio más solidario. Y si no lo conoce desde ese lugar también es agradable para visitar, consumir un




plato de comida. Es como bien típicamente porteño también, eso se rescata y agradece en la ciudad (Mujer, Público, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Así, a modo de conclusión, es necesario relevar otros dos aspectos centrales de lo que significa participación cultural, a partir de lo relatado por cada uno de los informantes. En primer lugar, este espacio entendido como parte del patrimonio cultural de la zona —y tal como es expresado por uno de los cultores en la cita presentada a continuación— conforma esparcimiento, a partir de la herencia de las Quintas de Recreo. Es aquí donde se da la posibilidad de compartir con los presentes en torno a la cueca porteña y, con ello, actualizar los sentidos identitarios que permiten comunidad en Valparaíso. Así, se releva el “rescate” de elementos tradicionales que son propios de la tradición local. Es, en todo momento, una actualización de identidades culturales, pero que contiene —en su seno— la (trans)misión que permite su preservación en el futuro.

La Quinta es un lugar donde da, pone en valor el patrimonio cultural, primeramente, la cueca, la cueca porteña, pero también está enfocado al turista, a la persona que quiere venir y conocer los viejos, escucharlos cantar, ver como es el tema de la cueca porteña, que es bien distinto a las otras cuecas... (Hombre, Colaborador, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

Por otro lado, los gestores y músicos colaboradores de la Quinta, le atribuyen a este espacio un carácter de formativo, en tanto se ha convertido en una especie de escuela del “aprender haciendo”. Tal como se ha señalado, las formas de hacer música implican el ejercicio cuestionar, en cierto modo, la formación académica y una mayor apertura a la improvisación. Además de ser una instancia que fomenta la continuación de la tradición cuequera —sin desatender a lo que la técnica a este respecto implica— la formación de músicos jóvenes permite la emergencia como plataforma. En aras de contribuir a la reflexión sobre participación cultural, vale la pena tener en consideración que —como expresiones culturales— la existencia de unos y otros generan, necesariamente, una transformación en otras esferas y otros públicos. Desde luego, la visibilidad — en este caso— de aquellos que presentan su arte en el escenario y la posibilidad de ser escuchado por diversos públicos. Además, la Quinta asegura niveles de espectáculo que —“como vitrina”— sigue sorprendiendo:

Es un espacio para venir e impregnarse en la cultura, conocer, presentarse, como te digo como todos los domingos se va cambiando el público, entonces es, vuelvo a la palabra vitrina, para nosotros los cultores es una gran vitrina



(...) Como decirlo el flechazo de cupido, de la gente con la tradición... Y si vienes y te gustó, vas a quedar enamorado de esto (...) La Quinta de los Núñez es súper importante, en ese contexto, de presentarle a la gente esto “miren chiquillos esta es la cueca porteña que tenemos, los cultores”, obviamente la gente que está mirando queda maravillada ¿Cachai? Vienen a participar como espectador de un momento cultural, por eso es importantísimo La Quinta de los Núñez, para mí ha sido muy importante, porque aquí han estado todos los ojos que me han visto a mí (Hombre, Colaborador, Quinta de los Núñez, región de Valparaíso).

La Quinta de los Núñez es comprendida como un espacio que, desde su carácter de peña folklórica y quinta de recreo, cumple un rol importante no solo a nivel local, sino también patrimonial. Sobre esto último, la Quinta como dispositivo permite la actualización de tradiciones a partir del fomento a cultores en la interpretación y composición de cueca porteña. Por otro lado, su rol como escenario/vitrina le otorga un carácter distintivo a la hora de ampliar la reflexión sobre aquellas prácticas que comportan participación cultural.

Desde luego y a partir de la mirada de los gestores y colaboradores, las proyecciones de este espacio son prometedoras. Existe la percepción de que la cueca ha vuelto a ganar espacio en el panorama musical nacional, siendo la Quinta un lugar que también hace eco de este fenómeno: de la necesidad por recuperar prácticas culturales y, de recrear el sentido vivo de volver a los orígenes.



### III. POETAS POPULARES DE PUTAENDO (REGIÓN DE VALPARAÍSO)

#### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El levantamiento de información asociado al caso de la Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, ubicado en la región de Valparaíso, se efectuó entre el 8 de enero y el 6 de febrero de 2017. Este periodo que se extiende por un mes aproximadamente, no se traduce en permanencia en el territorio sino más bien en cuatro visitas específicas a distintas actividades o entrevistas a participantes de la agrupación. Esta forma de levantamiento del terreno obedeció al seguimiento de los tiempos y actividades de la agrupación, que permitirían generar un acercamiento adecuado al caso.

El contacto inicial con la agrupación se generó a partir de los datos entregados por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, específicamente del presidente de la agrupación. A partir de ello, se procedió al contacto telefónico con el presidente, quien permitió la visita por parte del equipo a la reunión mensual de la agrupación correspondiente al mes de enero en la comuna de Putaendo. Tanto el contacto telefónico con el presidente de la agrupación, como el primer encuentro con los integrantes de esta contaron con una buena recepción hacia el estudio.

De esta manera, y a partir del primer encuentro con la agrupación, se identifican las fechas siguientes de sus actividades y se obtienen los contactos de sus integrantes, con lo cual se establece una agenda de visitas que combina la asistencia a actividades de la agrupación y la generación de entrevistas específicas. En general, en estas visitas se desplegaron técnicas cualitativas como la observación participante, entrevistas individuales y grupales, así como conversaciones informales. A nivel del registro de audio se contó con un total de siete entrevistas, de las cuales cinco se encuentran completas (donde una de ellas si bien se enfoca en un integrante de la agrupación, también participa su hija, esposa y una amiga —también de la agrupación—), una incompleta (efectuada a un integrante de la agrupación durante una de sus actividades, que tuvo que acortarse por los tiempos propios de la actividad y que posteriormente fue seguida como conversación informal) y otra que corresponde a una conversación informal. Adicionalmente, se efectuaron varias conversaciones informales en las distintas visitas que no quedaron registradas en audio, pero que, sin embargo, quedaron acopiadas como notas de campo.

A nivel audiovisual, se realizaron dos instancias de grabación. La primera correspondió a la velada anual de la agrupación efectuada en la comuna de Putaendo, la cual coincidió con la peregrinación denominada “La Virgen del Carmen se pone en camino para

servir”,<sup>18</sup> que conmemoró el bicentenario del paso de Argentina a Chile del general San Martín y el general O’Higgins, donde se releva la importancia de la Virgen del Carmen como patrona de Chile. Si bien esta peregrinación no es parte de actividades de la agrupación, sí entrega un contexto relevante para este caso que tiene relación a la religiosidad del territorio y sus costumbres campesinas como se describirá en el informe de este caso. De esta manera, la grabación aborda el paso de la peregrinación por fuera del lugar donde se generaba la velada anual de la agrupación, para después adentrarse en las prácticas propias de esta actividad.

El segundo registro audiovisual, se realiza en Santiago en la comuna de Quinta Normal en el contexto de la “Vigilia de Cantores a lo Divino”, actividad que forma parte del último de los 15 sábados preparatorios para la Fiesta de Lourdes en la Gruta de Quinta Normal. Esta actividad se realiza, de acuerdo a lo explicitado por este santuario, hace 40 años,<sup>19</sup> por lo que constituye una instancia única para observar la participación de la agrupación en el contexto asociado a la iglesia. Cabe señalar que en ambas instancias existió una buena disposición a la grabación por parte de la agrupación, con algunas observaciones a señalar en el informe.

Para el resguardo de la confidencialidad de los juicios emitidos por los distintos entrevistados, en este informe se referirá a ellos de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Presidente de la Agrupación	Presidente
Integrante y cantor/a de la Agrupación 1	Integrante
Integrante y cantor/a de la Agrupación 2	
Integrante y cantor/a de la Agrupación 3	
Integrante y cantor/a de la Agrupación 4	
Integrante de la Agrupación 5	
Asistente peregrinación “La Virgen del Carmen se pone en camino para servir”, nacida en Putaendo con residencia actual en Santiago	Oriunda de Putaendo

<sup>18</sup> Ver noticia de la actividad en sitio: <https://www.aciprensa.com/noticias/virgen-del-carmen-une-a-fieles-de-argentina-y-chile-a-200-anos-del-cruce-de-los-andes-68746/> y <http://identidadyfuturo.cl/2017/01/31/virgen-del-carmen-realiza-cruce-de-los-andes-al-igual-que-ejercito-libertador-hace-200-anos/>

<sup>19</sup> Ver noticia de la actividad en sitio: <http://www.santuariolourdeschile.cl/sitioweb/novena2017.html>

## 2. RESULTADOS: AGRUPACIÓN DE POETAS POPULARES DE PUTAENDO

A continuación, se presentan los resultados del caso seleccionado correspondiente a la Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, que se emplaza en la comuna de Putaendo, en la región de Valparaíso.

### a. Noción de acontecimiento

Adentrarse en el caso de la Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo y, específicamente, aludir a la noción de acontecimiento, implica generar un marco para su comprensión bastante más amplio. Esto porque el quehacer de la agrupación se enmarca dentro del llamado “canto a lo poeta”.

El canto a lo poeta se ha denominado a “la poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela.<sup>20</sup> Se divide en dos grandes grupos: canto a lo divino y canto a lo humano” (Astorga 2000, 56). El canto a lo poeta, o cantares narrativos, considera por un lado el canto a lo divino que se ha definido por su exclusivo tema místico y, por otro lado, al canto a lo humano que se sitúa especialmente en temas “profanos” (Lavín 1967).

El canto a lo divino parece devenir de la glosa española<sup>21</sup> cuyos orígenes se han remontado al siglo XVI en España. Con el proceso de conquista española en territorios latinoamericanos, se instalaron también los cantares como las glosas de *contrafactum* (referido al sentido divino del cantar), cuya evolución ha generado lo que hoy en día se conoce como canto a lo divino, resultado de los procesos de aculturación del género lírico español a nivel latinoamericano (Pereira 1962).


Específicamente, la décima glosada<sup>22</sup> se ha documentado en Chile desde el siglo XVII asociada a las fiestas en honor a la virgen, adquiriendo influencias semiliterarias que algunos autores llamaron como “la poesía del pueblo”. Relacionada con esta nace también un intérprete (descendiente del coplero y cantor), conocido como payador cuya presencia se remonta desde el siglo XVIII en Chile (Pereira 1962).

---

<sup>20</sup> La décima espinela utiliza la cuarteta, usando la siguiente métrica: se comienza con una cuarteta (cuatro versos que definen el tema), se sigue con cuatro estrofas que desarrollan el tema, y se finaliza con una estrofa de despedida. Fuente: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96871.html>. Un ejemplo de composición en décima espinela se observa en la canción *Volver a los 17* de Violeta Parra. Por otro lado, la copla es una estructura poética que sirve al canto y utiliza la forma de cuarteta.

<sup>21</sup> La glosa española refiere a la lírica que cuenta una historia (inicia con versos que luego desarrolla).

<sup>22</sup> La décima glosada tiene una estructura donde comienza con una cuarteta, sigue con una copla, y continúa con cuatro décimas cuyo verso final va correspondiendo a los de la cuarteta, para finalizar con una décima de despedida.



A juicio del autor antes citado, permaneció principalmente en las “clases humildes” como lo vuelve a señalar Lavín (1967), quienes generalmente eran analfabetos. De hecho, una de las entrevistadas hace alusión que algunas personas conocidas por ellos practicaban el canto a lo divino pese a ser analfabetas, o sin saber la “o” por lo redonda, como se menciona en la siguiente cita:

Hay personas que me han dicho que ellos, sin saber, el marido de la Edita, de esta señora, dice que el marido de ella cantaba y tocaba guitarra y no sabía la “o” por lo redonda, nada y él se aprendía los versos... (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

La raíz del canto a lo divino ha sido situada en los misioneros jesuitas que utilizaron el verso (décima) para los procesos de evangelización del pueblo (Astorga 2000). Esta raigambre al parecer está bastante difundida, siendo mencionada también por integrantes de la agrupación en las conversaciones informales sostenidas, y que se ve reflejada en la siguiente cita:

El canto a lo divino yo tengo entendido que ha sido meditado, como lo trajeron los jesuitas, ellos trajeron eso, porque en vez del rosario ellos le cantaban a la virgen, le cantaban a Dios, eso es lo que tengo entendido y he leído (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Sin embargo, este origen ha sido discutido por algunas investigaciones dada la baja posibilidad de establecer analogías melódicas entre lo que la congregación jesuita realizaba y el canto a lo divino; además del hecho que los contenidos del canto a lo divino no se suelen encontrar en el catecismo de esa congregación (Vera 2016). Vera (2016) propone que el origen del canto a lo divino se encuentra en la combinación de la herencia de la glosa española, con la influencia del sonido del guitarrón (que posee registros de sonido de instrumentos eclesiásticos como el órgano y el clave) y la posterior eliminación de este instrumento del rito litúrgico oficial y relegamiento al sector popular —fuera de los espacios institucionales de la iglesia—. Esto habría situado el canto a lo divino como parte de la poesía popular.

Esta explicación, resulta relevante de mencionar específicamente, porque discute la idea que el canto a lo poeta (y en particular, el canto a lo divino), por ser una práctica de tradición oral, no necesariamente tiende a transmitirse de manera estable de generación en generación, sino que ha emergido en ese proceso (Vera 2016).

La transmisión oral del canto a lo poeta se ha situado en un espacio netamente familiar y que se encuentra asociado al traspaso de generación en generación (Astorga 2000). De hecho, los distintos entrevistados mencionan que su acercamiento al canto a lo poeta (divino y humano, y sus expresiones asociadas como la paya), se generaron en el seno familiar:

Mi papá cantaba a la orilla del fuego, se ponía a cantar así cantando no más y yo me embelesaba mirándole, decía “tan bonito”. Y unos versos tan lindos de nuestro Señor, era del canto a lo divino. Y yo de ahí, de ahí me gustó a mí el canto a lo divino, de chiquitita (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Lo mío es de niña chica, de niña que me gustó el canto a lo divino porque mi papá cantaba a lo divino, después mi marido también cantaba a lo divino y en todas partes me llevaban a la velada de la virgen (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Yo aprendí de mis viejos que, y me empezó a gustar y él me dio un verso, después recopilé otro, y hasta la actualidad he estado cantando (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Yo empecé a cantar a los doce años a lo divino, en el campo, escuchando a mis tíos a otros cantores y canté a los doce años sin tocar guitarra porque no sabía y después a los quince años ya empecé a pagar y ahí empecé a hacer versos, y llegó el tema de que ahora hasta hice un libro como usted lo vio (Presidente, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Incluso en uno de los integrantes que se crió en la orfandad, da cuenta de esta transmisión familiar que se ha vivido hasta ahora, y menciona haber aprendido mirando y escuchando a los vecinos del sector donde vivía:

El canto lo aprendí porque de chico me gustó, de chico, tendría unos 10-11 años, y era de esos, cuando había muchos cantores y me iba por la orillita, allá está el altar, por allá me iba yo. Me sentaba, no conversaba con nadie. Y se hacía una fila como de 10-12 cantores, sí. Y yo escuchaba no más, escuchaba, escuchaba. Algunos niños me decían “vamos pa afuera a jugar”

les decía yo no, ahí no más, quietito (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

El canto a lo poeta, dado su aprendizaje en el seno familiar y/o con vecinos cercanos, resulta ser una práctica conocida por todos en el territorio donde se mueve la agrupación. De hecho, en conversaciones informales mencionan que los cantores pertenecen principalmente al valle central de Chile, ubicándose desde la sexta región (a lo sumo séptima región) hasta los límites de la quinta región. En el apartado siguiente se ahondará en la perspectiva territorial del caso. Por ahora, lo que interesa destacar es su amplio conocimiento como práctica o costumbre en este territorio. Esto hace que en un comienzo la agrupación como organización se diluya desde las voces de los entrevistados y participantes de las distintas actividades a las que se accedió. Es decir, que lo que emerge espontáneamente al consultar por la agrupación es el canto a lo divino como tradición, antes que el rol específico de la agrupación. Un ejemplo se presenta en la siguiente cita:

Moderador: ¿De cuándo conoce la agrupación?

M1: Mira, o sea, yo de toda la vida... porque mi mamita tenía esta tradición (refiriéndose al canto a lo divino)... ella le hacía la vigilia a la Virgen toda la vida... (Oriunda de Putaendo, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Otro elemento que llama la atención respecto a la relevancia que se le da a la agrupación es la disparidad de conocimiento en torno a su historia en los distintos integrantes entrevistados. Cuando se declara desconocimiento, este se sitúa tanto desde los años de funcionamiento, como de sus fundadores. Como se observa en las siguientes citas, los integrantes de la agrupación no suelen conocer claramente la historia de la misma en el sentido que la relata su presidente y fundador (última cita del grupo siguiente):

Moderador: (Respecto al presidente de la agrupación) ¿Y él fue el que empezó con la agrupación? ¿Sabe usted?

H: Yo creo que sí po. Porque cuando yo entré a la agrupación ya tenía cierto tiempo formada y tiene que haber sido él (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Moderador: ¿Y hace cuántos años está en la agrupación?

H: Deben ser como unos dos años. La agrupación ya debe llevar como unos 5—6 años más o menos... no se realmente cuándo empezó a funcionar esto

(Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

La agrupación la formamos nosotros porque estábamos... salíamos a cantar allá en la comuna de Putaendo y después con un amigo don Guillermo salió a recorrer cuántos cantores quedaban y formamos una agrupación. Y hacen año... en el año 85 parece que por ahí la formamos (...) y hemos mantenido el canto a lo divino (Presidente, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Por otro lado, la agrupación no sería necesariamente la condición de base del sentido de identidad del cantor y ejercer la práctica, ya que por lo que se observó en las conversaciones informales, la persona puede entrar y salir de dicho grupo sin que por ello se pierda su carácter de “cantor”, o deje de ser invitado a sus actividades. En general, está la idea en varios integrantes del bajo ingreso de nuevos cantores (que obedece a lo que sucede en general con el canto a lo divino), encontrándose más bien con el retiro de algunos y/o el fallecimiento de algunos integrantes (esto porque la mayoría de ellos son adultos mayores). En la misma línea, el mismo presidente menciona que la agrupación obedece a una intención más bien de organizarse formalmente, pero que no condiciona el ejercicio del canto a lo divino:

(...) éramos hartos aquí po, porque ya vamos quedando pocos ya... algunos se han retirado, otros han fallecido (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

(...) Algunos se retiran y otros dentran, es más por estar organizados no más, pero cantores hay muchos más que no están en la agrupación... (Presidente, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

(...) Pero los cantores muchos si les interesó inscribirse, pero a otros no, pero hay hartos cantores todavía, si hay hartos cantores todavía en Putaendo, mantenemos en forma el canto a lo divino (Presidente, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Pareciera ser que es el mismo canto a lo divino el que genera reglas y normas relevantes para la acción de los miembros de la agrupación. Esto principalmente refiere a que el canto, según lo mencionado en distintas conversaciones informales, es visto como un don para ellos, un “llamado” de la divinidad que establece ciertas normas de reciprocidad. Esto es, si se les ha dado el don de cantar, ellos tienen la responsabilidad (o deber) de alabar a la divinidad mediante su canto en las instancias a las que sean invitados para ello. Aunque, en tanto don, como veremos después, que se ejerce, se cultiva, y que como antes se observó, se transmite y practica en familia. Lo anterior queda reflejado en las siguientes citas:

(Respecto a la primera vez que el entrevistado cantó a lo divino en un velorio) la señora Mercedes me decía “le voy a dar las gracias porque Dios te vistió...” (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

(...) porque si a mí me invitan tengo que estar presente para no hacer el vacío, porque si uno sabe hacer una cosa y va a dejar de hacerlo, se pierde esa cosa. Yo le digo que, si yo como cantor a lo divino, en la plaza hacen un altar, y me dicen “¿puede cantarle a la imagen?”, ahí le canto a la imagen (Presidente, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Yo digo yo, cuando me inviten tiene que ser un caso de fuerza mayor que yo no pueda ir, pero yo pudiendo ir, aunque sea lejos yo voy igual porque soy, como le digo, me gusta a mí el canto a lo divino, de chica (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

De esta manera, el dispositivo pareciera relacionarse más bien al canto a lo divino como práctica, antes que necesariamente a la pertenencia a la agrupación. Tomando uno de los elementos que define un dispositivo según Deleuze (1989) referente a las “líneas de fuerza”, se puede hipotetizar entonces que ellas se aplican más bien a las condiciones que se establecen en el ejercicio de ser un cantor a lo divino.

Considerando lo anterior, la noción de *acontecimiento* no podría situarse en la emergencia de la agrupación sino más bien en esa historia aún difusa del origen del canto a lo divino que se relaciona a la confluencia de las herencias líricas españolas y su adaptación, fusión o apropiación latinoamericana. Para los entrevistados, en su quehacer cotidiano y formas de transmisión familiar de sus prácticas, el canto a lo



divino es una parte constitutiva de sus vidas y tradiciones, —y con ello presumiblemente naturalizado—, que forma parte de su realidad a partir de la subjetivación de sus reglas y deberes, lo que hace difícil identificar un acontecimiento en tanto dispositivo claro y preciso como en otros casos de participación cultural.

Entonces, la agrupación juega más bien un rol funcional antes que simbólico identitario —no menos importante— de facilitación de la labor del cantor a lo poeta, ya que permite comunicar y organizarse frente a instancias típicas donde se desenvuelve el canto a lo divino (las veladas o vigiliadas, que serán profundizadas en apartados posteriores). Es de esta manera, que la agrupación aporta a la permanencia de esta tradición:

En la agrupación se hacen las reuniones, ahora tenemos la sede y todo se trata de que cuando una persona, porque en Putaendo (la gente) es muy religiosa del canto a lo divino, en distintas partes hay (veladas) casi todos los sábados. Si no hay en una parte, hay en otra, porque hay personas que tienen una devoción y una manda de decir “en tal fecha yo voy a ir todos los años a velar la Virgen de Andacollo”, que es la que tenemos ahí en la sede. Otros velan a San Antonio y así po. Y ahí se invitan a todos los cantores y van los cantores que pueden ir po (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

La Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo constituye en este caso, una plataforma para el acercamiento al dispositivo del canto a lo poeta (y específicamente, canto a lo divino), jugando un rol relevante para la conservación de esta práctica, y en particular, para la noción de participación cultural que es el objetivo final de este análisis. Se realiza este alcance, dado que el canto a lo divino ha sido estudiado desde distintas aristas, como desde una perspectiva historiográfica, teológica, literaria y musical. Para este informe no se profundizará en su profusa discusión referente a las áreas mencionadas, sino más bien en su rol en tanto participación cultural.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

El canto a lo divino no puede comprenderse, en tanto dispositivo, sin situarse en un contexto espacial que condiciona su emergencia (Fanlo 2011). Según el padre Miguel Jordá, el territorio en el que ha emergido el canto a lo divino comprende la zona central de Chile, cubriendo las regiones desde el Choapa al Maule, las cuales coinciden con la tesis de emergencia del canto a lo divino situado en las misiones jesuitas realizadas en la época de la colonia (Astorga 2000). De hecho, en la Vigilia de Cantores a lo Divino



realizada el 4 de febrero en la Gruta del Santuario de Lourdes de Quinta Normal, se menciona que —si bien este es típico del valle central— se extiende en todo el territorio.

Para los entrevistados, el canto a lo divino encuentra su mayor expresión en la región de Valparaíso y la Región de O'Higgins, a la que señalan como “sur” de Chile. En la región de Valparaíso, destacan que el canto a lo divino se puede encontrar en el valle de Aconcagua (San Felipe, Los Andes, Putaendo), en el valle de Petorca (considerando las comunas de Petorca y Cabildo), y el valle de Longotoma (que abarca el sector de La Ligua, Valle hermoso):

(...) que (hay canto a lo divino) en todo Chile, pal sur, pa Petorca, Chicolco, Cabildo, todas esas partes hay (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

(...) (refiriéndose a la localidad de Chicolco, Fundo el Sobrante en Petorca) por allá había hartos cantores en esos años (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Durante las conversaciones informales realizadas en las distintas visitas, se menciona que el canto a lo divino, si bien es uno solo, posee variaciones según el territorio al que pertenecen sus cantores. De hecho, algunos mencionan que los cantos del “sur” (refiriéndose a la región de O'Higgins) son distintos a los que ellos realizan. Uno de los integrantes más jóvenes del grupo que fue abordado en conversaciones informales menciona que él ha escuchado tonadas diferentes dependiendo de la zona, aludiendo a que cada lugar le añade un sentido de identidad local.

Ahora, esta zona no refiere a todo el territorio ubicado entre el Choapa y al Maule, sino más bien a aquel ubicado en los sectores rurales de ese espacio: al campo. Incluso en comunas como Putaendo, donde mayoritariamente la agrupación sitúa su quehacer — como plataforma y acceso al canto a lo divino—, se observa que los territorios donde se emplazan los cantores no son principalmente el centro de la comuna (o su distrito), sino las localidades que la componen, tales como Granallas, Pichugen, el Tártaro, Lo Guzmanes, o Lo Vicuña. Si se observa en la ilustración siguiente, todas las localidades mencionadas se encuentran alrededor del distrito “urbano” de Putaendo.

Imagen 4. Comuna de Putaendo y sus localidades



Fuente: Fuente: Sitio web: Atlas Geográfico sub-regional de la Comuna de Putaendo.

De hecho, la sede de la agrupación se sitúa en la casa particular de una de sus integrantes en camino a Lo Vicuña. Si bien la llegada es de fácil acceso gracias a la pavimentación y señalización de los caminos, la entrada a los lugares genera de inmediato la noción de territorios absolutamente distintos, con caminos sinuosos, pequeños y que se abren espacio según lo que la geografía permite. Un ejemplo de ello se encuentra en las primeras imágenes mostradas por el registro audiovisual del caso realizadas para objetos de este estudio, donde se muestran las afueras del sitio donde se ubica la sede de la agrupación. Como se observa en la siguiente fotografía del sector del Patagual el territorio no se presenta como un conjunto de viviendas contiguas, sino más bien como sitios amplios donde se emplazan distintas casas que se combinan con sectores agrícolas.

Imagen 5. Sector Patagual, comuna de Putaendo



Este tipo de geografía, y su alejamiento de los espacios urbanos junto a sus adelantos tecnológicos, han generado formas de relación y comunicación particulares entre sus habitantes. De hecho, una de las anécdotas contada por un entrevistado a propósito de la forma en que se reunían sus padres, se relaciona al uso de códigos que combinan la geografía y el sonido para la entrega de un comunicado. Si bien, actualmente se han introducido tecnologías como el uso del celular para la coordinación de los habitantes en sus actividades, esto entrega un antecedente respecto a las formas de relación a la que este sector rural estaba acostumbrado:

H: Y cuando le decía, “mire, tal día vamos a hacer la reunión. Usted mañana va tarde a la oración, se va a ir a la Puntilla y pega unos flautazos, largo”. Entonces todos sabemos mañana hay reunión.

Moderador: ¿Así se comunicaban?

H: Sí.

(Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

Ahora, para los entrevistados, lo rural o el campo no solo es el espacio en el cual se desenvuelve su cotidianeidad, sino que construye también su identidad. De hecho, ellos mismos se definen como campesinos, y entienden el canto a lo poeta o el poeta popular como parte del campesino, “la alegría del campesino”:

De chiquita así que cuando mi papá cantaba a lo divino, él, y se ponía a cantar a la orilla del fuego él, cuando estábamos en el campo, porque yo soy campesina (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

(...) porque yo soy nacida y criada aquí (en Putaendo) y siempre he sido campesina (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Poeta Popular, para mí es como la alegría del campesino, eso es lo que tengo entendido yo, más allá es la alegría del campesino (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Ser campesino —desde las voces de los entrevistados— implica al parecer una mirada respecto a la vida centrada en la naturaleza y asociada a una cultura que los hace

distintos en su lenguaje y comprensión del mundo, respecto de los ciudadanos. De los discursos se podría inferir el campo se asocia a lo abierto, lo natural, lo sano, que conlleva una cultura particular y saberes que otros (no campesinos) desconocen. En este sentido, como contrapunto, los entrevistados tienen una actitud de distancia hacia la ciudad. Independiente de que ese juicio se asiente en una experiencia efectiva de la vida urbana o no, a la ciudad se le entiende/ cree ajena y poca comprensiva con prácticas como el canto a lo divino. Las siguientes citas ilustran estos puntos:

(Respecto a ser campesina) Como dijera yo para que me entienda, uno es como una vida más sana, de más respeto, respetamos a todo lo que sea, somos y aprendemos de la naturaleza, amamos la naturaleza, al menos yo la amo, la adoro, porque yo tengo una casa en San Felipe, pero no me acostumbre porque me vi encerrada en las cuatro paredes, pero dije esta es mi casa no es buena, no es bonita, pero yo me entretengo con lo que tengo, me siento realizada como mujer, aquí me gusta estar...

(Más adelante en la entrevista)

Sí, usted conversa con cualquier campesino y usted conversa con uno de la ciudad, el campesino le entiende mucho más, yo he salido afuera, yo he andado en muchas partes trabajando, uno está más informado de lo que viene, de lo que va, está más informada... (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

[Respecto al canto a lo divino y su rol en la ciudad]...y ahí en la ciudad es difícil, es difícil entrar con esto, porque no lo entienden, o no...

Moderador: Eso le iba a preguntar, ¿en la ciudad no se ve tanto?

H1: No se ve tanto, porque no lo entienden, o no lo han escuchado, o no lo han visto. Entonces, es distinto, es difícil...

(Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

Además de la oposición del campo a la ciudad, el canto a lo divino se da en el campesinado popular, históricamente pobre. Este campesino (al que refieren los entrevistados, que en su mayoría son adultos mayores), aparece ligado a una labor independiente (como pequeños agricultores familiares), o en su contexto dependiente de un "patrón". De hecho, en Chile se ha observado que la historia del campesinado de la zona central ha enfrentado etapas donde principalmente se sustenta de la producción independiente (cuando entra en crisis el latifundio) y otras donde pasan a ser

dependientes de una empresa (Bengoa 1990). Como sea, la pobreza y las condiciones de deprivación (materiales y culturales) asociada a la vida del campesino se visualiza muy presente en la historia de los entrevistados de la agrupación, principalmente los de mayor edad, y genera un contexto relevante a nivel socio espacial para el canto a lo divino:

Mi familia, la gente por allá nunca supieron leer ni escribir, no había escuelas por allá, cuando yo nací por ahí por El Pedernal nunca hubieron escuelas. La gente vivía, se moría ahí mismo y así (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

(...) yo (...) somos casi huérfanos, no teníamos más. Por ahí nos criamos, en algunas partes nos daban un pedacito de pan y en otras partes nos echaban pa la calle. Éramos tres, tres hermanos y ahora voy quedando yo (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

En las conversaciones informales, emergen, con algunos entrevistados, historias de su niñez asociadas a pobreza, donde se describen contextos mayoritariamente analfabetos y condiciones de deprivación material (una de las entrevistadas cuenta la anécdota de pasar toda su infancia sin zapatos, solo con un género que le envolvía los pies de las heridas; o de utilizar ropa hecha de sacos de harina). Además de lo anterior, se presentan historias de matrimonios adolescentes obligados, y situaciones de violencia doméstica y política. De hecho, la producción literaria de una de las integrantes de la agrupación, toca en sus temas la vida del campesino y su pobreza asociada:

#### Cuadro 1. La semana del Labriego

La semana del Labriego
El rico vive del pobre el pobre de su trabajo la mujer vive del hombre sacándole los centavos
El hombre trabajador no tiene descanso alguno el vive de su sudor y el rico le saca el jugo
El hombre que siembra trigo lo tiene que cosechar la harina para amasar

el pan para los chiquillos

El lunes sale a la pega  
porque no puede fallar  
el viernes se va de juerga  
el domingo a descansar

que no siembra ni cosecha  
pero duerme en el ropero  
colgado de una percha

Leontina Cadiú

Fuente: Texto entregado por Leontina Cadiú,  
integrante de la Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo

En ese contexto, el canto a lo divino podría cobra una particular fuerza, en tanto entrega un espacio de gratificación, de experiencia y contacto directo con la divinidad:

Moderador: ¿Y qué le pasa a usted con el canto a lo divino?

M: Me siento más realizada, me siento más alegre, me olvido de esa pena que tengo y le pido tanto a Dios y a la virgen, de todo lo que me ha pasado salir adelante.

(Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

Todo lo mencionado hasta ahora, respecto al territorio en el que se ubica el canto a lo divino, la ruralidad de este, el campo y su asociación a condiciones de pobreza, entregan el marco general de las relaciones socio espaciales de este caso. En este punto, resulta interesante mencionar cómo el campo, el hombre y su condición material y cultural, la lírica (décimas), y la música asociada al canto a lo divino, parecieran converger en una red que se condice con la noción de ensamblaje (Vaccari 2008). Esto se ilustra en la agencia que parece tener la naturaleza para la vida de los entrevistados y sus costumbres. La siguiente cita da cuenta de cómo uno de los entrevistados aprendió el canto a lo divino (en el amplio contexto de su vivencia como huérfano y trabajador del agro) en la conjugación del sonido del agua en sus labores de regadío, con el sonido de la guitarra y la lírica de estos versos:

Yo escuchaba, es que tenía una memoria tan buena. ¡Ay, ay, ay! No me van a creer que yo de escuchar cantar me aprendía un verso. Me aprendía un verso yo, dos versos y siempre me sacaban a regar, me gustaba regar solo. Donde sonaba el agua, yo estaba cantando, a toda boca. Y un finadito, que era muy buen cantor, se llamaba Lorenzo, me dijo “te gusta cantar Beno”.

“Sí po”. Me dio tres versos, todavía me los sé. “Oiga, cuando esté sonando el agua en algún lugar, acomódala bien y te sentai aquí y vas escuchando, vas a sentir la guitarra más lentito y no es chiste”. Yo sentía la guitarra que sonaba con el golpe del agua, yo cantaba todo (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Este ejemplo de *ensamblaje*, se relaciona a lo que Astorga (en Montes de Oca 2011) denomina como “pedagogía campesina”, que se caracteriza por la naturalidad de la experiencia donde no es necesario explicitar lo que se aprende, sino que se transmite en la práctica o procedimentalmente. En este sentido lo espacial condiciona no solo la vivencia del canto a lo divino sino también cómo se ha generado hasta ahora su transmisión generacional.<sup>23</sup>

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

La red que supone la noción de dispositivo (Fanlo 2011), implica abordar lo relacional, esto es los actores y sujetos que se involucran en ella. Para el caso del canto a lo poeta (y específicamente canto a lo divino), al cual se accede en este estudio mediante la experiencia de la Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, se hace relevante distinguir tres grupos de actores que han condicionado las relaciones y el desenvolvimiento del dispositivo: cantores, poetas y payadores, la comunidad, y la iglesia. Estos tres actores se abordan de manera separada, entendiendo una perspectiva analítica, sin embargo, como se mencionará al finalizar este apartado los tres se encuentran en una relación de interdependencia que permite la mantención de este dispositivo.

#### **i. Cantores, poetas y payadores**

En investigaciones de corte cualitativo, se ha mencionado que los mismos cantores distinguen entre ser poeta, cantor y payador. El cantor es el que replica mediante el canto los versos que dicta la tradición, por ejemplo, los versos a lo divino. El poeta es quien da un paso hacia la composición y creación de los mismos, mientras que el

---

<sup>23</sup> Como se abordará en el documento de claves finales a partir de los temas comunes a varios de los casos en estudio, la superación de espacialidades (espacios convencionales, por ejemplo), así como la necesidad de establecer parámetros de sostenibilidad en el tiempo para la reproducción de la práctica cultural, conforman dos de los aspectos que tienden a ser transversales al aporte de cada uno de los casos a la reflexión general sobre participación cultural (tomando en cuenta los alcances y limitantes de la naturaleza de este estudio).



payador se desarrolla ya en el canto a lo humano siendo capaz de improvisar en un contrapunto en décimas o cuartetos (Montes de Oca 2011).

Lo anterior, se repite en la distinción que realiza el presidente de la agrupación, el cual en la cita a continuación, define al cantor como aquel que se aprende los versos de otros poetas, el poeta que compone los versos en décimas, y el payador que improvisa décimas o cuartetos:

H: ...De los cantores nadie puede hacerle la rima, los versos, ellos se aprenden los versos de otro poeta, el payador y el poeta hace los versos y el cantor se los aprende.

Moderador: Ah y ahí ¿Hay una diferencia?

H: ¿Ah?

Moderador: ¿Hay una diferencia entre el poeta y los payadores y los que son cantores y...?

H: Claro, el que lo hace el poeta popular, el que lo canta es cantor, lo canta no más, no lo hace, no los compone, entonces yo lo compongo y lo canto.

Moderador: En su caso ¿Es poeta?

H: Claro poeta popular.

Moderador: Y en la agrupación ¿Cuántos son los que son poetas?

H: Pues sería yo el que hace los versos, lo otros se lo aprenden no más.

Moderador: Los demás ¿Son cantores?

H: Claro, les he estado enseñando, pero han compuesto unas pocas décimas y ahí quedan porque no es fácil también.

(Presidente, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

En el canto a lo divino se encuentran entonces distintos actores, los cantores y los poetas. Los payadores se relacionan más bien al canto a lo humano o a las labores del poeta popular. En general, la paya “es un duelo improvisado de dos cantores a lo poeta. Paya es una voz quechua que significa “dos” (Astorga 2000, 56). Como menciona el presidente de la agrupación en la cita, dentro de esta organización la mayoría de sus integrantes son más bien cantores y pocos son los poetas y payadores.

Desde el breve acercamiento que tuvimos en este terreno pareciera ser que los poetas populares no son la mayoría y más bien tienden a conocerse entre ellos. El mismo Presidente de la agrupación es ampliamente conocido en el sector y en los círculos

asociados al canto a lo divino y humano, y lleva más de 20 años organizando el Encuentro de Payadores de Putaendo siendo un activo gestor en actividades relacionadas (Llanos 2014). De hecho, es parte de uno de los cuatro personajes sobre los que ronda un libro denominado Antología rural: Poetas y Cantores del Valle de Putaendo (Llanos 2014), ha publicado un libro propio en el año 2013 denominado *El cantor putaendino* y aparece también en las décimas escritas por Hugo Harrison en el libro *Cantores y poetas de la tradición oral chilena*, una de las cuales es presentada en el siguiente cuadro.

#### Cuadro 2. Décima 123

Otros ya tienen su cuento  
dijo en verso Pedro Estay  
también con Pablo Tamblay  
van a célebres eventos,  
los más viejos son portento  
que se aprecia y se disfruta.  
José Luis Suárez escruta  
sus iniciativas pasos,  
no se van hacer escasos  
adentrándose en la ruta.

Fuente: (Harrison 2015)

En este contexto, se entiende el rol de Pedro Estay como presidente de la agrupación, en el sentido de que él es en sí mismo una plataforma que permite a esta organización constituirse y adquirir notoriedad en el territorio dado su trayectoria como poeta popular.<sup>24</sup> De hecho, él ejerce un liderazgo natural para la agrupación; como ilustra la siguiente cita mencionada por una de las integrantes de la agrupación:

[Respecto al funcionamiento de la directiva de la agrupación y su elección]  
Sí po, se cambia, pero siempre dejan a los mismos, porque don Pedro como que nació pa presidente (ríe). Nació pa presidente de la agrupación, así que siempre queda él. Se cambia el tesorero, el secretario se cambia, pero él no, queda. Pero en eso es muy sabio, está acostumbrado ya (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

En este poeta popular confluyen distintas tradiciones del campesino de la zona central de Chile, como el canto a lo divino, la composición de versos, la improvisación en

---

<sup>24</sup> Cabe señalar, que además de su rol como poeta popular, es conocido en el territorio por su labor de componedor de huesos.

cuartetos o paya, el ejercicio de oficios tradicionales (componedor de huesos o sanación mediante el rezo), y el uso de la guitarra y guitarrón para el canto.

Por otro lado, los cantores —que son la mayoría en la agrupación— se caracterizan por haber aprendido el canto mediante la oralidad y a partir de su entorno familiar como se mencionó anteriormente. Resulta llamativo la forma de traspasar los cantos, denominándolo como el “dar versos”. En una conversación informal sostenida con uno de los dirigentes de la agrupación, este comentó que el día anterior alguien le había dado unos versos y él los escribió en una hoja que compartió con el equipo de terreno del estudio. La hoja la guardaba en su bolsillo y se encontraba escrita con su letra, mencionando que había redactado en ella dos versos (con los “versos” se refería a un canto completo, en general el saludo, las cuatro décimas de desarrollo y una de despedida).

Resulta importante mencionar que ser cantor si bien es mayoritario en la agrupación no es un rol fácil de realizar, ni algo que todos en el territorio efectivamente realicen. En conversaciones informales, algunos integrantes de la agrupación comentan que practican el canto a lo divino en su casa con sus señoras, pero que ellas no se atreven a cantar en público. Varias veces se alude a la importancia para el cantor de hacerlo desde la memoria y sin ayuda escrita, en ese sentido, la práctica se basa también en la repetición seguida de las mismas estrofas hasta memorizarlas. Podemos suponer que esta era la forma “tradicional” de cantar dado que —en las generaciones anteriores a la de los entrevistados— era más común ser analfabeto, por lo que la palabra escrita no tendía a ser usada. Las siguientes citas dan cuenta, en primer lugar, de lo difícil que puede ser para los cantores practicarlo efectivamente (sobre todo la primera vez) y, en segundo lugar, la lógica de cantar desde la memoria y las exigencias que impone:

(...) Y un día en un velorio, ya quedaba poca gente ya y me dijo: “¿querís cantar Beno?” “Claro” “Ven pa acá, vamos a cantar un verso de agradecimiento y donde se te olvide, yo te digo”. Y cantamos el primer pie, ¡pero tenía una vergüenza señorita! (ríe). En serio, me corría la gota de vergüenza (...) No, es que cuando uno está cantando, terminó el pie — porque tiene cinco estrofas un pie, un verso— canta la última estrofa y se quedó calladita no más. Murmurando el otro pie que va a venir porque ahí es donde se pierde uno. Y una palabra, no se le viene nunca a la mente... Y a cualquier cantor le pasa. Claro que el que tiene cuaderno, más fácil (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Si soy la única yo que no le hago al canto a lo divino, porque no me da la memoria. Claro porque yo voy a la misa y ahí sí que canto los cantos de la

iglesia, pero yo tengo que estar con el cuaderno para poder cantar los cantos” (Hija de integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

En general, los cantores conocen un repertorio compartido de versos además de su estructura y fundamentos<sup>25</sup> sobre los que cantan. Lo anterior permite que el canto a lo divino se genere entre varios cantores, quienes se van turnando para realizar esta labor, tal como se puede observar en el registro audiovisual generado a propósito del caso. Además, los cantores mantienen viva su tradición al usar el verso en su forma de relacionarse; esto se menciona a raíz de un hecho observado en una de las visitas, donde la llegada del Presidente de la agrupación provoca el saludo en verso entre varios integrantes de esta.

Finalmente, y sobre la composición demográfica de los cantores a lo divino, en la agrupación se observan dos elementos a destacar. Uno sobre la baja participación de mujeres cantoras, y otro sobre la minoría de jóvenes que actualmente se unen al canto a lo divino.

Respecto a las mujeres cantoras, se observa que la mayoría de los cantores que integran la agrupación son hombres. De hecho, las mujeres presentes en las distintas actividades a las que asistimos son principalmente grupo de apoyo. Solo tres integrantes mujeres son cantoras en público, y desde la voz de las mismas no resulta común escuchar a mujeres en el canto a lo divino en ese sector. Una de las mujeres del grupo que vive en Los Andes, además de cantora se define como poeta y comparte con el equipo de investigación el material que ha generado durante su vida, el cual no ha sido publicado pese al interés de la misma de hacerlo (uno de sus versos fue presentado en el Cuadro 1 de este informe).

Sobre el aspecto generacional de los cantores, se observa en todos los entrevistados un lamento respecto a la baja cantidad de jóvenes que siguen el canto a lo divino. De hecho, son solo dos los integrantes más jóvenes (que en realidad corresponden a adultos y no adultos mayores) los que se encuentran actualmente en la agrupación:

La agrupación si yo soy el más joven, digamos. La verdad ya están todos más de edad y eso es lo que se siente, porque yo por lo menos, me gustaría que esto perdurara, que esto siguiera, que vinieran más jóvenes, se integraran, a lo mejor no simplemente por cantar, pero la agrupación también se necesitan manos para salir, acompañar a la gente... de cuando hacemos eventos, por ejemplo, necesitamos manos para que cooperen, pero lamentablemente, digo lamentable, porque los jóvenes no están

---

<sup>25</sup> Por “fundamentos” se refiere a los temas sobre los que versan los cantos o décimas.

participando en este tipo de cosas (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Este lamento también se genera a un nivel más cercano de los cantores, observando un quiebre del tradicional traspaso generacional del canto a lo divino. Si bien varios miembros mencionan que algunos de sus hijos siguen en el canto (y también como poetas populares), varios de ellos han mantenido el canto, pero más bien en su variante hacia lo humano, secularizando los contenidos del canto a lo divino y adoptando ritmos musicales que forman parte de las preferencias populares actuales, como son las rancheras:


(...) porque mi hijo también era artista, era, cantaba a lo humano, perteneció a un grupo, a los rancheros más que nada, que por acá se usa mucho el canto ranchero. Así que él perteneció, tenía grabaciones, en la noche se la tocaron, hizo una canción porque él es bien eh... viene en la sangre que también él escribía, hacía versos (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

[Sobre sus hijos] Uno no más está inscrito en la agrupación. Y el otro también es cantor, mi hijo, mi yerno también. No están ellos en la agrupación, que tiene otro...otro entusiasmo, (no) canta a lo divino, canta ranchera, ¡qué sé yo! Ese anda en todo, en los bailes (ríe). Anda cantando por ahí” (Hija de integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

## ii. La comunidad

El dispositivo asociado al canto a lo poeta, específicamente, el canto a lo divino se sostiene también en base a las relaciones que estructura la comunidad. Por comunidad nos referimos a las personas que habitan el territorio al que se tuvo acceso mediante la Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo; la comunidad la constituye entonces los vecinos del sector que mantienen la tradición de realización de velorios, veladas o vigiliadas.

La *velada o vigilia* se genera en el contexto de una manda. Manda refiere a la petición realizada a un ser divino —según la tradición católica (generalmente virgen o santo)— a cambio de una ofrenda (Figuroa 1990). En este caso la ofrenda es el velorio o velada, el cual se realiza en un espacio privado (domicilio) donde se construye un altar y se invita a familiares, conocidos y cantores a lo divino a participar de este. Los velorios o



veladas duran generalmente toda la noche. En conversaciones informales, los integrantes de la agrupación mencionan que el nombre de velorio o velada proviene de las velas, ya que antiguamente no había luz eléctrica por lo que se quedaban “en vela” cantando toda la noche. Es en estas veladas o velorios donde los integrantes de la agrupación mencionan haber aprendido el canto a lo divino, por lo que su existencia pareciera remontarse hacia varias generaciones atrás.

Las veladas o vigiliadas no solo se realizan en las noches, sino también durante el día. De hecho, asistimos a una de estas instancias que corresponde al encuentro o vigilia que realiza una vez al año la misma agrupación y que coincidió con la peregrinación denominada “La Virgen del Carmen se pone en camino para servir”. De esta manera, es posible revisar en el registro audiovisual parte de lo sucedido en esta vigilia, donde se mantiene un altar el cual se venera mediante el canto a lo divino, al tiempo que otros participantes comparten en las afueras del sector y organizan un almuerzo.

De acuerdo a lo observado en el calendario de actividades de la agrupación y lo mencionado por los integrantes de esta, la gente de Putaendo “es muy católica, muy religiosa” (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso), por lo que la mayoría de los fines de semana hay veladas o vigiliadas, sobre todo en la época de verano donde la noche no resulta tan adversa para todos.

En este sentido, la perduración por parte de la comunidad de prácticas como la manda mediante una velada o vigilia, sostiene también la existencia de este dispositivo. De esta manera, los procesos de cambio religioso que viene viviendo Chile en el último tiempo pueden afectar este dispositivo por la vía de la comunidad. Estos cambios religiosos refieren al pentecostalismo y al secularismo reflejado en los procesos masivos de desafección religiosa que ya no solo comprende a los más educados, sino también a los jóvenes de manera masiva y transversal (Valenzuela, Bargsted y Somma 2013).

Este punto resulta relevante, ya que son los jóvenes los que poco se interesan por ser cantores, y también son los menos los que al parecer organizan actividades como veladas, vigiliadas o velorios. Como menciona una entrevistada en la siguiente cita, son las personas de edad las que los convocan:

Moderador: Y quienes los escuchan o quienes los piden, ¿qué edad tienen más menos? ¿Son más jóvenes, más mayores? ¿De todo?

H: Sí po, los matrimonios, pero son matrimonios ya de edad ya los que hacen los cantos a lo divino en la noche.

(Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

Por otro lado, la comunidad también puede optar por cambiar ciertas tradiciones en tanto estas no les acomoden y, en donde cabe preguntarse si es también por desafección religiosa. De hecho, una de las personas que asistió a la peregrinación “La Virgen del Carmen se pone en camino para servir” que coincidió con una actividad de la agrupación menciona que su madre tenía la tradición de realizar vigilia, pero que ella prefiere cambiar la tradición y gastar el dinero que se ocupaba en ello para ayuda social concreta:

(...) mi mamita tenía esta tradición... ella le hacia la vigilia a la Virgen toda la vida, pero después que ella se fue, nosotros tomamos otra opción, no sé si estará bien o no, pero encontramos que bueno también... ella como hacia siempre la Vigilia a la Virgen de Andacollo, ponte tú, en el mes de diciembre a enero, en ese lapso de tiempo, entonces, después que ellos ya se fueron, los dos viejitos, porque se fueron casi juntos, entonces, tomamos la tradición que lo que nosotros más o menos gastamos en el velorio de la mamita virgen, los gastos que se hacían, hacemos una cajas de mercadería y las entregamos a unos vecinos que necesiten más. Esa es nuestra tradición que tenemos ahora, y eso po... (Oriunda de Putaendo, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

### **iii. La Iglesia católica**

Un último actor a destacar en este dispositivo es la Iglesia en tanto institución que representa la comunidad de creyentes católicos. ¿Por qué esta institución? Porque dado que el dispositivo se asocia al canto a lo divino, el surgimiento de este no puede ser entendido sin el rol que juega la Iglesia, en tanto se involucra en la emergencia del canto a lo divino en la zona central del país, como en la permanencia actual de esta práctica.

Respecto a su rol en la emergencia del canto a lo divino, dos son las hipótesis que hemos mencionado en este informe respecto a cómo se originó este dispositivo en la zona central. Ambas fueron mencionadas en el apartado “Noción de acontecimiento”, sin embargo, se hará acá una breve reseña. Por un lado, una hipótesis menciona que el canto a lo divino penetró el campesinado de la zona central a partir de las misiones de evangelización jesuitas y, por otro lado, una segunda hipótesis establece que este ha emergido en la conjugación de los sonidos utilizados en los actos litúrgicos y los instrumentos (guitarra, guitarrón) que fueron desplazados de la misa oficial quedando relegados a los sectores populares (Vera 2016).

En general, el canto a lo divino se enmarca en lo que se denomina como religiosidad popular, principalmente por sus componentes rituales (la manda), su fuerte componente mariano y por su baja mediación eclesial —esto es, que no está

mediada a través de quienes representan o ejercen lo eclesial, los sacerdotes—, sino es ejercidas por las propias personas.

Al igual que otras prácticas de religiosidad popular, esta resulta fundamentalmente bautismal (Valenzuela, Bargsted y Somma 2013), por lo que otros componentes sacramentales como la confesión eran poco tolerados por los cantores a lo divino. De hecho, en un libro respecto al “Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900”, se hace referencia a un cantor a lo divino de principios del siglo XX que se contrapuso a la iglesia oficial por su disciplina asentada solo en el ejercicio de los sacramentos alejada de la religión popular, y que utilizaba la confesión como vehículo de control y represión. Al respecto escribió su desacuerdo en versos:

Cuadro 3. Poema Daniel

Yo tengo otro parecer  
Y les digo con franqueza  
Que el que mucho se confiesa  
Suele la Gloria perder

Fuente: (Salinas 1985)

Cuadro 4. Poema Daniel

El Dios poderoso eterno Me  
tiene a mi castigado Un gran  
lugar separado En un rincón del  
infierno. Porque yo no me  
confieso Como se confiesa el  
beato  
Dios me ha dado este mal trato Y  
solo sufro por eso,  
El que esto pruebe es un leso.  
...

Fuente: (Salinas 1985)

Esta oposición del canto a lo divino al sacramento confesional, al parecer no fue bien tolerado por la Iglesia católica de ese entonces, y habría ejercido entonces un rol contrario a la permanencia del canto a lo divino como dispositivo propio de la religiosidad ligada a sectores populares. En esta negación, le dio también vida y permanencia a esta práctica de manera independiente a los actos propios de la iglesia.

Actualmente, los integrantes de la agrupación mencionan que su relación con la Iglesia católica ha dependido del sacerdote de turno. En conversaciones informales, mencionan que han tenido “curas” que han gustado del canto, mientras otros no.

Esta ambivalencia, también se puede extrapolar a lo institucional, donde la entrada del canto a lo divino a la Iglesia ha dependido o sido impulsado más bien por figuras individuales. En ello cabe destacar al padre Miguel Jordá, quien impulsó la participación de los cantores a lo divino en instancias festivas del Santuario de Lourdes en Quinta Normal y el Templo Votivo de Maipú,<sup>26</sup> trayendo la tradición que usualmente se lleva a cabo en domicilios particulares al espacio de la Iglesia.

<sup>26</sup> Fuente: ver página web <https://purochilemusical.blogspot.cl/2012/02/tradicion-religiosa-canto-lo->



Sin embargo, este traspaso de la tradición desde el domicilio particular a la Iglesia implica algunas modificaciones. Entre ellas, destaca que se agrega mayor mediación eclesial a una práctica donde usualmente es baja; ya que los altares de los velorios o veladas son preparados por los mismos organizadores y no requieren bendiciones sacerdotales para funcionar como tal. Además, se modifican sus tiempos y ritmos. Por ejemplo, el registro audiovisual logra capturar la ocasión de la velada de canto a lo divino en el santuario de Lourdes, el cual mantiene los ritmos formales que entrega el espacio de la iglesia (con su agencia). Modifica la estructura del rito del canto (como se mencionará en apartados siguientes) al disponer a algunos cantores de espaldas a la imagen de la Virgen y, además, acorta los tiempos públicos de la velada, la cual se cierra a los externos a las 23:00 h., pese a seguir a nivel privado entre la comunidad del Santuario y los cantores.

A modo de resumen, los tres actores identificados en torno al dispositivo, se encuentran fuertemente relacionados, en el sentido que los cantores y poetas no podrían continuar de no estar presente una comunidad que les dé vida, ni tampoco sin una Iglesia que ha estado cumpliendo un rol constante entre opositor y fortalecedor de esta práctica. Y que, desde luego, en ambos roles le ha dado vida también al dispositivo.

#### **d. Campos y objetos culturales**

Desde la sociología de la cultura, el análisis cultural debe incluir una referencia a las intenciones de los agentes creativos, o a los objetos culturales en tanto expresiones culturales de ciertos grupos sociales; tomando la noción pragmática de Parsons, nos referimos a cualquier patrón reproducible por otros (Griswold 1987).

En este dispositivo, se pueden identificar a partir de los datos levantados, dos objetos distinguibles analíticamente, pero no necesariamente separables en la realidad, a saber, el objeto ritual/devocional y el objeto patrimonial.

##### **i. El objeto ritual/devocional**

El canto a lo divino, se genera en torno a un objeto ritual/devocional, mencionado anteriormente, y que constituyen los velorios, veladas o vigiliadas (en los distintos nombres que le han otorgado los entrevistados). Estos funcionan como mandas, por lo cual pueden ser entendidos como ritos. Un rito se define como un acto individual o colectivo que mantiene ciertas reglas, pese a que estas pueden tener márgenes flexibles a la improvisación (Cazeneuve, 1971, en Figueroa 1990).

En este sentido, se hace presente lo mencionado por Morandé (1980) respecto a que esta práctica —como parte de la religiosidad popular— se ubica más cercano a las religiones *cúlticas*— esto es asociadas prácticas de cultos—, que las de *palabra* (lectura de texto sagrado), ya que la relación con la divinidad se define a través de la eficacia y ejercicio de los rituales. El autor menciona que esta tendencia religiosa latinoamericana se da por la influencia del barroco como “estilo cultural” donde se integra la oralidad y la escritura mediante la representación religiosa (p.e. imágenes), lo que confluye en una tradición más de la práctica de cultos, que ideológica —en el sentido de ideas y credos ideológicas. (Morandé, en Lira 2016).

En este sentido, el campo en el que se desenvuelve el canto a lo divino, esto es, el velorio, velada o vigilia, considera una serie de normas y reglas asociadas al rito que le da vida. En este apartado se hará referencia al rito en su conjunto, tanto la estructura de la velada o vigilia como a la forma en que se debe cantar a lo divino.

En primer lugar, y para puntualizar, una de las entrevistadas explica la diferencia entre *velorio*, *velada* y *vigilia*. En general, y como se comentó antes, si bien se usa la palabra *velorio* no es estrictamente un velorio, sino más bien una velada o vigilia. Se usa el término *velada* cuando la ocasión se realiza en la noche y se quedan “en vela” cantando; y se utiliza el término *vigilia* para referirse a las instancias que se desarrollan durante el día.<sup>27</sup> Esto, sin embargo, se contradice con el nombre que le da el Santuario de Lourdes a la instancia a la que se asistió en la noche, denominada “Vigilia de cantores a lo divino”. A continuación, se ilustra la cita que diferencia entre velada y vigilia:

Muchas personas le llaman velorio, no es velorio, es una velada o vigilia a la Virgen, cuando es noche es velada, cuando es de día es vigilia, lo que tengo entendido yo, porque es eso lo que me enseñaron a mí (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Las veladas o vigiliass, se realizan entonces en el contexto de una manda y en ellas se suele invitar a los cantores a lo divino que puedan o quieran ir. En estas ocasiones, y como se observó en la vigilia de la agrupación, se prepara un altar con la Virgen o el santo al que se venerará el cual contiene una imagen, flores y velas a su alrededor. Como se mencionó anteriormente, el altar lo construyen los propios organizadores de la vigilia o velada y no posee mediación eclesiástica. En el caso de la vigilia a la que se asistió, se dio la coincidencia que por la peregrinación mencionada un sacerdote entró a saludar a los cantores en su sede y bendijo el altar preparado. De hecho, en esa

---

<sup>27</sup> Para mayores referencias y ejemplos, ver primera parte del Registro Audiovisual, que forma parte de este estudio.

ocasión, la agrupación también tenía un altar fuera del sitio, el cual obedecía a la ocasión del paso de la peregrinación.

En general, las veladas o vigiliadas son también una instancia social para compartir, por lo cual “se le hace cariño a la gente” tal como se ilustra en la siguiente cita, lo que da cuenta como esta práctica, puede adquirir funcionalidades más allá del campo cultural religioso; en este caso, lo social. De hecho, la vigilia a la que asistió el Equipo de Investigadores DESUC consideró un almuerzo para más de 20 personas (en el registro audiovisual se observa el trabajo en la cocina de algunos integrantes de la agrupación):

Moderador: ¿y cuánta gente va más o menos a estos velorios o estas veladas? ¿o son las familias que los llaman a ustedes?

H1: No, mira, uno invita a los cantores, todos los cantores que quiera ir pueden ir, pueden ir sus diez, quince cantores, eso fue el año pasado, bonito y la gente que quiera acompañar también, la gente que quiere estar se pueden juntar unos 20 o 30 personas en una velada de éstas, y se le hace cariño a la gente, se les hace oncecita a la gente, se les hace comida.

(Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

Moderador: ¿y además de los cantores va gente o es de la familia no más?

H1: No, gente acompañando va, pueden ser vecinos, gente conocida... porque a la gente le gusta compartir, entonces van y a todos se les atiende igual. Pero es bonito, bonito...

(Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

Tomando la vigilia de los cantores a la que se asistió, se observa que a medida que llega la gente “invitada”, estos traen generalmente “ofrendas” como flores o velas a la “santa” (tal como la denominan). Quien llega entra al altar, mira y escucha al cantor, y a veces se retira del altar a conversar con otros asistentes (como quedó plasmado en el registro audiovisual). Las sillas se disponen frente al altar, observando que los cantores se sitúan mirando a la Virgen y nunca al “público”. En general y de acuerdo a lo mencionado por los informantes, la “santa” nunca debe estar sola, por lo que siempre hay un cantor o más cantando a lo divino, independiente si hay o no más gente en el altar. Esta organización se suele dar de forma bastante espontánea, tal como se observó en la vigilia durante el trabajo de campo.

En conversaciones informales, los cantores mencionan que para cantar se debe mirar a la Virgen o al santo y que nada más importa: las demás personas presentes pasan a un segundo plano. De hecho, durante el registro audiovisual realizado en la vigilia, se intencionó por el equipo, la grabación en las afueras del altar aprovechando el escenario campestre y con el fin de apreciar un Canto de Saludo. La modificación del *setting* acostumbrado del canto, donde se cantó a lo divino en frente de la cámara y no del altar, provocó la molestia de uno de los miembros de más edad de la agrupación, quien mencionó su intención de irse de la vigilia. Como se ilustra en la siguiente cita, el canto se realiza mirando a la Virgen o al santo, no mirando al “público”:

Amiga de integrante entrevistado: Como que uno canta y cierra los ojos y no mira la imagen, yo he visto cantores que cierran los ojos al cantar.

Moderador: ¿Y siempre es mirando a la imagen y no a la gente que está ahí?

Amiga de integrante entrevistado: No, hay que mirar a la imagen, si a la gente que está alrededor pa qué, escucha no más.

Señora de integrante entrevistado: Es que uno canta con la misma voz que tiene, no mirando al público.

(Integrante —señora, hija y amiga—, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

Respecto al canto en sí mismo, en conversaciones informales se menciona la importancia de la forma del canto, a saber, que este se estructure en la forma mencionada anteriormente: un saludo, cuatro estrofas de desarrollo y una décima de despedida. Además, que ronde en torno a los fundamentos del canto a lo divino. Se distinguen seis fundamentos en el canto a lo divino: los versos de creación de mundo, los de fin de mundo, los de historia sagrada (antiguo y nuevo testamento), los por el nacimiento de Cristo, los versos por la pasión y muerte de Cristo, y los por despedida de angelito.<sup>28</sup> En una conversación informal, uno de los integrantes menciona que aún hoy en día le ha tocado ir a cantar a algunos angelitos.<sup>29</sup>

Por otro lado, para el canto a lo divino es importante el uso de la guitarra traspuesta. La guitarra traspuesta, es “la guitarra chilena por excelencia” (Astorga 2000, 61) y refiere a la afinación; todos los poetas populares trasponen la guitarra para su canto (Astorga 2000). El presidente de la agrupación explica que efectivamente es una afinación un acorde “más abajo”. Además, en la vigilia de la agrupación a la que asistió el Equipo de Investigadores DESUC, uno de los cantores llevó el guitarrón. Este instrumento es

<sup>28</sup> Fuente: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95606.html>

<sup>29</sup> El velorio del angelito es una tradición del campo chileno, asociada al velatorio de la muerte de un niño que fallece antes de los tres años. Fuente: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94356.html>

conocido por los cantores, pero no utilizado por todos. Uno de los integrantes nos explica que el guitarrón es un instrumento de 20 cuerdas más los diablitos de los costados; su sonido es diferente y le otorga otra experiencia al canto a lo divino.

Un elemento constitutivo del canto a lo divino, y que construye el rito a su alrededor es su intención devocional. Este aspecto es fuertemente encontrado en los cantores de la agrupación. De hecho, en el primer encuentro durante la asistencia a su reunión mensual, esta se realiza en una configuración circular de las sillas en torno a la rendición de cuentas de sus dirigentes, quienes se encontraban en una mesa donde había un Cristo crucificado y al lado una imagen de la Virgen de Andacollo. Al terminar su reunión rezan un Padre Nuestro y un Ave María con las manos abiertas, para finalizar con canto a lo divino y donde se observan al menos tres guitarras en la reunión. El presidente de la agrupación, menciona sobre el canto a lo divino:

Esta es una oración el canto a lo divino y el que canta lo divino nunca va a estar pensando en otra cosa, sino que yo le digo a las personas que entre más se demoren en aprenderse un verso de lo divino, más veces tiene a Dios y a la Virgen en la boca y me dicen “no me lo puedo aprender”, siga porque más lo está nombrando, más la está nombrando y él espiritualmente se manifiesta (Presidente, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Esta forma de oración, si bien ritualizada, no implica necesariamente una lejanía con la divinidad, o que esta tenga que ser mediada por este rito. Al parecer, en esta comunidad la relación entre el creyente y la divinidad se da en un espacio íntimo, como menciona el presidente de la agrupación a propósito de la fuerza curativa de la fe (en su rol como componedor de huesos o sanador):

Claro, porque como le decía yo hay veces que uno conversa con la mamá de Jesús y le pide cosas, por ejemplo, hay uno que dice Virgen madre de Jesús a saludarle he venido, un gran favor yo le pido que me dé vida y salud, que me alumbre con su luz para seguirle sus pasos, no quiero tener fracasos como lo dice el Señor pa' que beba el pecador siempre hay un vaso (Presidente, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

El mismo hecho, de la construcción de altares propios para las veladas o vigiliadas, da cuenta de la baja mediación eclesial de la comunidad estudiada para con la divinidad.

Dentro de las veladas o viglias, otra expresión que, si bien no es privativa de ellas, y que se compone de distintas reglas son los *esquinazos*. En la visita a la vigilia de la agrupación, los integrantes de ella quisieron mostrarnos un *esquinazo*. Este refiere a la solicitud que se realiza a la “santa” para empezar a cantar. Generalmente, se hace al iniciar el canto a lo divino, pidiéndole permiso para entrar al lugar. Para ello, en el esquinazo que se observó durante el campo de este caso, se cierra la puerta del lugar donde está el altar y se canta afuera de esta pidiéndole así permiso para su ingreso.

El canto a lo divino genera, en quienes lo vivencian, sensaciones de bienestar que son descritas por los entrevistados como algo “bonito”. Llama la atención lo mucho que se repite esta palabra, la cual además se menciona en un tono de regocijo. De hecho, en la observación realizada en la vigilia de los cantores se visualiza en quienes no se encuentran cantando un gusto o goce en su escucha. Como parte de la observación participante, estar presente en una vigilia que se ubica en un contexto rural y tranquilo junto a la cadencia sonora del canto a lo divino, genera experiencias de bienestar para quienes estuvieron presentes durante el trabajo de campo.

## **ii. El objeto patrimonial**

Antes que realizar en este apartado un desarrollo extenso asociado al objeto patrimonial como algo separado del objeto ritual/devocional, se quiere puntualizar y relevar que este mismo es —a la vez— un objeto de patrimonio inmaterial. Por patrimonio inmaterial, la UNESCO ha entendido todas aquellas tradiciones o expresiones vivas heredadas y transmitidas que comprenden tradiciones orales, usos rituales, actos festivos, entre otros.<sup>30</sup>

Ahora, ¿por qué situarlo desde esta perspectiva? Básicamente, porque los entrevistados parecieran referirlo como tal en su avidez y preocupación por perpetuar esta tradición. El siguiente entrevistado ilustra en su cita el interés de conservar las tradiciones bajo la lógica que puedan ser experienciadas por las generaciones futuras y no solamente leídas como algo que existió en un pasado:

Porque los niños, los nietos nuestros, van a venir o a alguien les va a contar, y no po, si no existió, no hay pruebas... entonces, si hay prueba, si hay registros y si se mantiene, van a decir, ah claro... (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

De hecho, los mismos entrevistados entienden (al ser preguntados) que el canto a lo divino es cultura y, por ende, debe ser perpetuado:

---

<sup>30</sup> Fuente: <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

Y yo entiendo que tiene que ser cultura cantar a lo divino, porque todo lo que uno sabe, aprende, escribe, su cabeza también, versos... (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

### 3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Tomando la última cita del apartado anterior, efectivamente, para los entrevistados abordados en este caso, el canto a lo divino y lo que realizan en la Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, es algo cultural. Y es algo cultural en tanto es poesía, canto y un saber del pueblo; del campesino, tal como ejemplifica la siguiente cita:

Porque yo tengo entendido que todas estas cosas son culturales, porque empezaron del campesino y el campesino tiene mucha cultura, es mi idea de pensar (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Bajo ese entendido, ser un cantor y formar parte de la agrupación constituye una forma de participación cultural en la medida que alimenta y mantiene vivo el dispositivo del canto a lo divino. Los cantores a lo divino pueden efectivamente seguir ejerciendo su tradición sin participar de la agrupación. Sin embargo, estar en ella, implica para sus integrantes movilizar o mantener “en forma” el canto a lo divino.

Esta perpetuación del canto a partir de la agrupación, y por ende su participación, se ejerce en la medida que se organizan para estar “más unidos” y coordinarse en la asistencia a veladas o viglias. Esto es lo que permite finalmente mantener vivo el canto, perdurar en el tiempo. Ambos aspectos se ilustran en las siguientes citas:

Moderador: oiga y usted... porque la mayoría de los cantores canta sin estar en la agrupación, ¿por qué estar en una agrupación, por qué agruparse?

H1: Nosotros nos unimos para estar más unidos, hacemos una reunión todos los meses... estamos unidos así entonces para salir...

(Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

Moderador: ¿Esos diría usted que esos son los fines de la agrupación?

H1: Claro, como extenderla y como tratar de que esto siga creciendo y que siga perdurando en el tiempo (...) En el fondo, eso es lo que nosotros

perseguiamos, que no se pierdan esas costumbres que tenían los antaños, que eran tan bonitas.

(Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

En este sentido, la agrupación permite coordinar y mantener actividades asociadas al canto a lo divino, como la asistencia a veladas o vigiliadas, generando así que ninguna de estas instancias no cuente con un cantor. Asimismo, —desde lo relatado por los entrevistados— la agrupación puede permitir difundir la práctica en otros espacios como el programa radial que mantienen a nivel local en Putaendo. Si bien el programa radial no comenzó producto de la gestión de la agrupación, esta permite que se mantenga funcionando gracias a la coordinación que generan los integrantes en su asistencia, la que no está exenta de vicisitudes. Desde luego, llevar a un cantor a la radio que se emplaza en el distrito urbano de la ciudad implica contar con movilización y recursos para costearlo semanalmente, lo cual no es un insumo fácil para integrantes que presentan condiciones materiales limitadas.

El punto mencionado anteriormente resulta importante de destacar a propósito de la participación cultural. La agrupación funciona de manera auto gestionada, esto es, a partir de cuotas mensuales (de mil pesos) que pagan sus integrantes y lo que los mismos logran recaudar vendiendo bebestibles durante el Encuentro de Payadores. De hecho, la mejora de su sede se hizo gracias a los fondos de la agrupación y el trabajo voluntario de sus integrantes. En este sentido, su participación —además de ser voluntaria— implica un alto grado de compromiso en la medida que supone recursos materiales para sus cuotas y también para la movilización a reuniones o veladas/vigiliadas a las que asisten.

A pesar de ello, varios de los integrantes mencionan el interés que poseen en que esto efectivamente se transmita y siga perdurando. En ello se observa igualmente una contradicción interesante, ya que en las conversaciones informales los integrantes de la agrupación mencionan que ser cantor es un don, que no todos tienen o pueden tener, pero que —sin embargo—es relevado desde la importancia de que se conozca y perdure en el tiempo mediante la enseñanza. La siguiente cita alude la lógica del don o vocación:

(Sobre por qué cree que las nuevas generaciones no practican el canto a lo divino) No sé oiga. No sé si no le nace a la gente porque esto es innato en la persona porque uno, a lo mejor uno nace con la vocación esa. Porque como le digo, yo cuando escuchaba a mi papá, yo de ahí fue una cosa que no se me borró más de la mente. Decía canto a lo divino, tan bonito (Integrante,



Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso).

Pese a esta contradicción, y como se enunció anteriormente, la mayoría desea que el canto a lo divino se mantenga, incluso si esto implica generar instancias formales de enseñanza. Especialmente, para uno de los miembros más jóvenes, la transmisión del canto a lo divino adquiere especial notoriedad:

(Respecto a en qué ayuda la agrupación o qué rol cumple) Claro, en eso ayuda. En ir rescatando tradiciones, que no se pierdan... (Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

H1: (Sobre enseñar el canto a lo divino) Estábamos con don Pedro, ¿cuándo fue?, en una reunión pasada, tiró esa a la asamblea, que yo fui el que salté y le dije, claro, me gustaría a mí poder enseñar. El sí lo ha hecho, don Pedro, el de forma particular él lo ha hecho, como él es también payador, y por ese lado también se los ha llevado, a los niñitos que le gustaba (la paya), los enseñó y salió, pero a nosotros nos gustaría también en la agrupación misma empezar a transmitir esto, no sé... yo le decía a los niños, buscar una forma, el día del niño, el día de la pascua, hacerle un algo a los niños, de atraerlos y decirles mira, esto acá, a ver qué pasa... pero no se ha hecho, para que vamos a andar diciendo que sí.


Moderador: Pero lo han discutido.

H1: Claro, hemos discutido ese punto. Y me gustaría a mí llegar a ser alguien, un monitor de enseñarle a algún niño de que aprendiera esto.

(Integrante, Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo, región de Valparaíso)

De hecho, el interés de participar de este estudio y la acogida que tuvo el equipo de investigadores con la Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo derivó también de la motivación hacia la difusión del canto a lo divino y de lo que ellos hacen en su agrupación.

En este sentido, la agrupación es un claro ejemplo de participación cultural, en la medida que mantiene viva una tradición. Sin embargo, como discusión final, una pregunta que emerge es cómo una práctica cultura asentada en lo religioso, podrá seguir configurándose ante una creciente desafección religiosa por parte de las



generaciones más jóvenes (Valenzuela, Bargsted y Somma 2013). Cabe interrogarse al respecto si, para perdurar, este dispositivo tendrá que sufrir transformaciones en su estructura, lo cual puede ser parte de las posibilidades que enfrenta toda tradición de transmisión oral y familiar.

## IV. CALETA DE LIBROS, CARTAGENA (REGIÓN DE VALPARAÍSO)


### 1. INTRODUCCIÓN

El siguiente dispositivo se enmarca dentro de las actividades que realiza la Corporación Cultural Espacio Creamundos, la cual tiene como misión, coordinar instancias para el fomento lector en espacios no convencionales. En esta línea nace la iniciativa Caleta de Libros, la cual consiste en implementar puntos habilitados para el préstamo de libros, con el propósito de fomentar la lectura en habitantes y turistas en diferentes caletas y balnearios de Chile.

Desde la reflexión de los gestores de la Corporación Cultural Espacio Creamundos, la organización señala la importancia de trascender la comprensión tradicional del ejercicio de lectura. Desde ya, esto implicaría reestablecer las normas sobre qué, cómo, cuándo y dónde leer, para transformar esta actividad en una “lectura por placer” en la que cada persona pueda decidir cómo responde a cada una de esas pautas. Bajo esta consigna, la Corporación Cultural Espacio Creamundos —a partir de la iniciativa Caleta de Libros— ofrece espacios libres, abiertos y gratuitos en lugares no convencionales, para que la gente tenga las condiciones necesarias para abordar la lectura. Además, la conformación de estos espacios de acceso público, tiene a su vez la finalidad del reconocimiento local y espacial, en pos de fomentar sentidos de pertenencia en base a los aportes a la comunidad donde se emplaza.

El caso en particular combina tres elementos centrales que marcan su novedad como ejemplo de participación cultural. En primer lugar, la idea de llevar a cabo el fomento lector en espacios no convencionales. Además, la coordinación de sus proyectos a nivel nacional basada en herramientas de gestión cultural por parte de sus precursores. Por último, la apropiación de espacios para el fomento lector con el apoyo de instituciones y mediadores de las propias regiones, respetando las particularidades del trabajo a nivel local.

El equipo de investigadores junto al apoyo técnico audiovisual, registró y analizó las actividades de Caleta de Libros Cartagena 2017. En los siguientes apartados, se desarrollan las reflexiones en torno al fomento a la lectura por parte de la Corporación Cultural Espacio Creamundos y el espacio particular gestionado en el balneario de Cartagena. En primer lugar, se tratarán los antecedentes que confluyen en la conformación de la corporación y sus iniciativas. Luego, en términos espaciales, se desarrollarán las especificidades de cada una de las experiencias de fomento lector en las diversas regiones, y se profundizará sobre la experiencia local de Cartagena como espacio no convencional. En tercer lugar, se describirá, de manera analítica, las



interacciones que se realizan en el balneario considerando gestores, mediadores, instituciones y público en general, a partir de la reflexión sobre las subjetividades. Además, se analizarán los campos culturales que se despliegan con la iniciativa de participación cultural, poniendo acento en el objeto educativo y social que articula el dispositivo. Por último, se concluye con una discusión en torno a la participación cultural que conlleva este caso de estudio.

## 2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Para el análisis de Caleta de Libros Cartagena 2017, en términos metodológicos se emplean técnicas cualitativas para el levantamiento y análisis de la información, durante tres momentos de trabajo intermitente durante los meses de enero y marzo de 2017. Para ello, el equipo investigador asistió a instancias de reuniones y actividades. Cada uno de esos encuentros, tuvo como propósito la comprensión del caso, a través de la observación y registro de las prácticas y discursos de los actores involucrados. Estos registros se llevaron a cabo en las oficinas de la corporación en Santiago y en el balneario de Cartagena.

Una vez iniciado el trabajo en terreno, se contactó a la gestora principal del proyecto, quien explicitó las impresiones generales para dar inicio al mapeo del caso. Durante las primeras reuniones, se procedió a la entrega de información referida al organigrama interno, la coordinación central y el trabajo en los espacios regionales. En voz de sus gestores, es muy importante la participación de los mediadores que actúan en cada una de las localidades donde se desarrollan sus actividades. De esta manera, como primera aproximación, el grupo de investigadores se trasladó a Cartagena a registrar —junto al apoyo audiovisual— las prácticas alrededor de la Caleta de Libros emplazado en playa. Como segundo momento, miembros del equipo se dirigieron a las oficinas de la Corporación Cultural Espacio Creamundos donde fueron recibidos por sus principales gestores, quienes dieron entrevistas durante dos instancias diferentes. Por último, tras dimensionar la complejidad del entramado orgánico de sus actividades, se contactó a los mediadores que trabajaron activamente en verano y en conjunto con ellos, se realizaron conversaciones en la biblioteca municipal de Cartagena, para comprender el progreso del dispositivo a nivel local.

A partir de estas etapas en terreno durante el período de verano 2017, la recopilación de la data cualitativa se realiza a través de conversaciones formales e informales con los siguientes actores: gestores de la Corporación Cultural Espacio Creamundos en Santiago y mediadores locales de la ciudad de Cartagena. Ambos tipos de actores son relevantes para abordar la totalidad del caso, tanto desde los aspectos de coordinación, como desde su ejecución. Por otro lado, el registro de las prácticas de públicos

participantes —directa o indirectamente— de la instancia en el balneario, fue capturado mediante técnicas observacionales, conversaciones informales y el registro audiovisual del equipo técnico.

Con ello, desde una perspectiva metodológica, las técnicas cualitativas utilizadas fueron —principalmente— entrevistas grupales con cada uno de los equipos coordinadores, y entrevistas en profundidad con algunos de los miembros del staff, considerando a gestores de la corporación como mediadores locales. Por otro lado, se realizó observación no—participante de las diversas instancias a las que acudió el equipo de investigación en conjunto con un seguimiento —*shadowing*— a sus mediadores en acción, como también, conversaciones informales con público asistente. El desarrollo de este informe fue apoyado por las notas de campo que se recabaron en terreno y el análisis del registro audiovisual que sirvió como insumo al proceso de investigación.

Con el fin de asegurar la confidencialidad de los relatos, la referencia de los relatos de los entrevistados se realizará con las denominaciones establecidas en la siguiente tabla, según el rol que cumplen los actores dentro del dispositivo.

Actor	Denominación en citas
Gestora - Corporación Cultural Espacio Creamundos	Gestor, gestora cultural
Gestor - Corporación Cultural Espacio Creamundos	
Mediador Caleta de Libros Cartagena	Mediadores
Mediadora Caleta de Libros Cartagena	
Mediador Caleta de Libros Cartagena	

### 3. RESULTADOS CALETA DE LIBROS (REGIÓN DE VALPARAÍSO)

#### a. Noción de acontecimiento

A continuación, se presentan los principales antecedentes que marcan el acontecimiento del dispositivo Caleta de Libros Cartagena, el cual representa un ejemplo de participación cultural debido a la implementación de actividades enfocadas al fomento a la lectura. Junto con esto, el caso presenta características novedosas referidas a la coordinación de espacios no convencionales para sus eventos entorno a la lectura. Por último, la gestión de sus actividades se realiza a nivel central (desde la región Metropolitana), pero se ejecutan por medio de la acción de redes locales específicas. La interacción entre ambos niveles será clave para el análisis del dispositivo. La emergencia del dispositivo Caleta de Libros aparece dentro de un punto


de quiebre en las trayectorias individuales de sus gestores, como una subversión del orden simbólico que hace inteligible su aparición dentro del saber (Badiou 1998).

La Corporación Cultural Espacio Creamundos tiene como objetivo principal vincular el fomento lector, especialmente el que tiene lugar en espacios no convencionales, con herramientas de la gestión cultural, creando redes de cooperación entre distintos actores culturales, instalando espacios y estrategias innovadoras y creativas que despierten el interés y la curiosidad de la ciudadanía por la lectura (Corporación Cultural Espacio Creamundos 2017).

Una de las principales iniciativas de Creamundos como corporación es la actividad en torno a Caleta de Libros, la cual —según informa su sitio oficial— “consiste en implementar puntos de lectura habilitados como sistemas de préstamos de libros y tienen como propósito fomentar la lectura en habitantes y turistas de las caletas y balnearios de todo Chile” (Caleta de Libros 2017). Los gestores de Creamundos han abordado la temática del comportamiento lector por años. Cada uno de ellos, tanto individual como colectivamente, han desarrollado actividades en esta dirección, donde Caleta de Libros en particular, constituye uno de sus proyectos más consolidados dentro de todas sus experiencias. Dentro del sitio en internet de la corporación, se explicita que el interés por el fomento a la lectura tiene relación con generar un aporte a las capacidades reflexivas de las personas, contribuyendo a su vez, a la construcción de valores democráticos dentro de la sociedad.

En un principio, cada uno de sus gestores desarrollaba iniciativas culturales particulares, en torno al fomento lector y otras actividades sobre participación cultural relacionadas con la literatura, el teatro, la música y la historia y administración. Su vinculación se debe a sus estudios y labores conjuntas alrededor de la gestión cultural en espacios académicos. A partir de estos trabajos, se comparten diagnósticos sobre la participación en cultura y las prácticas de lectura en particular. Constantemente existe la intención por realizar actividades colectivas que unieran sus intereses profesionales. En este contexto de confluencia, surge la contingencia del terremoto en Chile durante el año 2010.

Mira yo me acuerdo cómo surgen, los tres hacemos muchas cosas en conjunto, hacemos clases en un magíster, y uno de los alumnos había presentado algo del fomento a la lectura, nos pusimos a conversar, él es de Hualañé, entonces fue como “chuta, hay que hacer algo”. Yo efectivamente estudié literatura, él historia, y ella sonido, pero es más de la administración, contenido, relaciones. Entonces se dio el contexto del terremoto y como él es de Hualañé tenía todas las relaciones, partimos con un piloto en Curanipe y Duao (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).



La intersección de factores y la urgencia de la coyuntura como gran hito, incentivaron la movilización de distintos recursos humanos y materiales para que se llevaran a cabo las primeras acciones del dispositivo a nivel regional, y especialmente con la conformación de redes locales en zonas que más lo requieran. La labor de asistencia pública y privada tras el terremoto se enfocó en las necesidades inmediatas de las personas como la provisión de alimentos, agua y refugio. En voz de los propios entrevistados, ante la situación, entienden que la reconstrucción no solo debía dirigirse a la esfera material de las personas afectadas, sino que también debía desarrollarse en la zona un apoyo de largo plazo que contemple aspectos que ayuden a simbolizar y representar lo sucedido:

Duo que eran dos caletas que se estaban reconstruyendo después de haber sido arrasadas por el tsunami, entonces había una reconstrucción de tipo material, una infraestructura que se les estaba pasando a los pescadores, que le habían construido la minera Antofagasta Minerals o algo así, entonces se decidió ir a incorporar un proyecto desde el mundo de la cultura (Hombre, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

De esta manera, acontece el dispositivo Caleta de Libros, como un cambio que tematiza un saber que no se encontraba patente (Badiou 1998), El desastre natural resultó ser un hito que convocó a la unión de sus trayectorias personales y movilizó las intenciones asociadas a los soportes y la interrogante sobre no solo “cuánto” leer, sino que *cómo* y *dónde*. De las iniciativas disgregadas, se consolida como un proyecto de gestión cultural de fomento a la lectura en espacios no convencionales articulado en redes multinivel. La iniciativa nace por el conocimiento de sus gestores respecto a las potencialidades que presenta la lectura en la población. Según la literatura especializada, la capacidad lectora es una habilidad fundamental base para muchos aprendizajes, como potenciar los niveles de reflexividad, la percepción de autoeficacia, identidad y la participación en la sociedad (Mullis, y otros 2009). Por su parte, el despliegue del dispositivo en espacios no convencionales se refiere a espacios públicos como parques, playas, hospitales, terminales de buses, entre otros, los cuales son resignificados en su uso, comprendiendo que su reapropiación reivindica lo público y otorga un beneficio común (Pulido 2015, 305).

Sale un poco de decir que de verdad se está perdiendo un espacio de formación ciudadana muy importante en el espacio no convencional. Lo no convencional cae en una responsabilidad que nadie se está haciendo cargo y nosotros sí queremos hacernos cargo, porque queremos un mejor país, queremos una sociedad más democrática más reflexiva, la gente tiene la

posibilidad de elegir, al estar informada, tener una conciencia crítica (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Ante el incipiente proyecto del grupo de gestores, surge la necesidad de robustecer el trabajo voluntario, dando sistematicidad y profesionalismo al dispositivo en marcha a través de una base institucional que posibilite un soporte técnico formal. La primera experiencia de Caleta de Libros en el sur del país, incentiva a sus promotores a desarrollar más actividades en esta línea, por lo que deciden conformar la Corporación Cultural Espacio Creamundos con personalidad jurídica que les permita conseguir la regularidad requerida para sostener sus nuevos proyectos. Con la emergencia de la corporación, existen mayores posibilidades de postular a fondos públicos y privados, como a su vez, contar con mayor legitimidad al momento de establecer las alianzas locales que se proponen articular, con el propósito de conformar nuevas Caletas de Libros en otros balnearios y playas de Chile.

(...) Era importante, si queríamos hacer crecer el proyecto, darle una base como institucional. Y ahí después de esa experiencia piloto de Caleta de Libros, ya después teníamos otros proyectos cada uno, la experiencia de ella en el fomento del lector por otro lado, decidimos unir fuerzas y armar una corporación. Y esa corporación se llama Creamundos que sirvió como de base tanto a Caleta de Libros como a otros proyectos (Hombre, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

El caso de participación cultural en estudio, presenta un componente novedoso referido al fomento lector en espacios no convencionales a través de redes locales. Para sus gestores, es importante que el incentivo de la práctica lectora se enmarque con los contextos en donde se pueden desarrollar y aprehender habilidades lectoras. Tal como señalan los informantes del estudio, el rol de los *espacios no convencionales* es clave como nuevo marco en donde atender al comportamiento lector, en la medida en que se constituye como un soporte que propicia instancias cívicas y participativas (Pulido 2015). En específico, los puntos de préstamos de libros constituyen espacios libres y abiertos con el objetivo de convocar a la mayor cantidad de gente, sin distinciones. Desde la teoría de polisistemas literarios impulsada por Evan Zohar durante 1990, la escuela crítica en la cual se inscribe este paradigma apela al concepto de *sistema* para referirse a la lógica que impera en la producción de fenómenos semióticos y su principal objetivo es la detección de leyes que rigen la diversidad y complejidad de los fenómenos, más que el registro y calificación de estos (Ow y Cabrera 2010). De esta forma, el *repertorio* referiría —según Zohar— al agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto (Zohar, 1990,10 en Ow y



Cabrera 2010). Si bien al interior del sistema literario, los textos constituyen la manifestación más patente, el repertorio literario apuntará a la(s) forma(s) en cómo se entienden los textos. Para ello, es claro el análisis respecto al corpus del maletín literario que presenta la Corporación Cultural Espacio Creamundos, a partir de la iniciativa Caleta de Libros. Como señala la cita a continuación, la opción de Caleta de Libros es incorporar todo de tipo de temáticas y géneros, a modo de declarar —desde el repertorio— una pretensión de intenciones que se haga cargo de la diversidad a nivel de títulos.

De todo tipo, de todos colores políticos, de todo no sé, homosexualidad, guerras, ensayos políticos, informativos, entonces a pesar de que a nosotros nos cargue el tema, nosotros queremos que la gente tenga la oportunidad de tener acceso a esa información, que no ha de tener si su colegio es de cierta tendencia. Si es que su papá piensa algo porque no ese libro en malo, bueno aquí lo puedes leer (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Su primera propuesta se reconoce como un piloto exitoso que refuerza la idea de continuar con más proyectos de manera formal. A partir de la conformación de corporación y la obtención de fondos públicos se levantan las Caletas de Libros de Arica y Cartagena, con la finalidad de aportar en espacios locales que tienen menores oportunidades.


Según los resultados de la Encuesta de Comportamiento Lector (2014) elaborada por el Consejo Nacional de la Lectura y las Artes,<sup>31</sup> un primer indicador da cuenta de la *frecuencia* de lectura continua durante 15 a 20 minutos durante los últimos doce meses.<sup>32</sup> Vale la pena señalar, que este se trata de un indicador general y no específico, pues declara un tipo de lectura corta o episódica que puede ser eventualmente referida a cualquier tipo de uso (laboral u ocio) —formal como un libro o revista— o informal como correos electrónicos. Un mejor indicador referido a Comportamiento Lector y que puede ser más indicativo sobre diferencias entre regiones, es relativo a la variable de lectura de libros impresos por motivos de entretenimiento y/u ocio.<sup>33</sup> A partir de los datos entregados por la presentación oficial de resultados (CNCA 2014), los porcentajes no presentan grandes diferencias en la gran mayoría de las regiones respecto al total

---

<sup>31</sup> Realizada en conjunto con la Dirección de Estudios Sociales (DESUC) de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>32</sup> Fraseada como: “En los últimos 12 meses, ¿con qué frecuencia ha leído durante 15 a 20 minutos de forma continua diarios, revistas, cómics, libros u otro material de lectura (en cualquier formato, es decir, impreso y/o digital)?” (N total de encuestas = 6990, con edades entre 9 y 65 años).

<sup>33</sup> Fraseo pregunta: “¿Cuántos libros leyó...? Por motivos de entretenimiento y/u ocio en los últimos 12 meses”. El dato nacional de 51% reportado, responde al porcentaje de entrevistados que declaran haber leído al menos un libro o más en el último año.




nacional. Solo las regiones de Arica, Tarapacá, Antofagasta y Los Lagos reportan porcentajes significativamente bajo el total nacional (51%). Junto con este antecedente relativo a los niveles lectores de la región, como declaran en las entrevistas, el caso de Arica se escogió por constituir zona extrema. Cartagena, por su parte, tiene como razones de su elección su carácter de popularidad y que, junto con su emplazamiento como balneario, maneja una alta afluencia de personas durante el verano. De esta manera, la prueba del proyecto piloto podría constituirse como un buen primer acercamiento durante la puesta en marcha de la iniciativa. Tal como señala una de sus gestoras, los datos estadísticos entregan un primer acercamiento, si bien la construcción de hábitos es un desafío permanente a la entrega de oportunidades para el comportamiento lector.

Y el trabajo de los mediadores en Arica es fuertísimo. La directora es muy buena. Entonces yo creo que en Arica había más reticencia como a... “en Arica nadie lee”, “la comprensión lectora es mala”, “los estudios dicen que en Arica no leemos”. Entonces yo creo que a Arica le faltaban oportunidades, y una vez que se instaló y se demostró que ese carrito, ese triciclo que no alcanzó para quisco la primera vez, ese triciclo si se llenaba de niños, que todos los niños querían escuchar cuentos, que los jóvenes también pedían libros. Como que ahí hubo más interés local y dijeron, sabes qué parece que los vamos a cuidar, pero esta vez le vamos a entregar un poco más de plata para actividades, más materiales, etc. (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

La corporación comienza a coordinar nuevos proyectos en otras regiones. Luego de su primera experiencia en la región del Maule (2013), vienen los casos de Caleta de Libros Arica y Cartagena (2015, 2016, 2017), y Coquimbo e Iloca (2016, 2017). En la actualidad, el dispositivo organiza su cuarta versión para el período de verano del 2018 y sus expectativas de crecimiento proyectan nuevos puntos de la costa chilena. Cada uno de los espacios conformados tiene sus características y especificidades, en términos de infraestructura, entorno y dinámicas que se desarrollan alrededor del préstamo de libros.

Una primera fue ya con el fondo el libro (...) fue solamente ese piloto en el Maule, la segunda vez fue Arica y Cartagena por solicitud, o sea elegimos los lugares un poco estratégicos con el consejo. Cartagena un poco por lo popular, Arica por región prioritaria, pero ese año nos alcanzó por ejemplo en Arica para un triciclo, no nos alcanzó para instalar el quiosco. Eh porque en verdad el tema del acceso, la distancia, los costos de traslado, etc., eh después el tercer año tuvimos para hacer ya cuatro puntos, que fue



sumamos Arica en vez de un triciclo tuvimos un quiosco, eh Cartagena, mantuvimos el formato, pero con más recursos, después sumamos Coquimbo e Iloca quedamos, de los puntos que habían sido originales (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

En términos metodológicos, Caleta de Libros potencia el fomento a la lectura en espacios no convencionales a través de la gestión de redes locales entre organismos públicos, instituciones privadas y mediadores. A partir de la coordinación de diversos actores regionales como municipios, universidades, bibliotecas además de aportes de empresas privadas, el dispositivo toma forma comprendiendo las particularidades de los distintos lugares en los que se instala. Esta forma de actuar en el territorio atiende a las complejidades de cada contexto, reconoce que las características de cada región son específicas y determinantes para el desarrollo del dispositivo, en términos de niveles de participación de las personas y las comunidades (Segovia y Neira 2005).

Porque de verdad la realidad lectora, las prácticas lectoras, la idiosincrasia, el patrimonio humano de las regiones era muy distinto, muy distinto. Las complejidades del contexto, entonces yo creo que se está abordando el fomento de la lectura desde una forma mucho más integral que es como, debiera ser, entonces recién estamos poniéndonos un poco más al día, para mí es maravilloso que se están armando planes regionales (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Con el paso del tiempo, el desarrollo regional permite que el Caleta de Libros se despliegue de forma autónoma, sin depender —exclusivamente— de sus gestores originarios. Como se releva al inicio de este apartado, el hito que configura la emergencia del acontecimiento, se marca a partir de una coyuntura (desastre natural) que hace notoria la necesidad del trabajo de este tipo de iniciativas a nivel territorial y con la sistematización de un trabajo formal desde la gestión cultural. Su misión de establecer redes locales alrededor del préstamo de libros propicia instancias comunitarias que son dinamizadas por la figura de los mediadores culturales que están a cargo de la atención al público en cada uno de los puntos regionales. El despliegue del dispositivo a nivel local requiere de la articulación de los diversos actores y agentes de la zona en la que se constituye el dispositivo. En este sentido, para consolidación de Caleta de Libros en el largo plazo, la función de los mediadores es crucial, debido a que poseen una perspectiva localizada del funcionamiento cotidiano del dispositivo (más adelante se abordará con mayor detalle el rol y el trabajo de estos agentes en el capítulo referido a públicos y sujetos).

Entonces se viene consolidar formato de Caleta de libros, con un diagnóstico territorial con una red de mediadores bien capacitados con alianzas bien potentes y eventualmente expandirse a otras regiones, que también hemos sido bien cauteloso para mantener las que hay consolidarlas regionalmente hablando y una vez que sean capaces de financiarse de forma autónoma por región ir a abrir otro (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

La formación como dispositivo y el funcionamiento interno a través del fomento a la lectura en espacios no convencionales, donde interactúan una serie de gestores, públicos, mediadores y mediaciones, articulan un entramado de redes multinivel que constituye Caleta de Libros. Esto será revisado en extenso en los siguientes capítulos, en los que se desarrollarán cada uno de los puntos que componen su novedad como ejemplo de participación cultural que contribuye a diseños participativos donde se fomenta también la inclusión de ciertos valores democráticos y civiles. En esa línea, tal como una entrevistada releva:

Desde hace más de 10 años trabajamos con equipos multidisciplinarios liderando proyectos para fomentar la lectura en niños, jóvenes y adultos, desde la premisa que el ser humano tiene mayores posibilidades de desarrollarse cuando accede a la lectura y escritura, considerando que su fomento contribuye a que vivamos en una sociedad más democrática, reflexiva y justa (Corporación Cultural Espacio Creamundos 2017).

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

El dispositivo de participación cultural enfocado en el fomento lector de Caleta de Libros, propone una característica original desde la implementación de las técnicas del fomento a la lectura en *espacios no convencionales*. El proyecto se lleva a cabo bajo la convicción de que el desarrollo de actividades en espacios alternativos suscita una serie de elementos que son favorables para sus propósitos, en términos de formación cívica y desarrollo de nuevos aprendizajes (Mullis, y otros 2009). Un cambio en las expectativas tradicionales que se le otorgan a los espacios urbanos clásicos implica, una transformación de la ciudad (Gallego 2003). Ante esta idea, Alejandro Gallego (2003) plantea que “la escuela ya no es la única ni la principal responsable de la educación de los ciudadanos de un país y que la infancia no es la única edad para aprender” (251). A partir de la observación en terreno y los relatos obtenidos en las entrevistas, se comprende que la ejecución de este tipo de actividades en espacios no convencionales, junto con la propuesta anclada en diseños participativos, produce nuevas dinámicas que favorecen el fomento a la lectura. Desde el punto de vista de los gestores de Caleta

de Libros, instalar puntos de lectura en espacios públicos como una playa o una caleta de pescadores, es una acción que posibilita nuevas oportunidades para que las personas se reencuentren con el ejercicio lector y desarrollen otras habilidades.

### **i. Espacios no convencionales**

Antes de reflexionar sobre la espacialidad no convencional en el marco del comportamiento lector, es relevante señalar lugares que sí son considerados habituales para la práctica lectora. Dentro de los resultados entregados en la Encuesta de Comportamiento Lector (2014), existe data asociada a espacios donde tradicionalmente se lleva a cabo la lectura. Tal como se muestra en el análisis descriptivo, un 92% de las respuestas señalan la casa como el lugar más habitual para la práctica de lectura, seguido del lugar de trabajo o escuela (33% de las respuestas). Por su parte, bibliotecas públicas y librerías no concentran más del 10% de las menciones entregadas por los consultados ni tampoco se encuentran diferencias significativas por sexo (CNCA 2014).<sup>34</sup> A su vez, la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2012) señala que, para 2012, un 77% de las personas consultadas no asistió a una biblioteca en el último año y, la tendencia comparativa desde 2005 en adelante, muestra una leve baja entre quienes sí declaran haber asistido a bibliotecas (24% de los encuestados en 2005, 22% en 2009 y 18% en 2012).<sup>35</sup> Dentro de las principales razones para no hacerlo se declara la “Falta de tiempo” (30,6%), “Falta de interés o gusto” (29%) y “No le resulta necesario” (23,1%)(CNCA 2012, 115).


Con estos antecedentes, Caleta de Libros problematiza —como desafío— el uso de espacios no convencionales como playas y balnearios del país y el reposicionamiento de las bibliotecas en la práctica lectora. Según su principal gestora, los espacios no convencionales —entendidos como lugares menos “formales” para leer— pueden resituar la experiencia de la lectura. Con ello, se busca propiciar la conformación de hábitos sin las restricciones asociadas a la obligatoriedad y aumentar los posibles lugares donde la lectura aparezca en un marco interactivo y lúdico.

En un espacio no convencional. Exacto porque son entre 150 libros que no están en los colegios que son con una gran apertura de catálogo, sin ningún tipo de restricción de colegios, colegios católicos no, o de nada y libros que tampoco son lectura obligatoria, hay libros con tapas brillantes, libros que

---

<sup>34</sup> La pregunta utilizada para estos efectos fue: “En general, ¿en cuál de los siguientes lugares acostumbra a leer?” Cabe señalar que la base es en referencia a total menciones). Respecto a diferencias por algunas variables sociodemográficas, si bien quienes declaran leer en bibliotecas públicas no difieren según sexo, en términos etarios se observa a que a medida que aumenta la edad, disminuye el porcentaje de personas que utilizan ese lugar para llevar a cabo la lectura.

<sup>35</sup> El fraseo de la pregunta fue el siguiente: “En los últimos doce meses, ¿cuántas veces ha asistido a alguna biblioteca a consultar libros, revistas, diarios, internet u otro material?”.



se tocan, entonces igual es un espacio, una biblioteca distinta a cualquiera (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Desde la perspectiva de lo “no convencional”, Pedro Pulido (2015) plantea que la ocupación de espacios menos tradicionales de lectura y escritura, son una propuesta para el aprovechamiento de lo público y para un beneficio común. Pueden ser espacios públicos como parques, playas, terminales de buses, hospitales, salones de edificios públicos o zonas más vulneradas económica y socialmente. En definitiva, según señala el autor: “en cualquier lugar donde sea posible encontrar un lector, allí es posible un espacio de lectura” (Pulido 2015, 305).

(...) lo no convencional es todo lo que sucede fuera del aula y biblioteca, es decir todo lo no formal, pero a nivel de campos de acción son los lugares de espera, los medios de transporte, los lugares donde existe población recluida, o con algún estado de vulnerabilidad o falta de acceso, las juntas de vecinos, las organizaciones sociales, entonces existe el tema de la virtualidad, también es no convencional a pesar de que hoy en día está tan masificado, entonces existen distintos lugares donde se fomenta la lectura de lo no convencional que más encima tiene la particularidades muy distinta, como la masividad, la libertad, la posibilidad de tener un catálogo muchísimo más diverso, eh llegar más público (Mujer, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

A través del uso de espacios no convencionales, la labor de fomento lector por parte de Caleta de Libros, se articula con la intención de hacerse cargo de aquellas dificultades que presentan los *espacios tradicionales* y sus dinámicas internas al momento de leer, como las evaluaciones y los tiempos limitados dentro de la escuela (Gallego 2003). La constitución de puntos de préstamos de libros en la playa de Cartagena —por ejemplo— puede propiciar mejores condiciones que llevan a las personas a sentirse más libres o cómodas con la práctica lectora. A partir del relato de uno de los gestores, se comprende que la idea de desarrollar sus actividades en espacios poco habituales, tiene relación con resignificar el imaginario entre el ejercicio de lectura y la solemnidad del momento/espacio. Como menciona la cita a continuación, la novedad del dispositivo se constituye también en la “desacralización” de los espacios culturales, en miras de disminuir las barreras simbólicas a la hora de enfrentarse a un libro.

(...) es importante que tiene que ver con este proyecto y con otro, el hecho de que estas posibilidades de hacer prácticas o tener una experiencia digamos cultural se den en los lugares donde esté la gente, entonces

desacralizar los espacios culturales me parece que también es un elemento interesante de reflexionar. Cómo hacemos esto más cercano, pensemos que estos lugares están en el tránsito de varias personas que van, la verdad que este carácter sacrílego que tiene los espacios tradicionales (Hombre, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

De esta forma, la invitación que realizan sus gestores se enfoca en la apropiación de espacios públicos con la intención de fomentar la lectura, así como otros valores cívicos formativos (como los diseños participativos con las comunidades locales). Respecto a esto último, la constitución de espacios de sociabilidad alrededor del fomento lector contribuye, en sus miradas, podría estar asociada al fortalecimiento de vínculos sociales más cohesivos a nivel local (luego con mayor profundidad en el análisis del objeto comunitario).

(...) Lo no convencional creo que también es más amable, tiene una llamada más receptiva de la gente, porque yo no te estoy enjuiciando, tampoco te estoy exigiendo, te estoy dando simplemente una oportunidad, entonces la llegada de lo fuera de la formalidad, obviamente va a ser más amable y receptiva. Pero el impacto va a ser mucho más profundo (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana)

A pesar de que las distintas Caletas de Libros tienen un objetivo común, sus formas de articularse en el territorio son pertinentes al diagnóstico regional y local. Desde luego, como sus gestores relatan, el caso de Cartagena es diferente a lo realizado en Arica. Para efectos de este informe, el próximo punto atenderá a las especificidades del balneario de la región de Valparaíso y las disposiciones espaciales útiles como marco contextual para la lectura de los presentes resultados

## **ii. El balneario de Cartagena**

La comuna de Cartagena es una ciudad balneario ubicada en el litoral central de Chile y constituye parte de la provincia de San Antonio en la región de Valparaíso. Específicamente, se ubica a 7 km al norte de San Antonio, a 97 km al sur de Valparaíso y a 110 km de Santiago. En términos turísticos, conforma un lugar muy visitado en verano por los chilenos, siendo referenciada por los medios masivos de comunicación como la playa más “popular” del país.<sup>36</sup> Posee dos grandes playas principales: la Playa

---

<sup>36</sup> La nota “La belleza de Cartagena, el balneario más popular de Chile”, del programa *24 horas* de Televisión Nacional de Chile el 4 de noviembre del año 2015 declara: “Cartagena se ha transformado en uno de los destinos más populares para los santiaguinos, en especial los meses de verano donde miles de

Grande, por una parte, con una extensión de 1.800 metros y donde se encuentra el barrio gastronómico. Como describe el sitio oficial del municipio, por otro lado, la Playa Chica se caracteriza por su arena fina y gris, oleaje suave, y roqueríos en sus extremos, así como anfiteatros naturales con construcciones antiguas elevadas en los cerros (Ilustre Municipalidad de Cartagena 2017). Según las proyecciones del Censo 2002, la comuna de Cartagena tiene una población de alrededor de 20.000 habitantes (INE 2015). En términos de indicadores sociales, según la Encuesta de Caracterización Socioeconómica (2013) el nivel de pobreza según ingresos de la comuna de Cartagena reporta un 22,56%; una proporción mayor en comparación con la región de Valparaíso (15,6%) y el país (14,4%) (CASEN 2013).

Imagen 6. Mapa Cartagena



En términos históricos, tras la consolidación de Valparaíso como puerto y centro comercial —y luego del fortalecimiento de la economía tras la guerra del Pacífico— se impulsa un rápido crecimiento de todos los balnearios situados en la zona central. A finales del siglo XIX, en Cartagena se instaló buena parte de la aristocracia santiaguina, especialmente de aquellas familias ligadas a la política, al comercio y el arte (Retamal Favereau, y otros 2003). Sus grandes casonas al estilo europeo dan testimonio de aquello (Contreras 2015). Actores políticos relevantes como José Pedro Alessandri, Pedro Aguirre Cerda, Ramón Barros Luco, y el connotado poeta, Vicente Huidobro pasaron largas temporadas en el balneario. Ante esta trayectoria cultural de la zona es conocida como el Litoral de los Poetas (Corporación para el Desarrollo Turístico Provincial de San Antonio 2017), donde los propios gestores de Caleta de Libros reconocen que la ciudad de Cartagena posee una riqueza histórica y cultural distintiva

---

personas repletan sus playas|| <http://www.24horas.cl/tendencias/espectaculosycultura/la-belleza-de-cartagena-el-balneario-mas-popular-de-chile-1835911>



frente a otras playas del país. En la descripción entregada por los mismos informantes, la antigüedad y riqueza histórica de Cartagena, es también relevada a nivel discursivo.

En cambio, el caso de Cartagena, en cambio es masivo, es más popular, la institución [referido al desarrollo cultural] tiene muchísima más antigüedad que el caso de Arica que son mucho más incipiente, hay un par como Los Rapsodas Fundacionales, que son un grupo de adultos mayores que cuentan cuentos en los colegios, que son bien cómo sistémicos, cacha. En cambio, en Cartagena, tú encuentras toda la historia poética de la zona, con personas, con la fundación Huidobro, en Las Cruces está todo el tema de Nicanor Parra, está la casa de Neruda. Entonces, en el mismo litoral hay una confluencia de historias, de gente muy especializada, de fanáticos de la poesía, de clamadores maravillosos (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

### **iii. Cartagena y la reflexión sobre espacios públicos y usos sociales de las nuevas “bibliotecas”**

La literatura respecto a los espacios públicos releva, en general, el carácter “democrático” de su naturaleza en la medida que se constituyen como espacios abiertos y de libre acceso para la ciudadanía (Segovia y Neira 2005). Una mayor y mejor convivencia social está vinculada estrechamente a la demanda de apropiación ciudadana y colectiva del espacio público (167). Desde luego, considerando los espacios de playa como locus de “lo público” y la reflexión de las bibliotecas en el marco de lo no convencional en el fomento lector, ambas pretensiones se constituyen como desafíos contextuales que atraviesan el análisis de este dispositivo. En el caso de la playa, al ser un lugar regularmente visitado en el período de vacaciones, las personas tienen mayores posibilidades de destinar su tiempo a la entretención, recreación y ocio. En este contexto, los puntos de préstamos de libros se presentan como una oportunidad para que los distintos tipos de públicos —directos y potenciales que concurren al balneario— puedan disfrutar de un libro nuevo y liberado de pago. Su gestora pone énfasis en este modo de operar, resaltando la capacidad que tiene Caleta de Libros para romper las dinámicas tradicionales de lectura a través de espacios no convencionales de encuentro local. Frente a la falta de tiempo para leer, la instalación de un carrito en la playa busca incentivar la lectura y potencia los beneficios de usos sociales en la apropiación de espacios públicos.

Aquí se rompe todo, todas las limitaciones que tienen los espacios de lectura convencionales, aquí tienes una libertad de pedir lo que sea, de mirar, de llevártelo a la playa, de llevártelo a tu lugar de vacaciones o tu casa, de renovarlo, no tienes que gastar plata, entonces tampoco puedes decir es que


el libro es caro y por eso yo no leo, eh no te da valor nadie, entonces te puede gustar o no es problema tuyo. Nunca hemos buscado un *feedback* más allá de la cantidad de préstamos para saber tendencia, para saber qué libro aumentar y yo creo que es también cómo validar las culturas locales (Mujer, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Uno de los puntos relevados en el Informe de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural —realizado en 2012 por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes— hace alusión a la investigación crucial y necesaria que debe hacerse en la línea de los usos sociales de la biblioteca, “más allá de su utilización como espacio de lectura o estudio” (CNCA 2012, 166). Respecto a ampliar la mirada a la experiencia relacionada con la sociabilidad o la formación que se da en este tipo de espacios, es importante también rescatar algunos de los insumos que entrega este caso en la línea descrita o como lo que se puede entender como “las nuevas bibliotecas” de espacios no convencionales. A partir de las observaciones en terreno respecto a la infraestructura, el espacio de Caleta de Libros en el balneario se describe como un quiosco de madera que permanecía cerrado todas las noches, pero que se reconoce como un punto fijo de referencia. Desde los relatos, de gestores y mediadores, se destaca la recepción de la gente frente al punto de préstamos de Caleta de Libros Cartagena. Sus coordinadores, tanto a nivel central como local, relevan el cuidado que tenían los visitantes frente al punto de libros, debido a que —tal como declaran— el espacio se mantenía sin mayores daños al inmueble: sin rayados ni imperfecciones. El respeto percibido por parte de la población, para ellos, constituía una situación excepcional respecto a otras infraestructuras que circundan el quiosco. A partir del trabajo cotidiano de los mediadores en los puntos de libros, es posible pensar que los públicos de las localidades se identifican con lo no convencional que se construye, reconoce su utilidad y aporte, transformándolo en un elemento propio y comunitario a la vez (Segovia y Neira 2005).

#### **iv. El caso de Caleta de Libros 2017 vs otras experiencias en Chile**

Caleta de Libros Cartagena es el primer dispositivo oficial al alero de la Corporación Cultural Espacio Creamundos, junto con el caso de Arica. Desde lo observado en terreno, y de acuerdo a las entrevistas de los propios mediadores que trabajaron en el punto de préstamos de libros durante el período estival del año 2017, las alusiones al caso del norte, suelen ser comunes.

Como se ha mencionado, existen diferencias específicas en cada una de las Caletas de Libros según las características particulares de las regiones, los recursos destinados y el espacio específico donde se produce. Para sus gestores, la coordinación de sus proyectos debe comprender las complejidades del contexto que asume la práctica



lectora, la idiosincrasia del lugar y el patrimonio humano. En sus entrevistas, los propios gestores destacan lo interesante que resulta la especificidad de cada emplazamiento. Por ejemplo, en el caso de Cartagena, uno de los temas que cobra mayor notoriedad es el de “seguridad pública”. Como menciona la cita en lo que sigue, en otros espacios se configuran dinámicas propias que son necesarias de atender localmente.

Y porque se vuelve a un evento que baja tensiones. Cada punto tiene sus complejidades, son súper distintos Arica es nocturno, por ejemplo, que yo me sentía en otro país. Cuentacuentos a las nueve de la noche, exquisito, pero Iloca con frío no se puede, Cartagena la seguridad, eh en Coquimbo tiene otras dinámicas también, pero son súper distintos los puntos y eso también, eso también se vuelve un tema de estudio, ver las particularidades que tiene cada territorio en cuanto todo, se vuelve interesante ese... (Mujer, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Asimismo, según los relatos de los gestores y de acuerdo a la mirada de gente local en Cartagena (abordada informalmente), algunos espacios podrían ayudar a generar instancias de encuentros, y con ello de pertenencia, componentes que —como releva la literatura especializada— aportan en la calidad de vida de las personas y las comunidades (Segovia y Neira 2005).

En Curanipe, en el primer piloto de verdad que era como un ambiente más festivo, era más relajado, quedaba al lado de la caleta de pescadores. Entonces todos los locatarios cuidaban mucho el puesto porque también estaban sus niños, sabían que esos libros iban beneficiar al colegio de la zona, etc., en cambio Iloca es como un poco más pausado, no de tanto surf. Si no que más de paseo familiares tiene otro, hace un poquito más de frío, etc. (Mujer, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Los espacios públicos comprendidos como espacios no convencionales suscitan una serie de experiencias de encuentro que fortalecen vínculos sociales de identidad individual y colectiva (Segovia y Neira 2005). En el estudio de Olga Segovia y Hernán Neira (2005), el espacio público conlleva múltiples variables, como la participación y la ampliación de redes. En experiencias similares de casos en nuestro país, los autores revisan cómo una vecina de Calama indica que —para ella— la plaza representa “un espacio de solidaridad”, en cuanto muchas veces se conforma “un espacio para conversar y poder ayudar, porque hay personas para quienes el solo hecho de que las escuchen ya significa una ayuda” (Segovia y Neira 2005, 179). En el próximo capítulo, se detiene el análisis en las interacciones que establecen los públicos heterogéneos del


dispositivo, desde el punto de vista del espacio de encuentro que conforma y los lazos de confianza que fortalece.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

La articulación del dispositivo en estudio, requiere de un entramado complejo de relaciones que se coordinen en favor de los objetos en torno a los cuales se articula. En esta sección, se profundiza sobre las interacciones que configuran Caleta de Libros, comprendiendo una noción amplia de públicos, que abarca desde sus gestores, hasta sus potenciales participantes miembros de la comunidad local. Los públicos y su contacto con los mediadores son parte constitutiva del dispositivo cultural. Se debe tener en consideración, que bajo la noción de públicos se incorporará la noción de colectivo que emerge a partir del encuentro, en un tiempo y espacio determinado, entre cada uno de los individuos reunidos con el objeto que los convoca; pero también a partir del encuentro entre ellos mismos (Silva 2016, 10). En el caso de Caleta de Libros, la emergencia de este encuentro posibilita una serie de relaciones y vínculos a nivel local, condicionados directamente por mediadores del territorio que intervienen en la relación entre el fomento lector y sus participantes.

El entramado de relaciones que se articulan alrededor del quiosco de libros, serán parte de los componentes que constituyen el capital social del dispositivo en su conjunto. En el entendido de capital social, se entenderá la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos o, basados en la pertenencia a un grupo (Bourdieu 2001, 148). El análisis del capítulo trata sobre los diversos niveles de relaciones que constituye el dispositivo, tanto desde el punto de vista del encuentro de los públicos, como de la institucionalización de aquellos vínculos. Como ya hemos vistos, el dispositivo cultural en estudio construye redes de relaciones que se configuran de manera específica para cada región. De hecho, según especifica su sitio oficial en internet, Caleta de Libros constituye una alianza entre diversos agentes —locales y nacionales— que ponen sus recursos a disposición para la consecución de un fin común.

En los siguientes apartados, se especifican cada uno de los actores y públicos (mediadores y mediaciones) involucradas en el entramado heterogéneo de interacciones que se producen en el dispositivo Caleta de Libros. En primer lugar, se describe el lugar que ocupan los gestores de la Corporación Cultural Espacio Creamundos, quienes representan la coordinación a nivel central para todos los casos de Caletas de Libros. Luego, en cada una de los puntos regionales se encuentran mediadores quienes se responsabilizan del correcto funcionamiento cotidiano del sistema y la atención al público, entre otras tareas. En un tercer lugar, es importante




destacar la labor que cumplen las instituciones, tanto públicas como privadas, de nivel nacional y local, que forman parte importante de la compleja red de relaciones que constituye el dispositivo.

Por último, se comenta la relación que existe entre el punto de lectura —y sus actividades cotidianas— con la participación que tienen los asistentes —directos y potenciales— de las comunidades locales en las que se instala. Se cierra el capítulo con una reflexión sobre las subjetividades que se generan a partir del funcionamiento del dispositivo, en términos de impacto y percepciones frente a su acción.

### **i. Los gestores culturales**

En primer lugar, se reconocen los miembros de la Corporación Cultural Espacio Creamundos como los fundadores y gestores de distintas iniciativas de fomento lector en el país, entre las que se encuentra Caleta de Libros. Su participación dentro del dispositivo está marcada por la trayectoria común vinculada a la gestión cultural en términos profesionales y académicos. Más allá de los aspectos técnicos de coordinación, la administración cultural se debate constantemente entre la realización de las funciones de la manera más eficiente y eficaz posible, y la injerencia estatal en la creación artística y en la vida cultural de la comunidad (Bayardo 2002). De alguna u otra forma, los gestores culturales deben velar por la autonomía y las potencialidades creativas de los sujetos y sus comunidades, y a la vez, mediar con la necesidad de conseguir los recursos —públicos y privados— necesarios para que se lleven a cabo los proyectos. Según una de las gestoras de la corporación, para ellos, las herramientas de la gestión cultural les han significado crecer y “consolidar” sus proyectos de participación vinculados al fomento lector. La formalización de sus actividades les ha permitido aumentar sus redes de apoyo, acumulando un capital social funcional a cada una de las regiones en las que se encuentran.

Yo creo que cada uno venía con un cuento, yo tenía tal vez más pegado al tema de fomento a la lectura. Hicimos la corporación como para formalizar lo que cada uno venía haciendo por separado, por darle más. Yo lo había hecho antes con un fondo del libro, por ejemplo, un grupo voluntario y practicante, entonces siempre había sido algo más inmadura y esto viene un poco a consolidar las trayectorias vinculando gestión cultural, fomento al lector, la Ceci se hace cargo del financiamiento, etcétera. Y cada uno tratando de hacer lo mejor posible, porque somos solo tres, así con un proyecto que creció, creció y creció (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).




Los gestores de Creamundos comprenden que el despliegue de su quehacer, se encuentra acoplado con la estructura y las condiciones que proveen también cada uno de los espacios regionales. En el caso particular de Cartagena, se reconoce que existe una mayor facilidad para implementar las estrategias de gestión cultural. Según sus relatos, existen condiciones de posibilidad ancladas en el balneario de Cartagena y ello, repercutiría en una mejor recepción respecto a los proyectos propuestos. En sus visiones, la gestión cultural se vería facilitada por el carácter histórico y cultural de la zona, lo que provee de “un sustento más poderoso” para poder desplegar iniciativas de este tipo.

Y Cartagena es una ciudad mucho más madura en la gestión cultural si hubiera que ponerle un nombre. Entonces eso también se nota en las programaciones, no sé yo la primera vez que fui a la inauguración de Cartagena escuché al declamador, en verdad era impactante porque era gente con mucha historia, entonces tiene un sustento mucho más poderoso más masivo más marcado, también más inseguridad. Y también hay que saber lidiar con esos factores reconocerlos y agregarlos a tu programación para que juegan a favor y no en contra (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana)

## **ii. Los mediadores**

Otro elemento que constituye el dispositivo como tal, tiene relación con su funcionamiento a través de redes de coordinación de tipo locales. En esta labor, cumplen un rol fundamental los mediadores, quienes —para el caso de Caleta de Libros— son personas de las mismas localidades que tienen algún grado de vinculación e interés por la comprensión lectora y la participación cultural. Antoine Hennion (2002), concibe la mediación como una acción —no solo como una intermediación— específica, en donde las mediaciones y los mediadores corresponden a disposiciones, actores sociales, objetos, saberes, palabras, nociones, discursos e ideas. (Hennion 2002). De esta forma, se pone a disposición la relación entre los públicos participantes y —en este caso— el fomento lector, gracias a un agente intermedio que actúa directamente en la práctica de lectura. De esta manera, la acción de mediación emerge como toda acción comunicativa que se establece al interior del dispositivo cultural y que posibilita su funcionamiento a nivel local.

La propuesta de fomento lector en espacios no convencionales, mantiene dentro de sus intenciones, incentivar el desarrollo autónomo de las propias comunidades en base a la coordinación de redes locales que le otorguen autonomía al despliegue del dispositivo en el territorio. Con esta intención, los mediadores de Caleta de Libros cumplen un rol fundamental en dinamizar las interacciones en cada espacio particular y en la



posibilidad de independizarse de la gestión a nivel central. En voz de su principal gestora, es importante mantener en consideración las implicancias que conlleva desarrollar un proyecto “desde afuera”. Como se ha mencionado, cada uno de los contextos regionales tiene sus especificidades, por lo que comprender las complejidades del territorio se torna muy difícil para quienes no son parte de la comunidad.

Entonces sí, hay que ser súper respetuoso cuando uno instala un proyecto desde Santiago. Por mucho que seamos muy especializados en respetar las dinámicas del territorio, hacer un diagnóstico también del estado de las instituciones, de las prioridades de las instituciones, o sea por mucho que haya un plan nacional, si es muy necesario lo que se está haciendo ahora de los planes regionales (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

En términos generales, los mediadores de Caleta de Libros son quienes se encargan de la atención a públicos de los puntos de préstamos.

Y ahí están los mediadores, los cuales tienen un libro donde tú llegas y te inscribes como socio de parte de lectura y te piden algunos datos, tú presentas tu carnet de identidad, los chicos te sacan una foto con su teléfono al carnet, anótate número telefónico y con eso quedas ya inscrito. Y tú puedes pedir para ti o para otra persona y puedes llevar un libro a la playa por el día o por tres días si te estás quedando en algún lugar, lo puedes renovar, lo puedes llevar para la casa (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Ellos acompañan, asesoran y colaboran a las diversas personas que se acercan a los quioscos, los inscriben y entregan orientaciones dentro del repertorio literario disponible. Los mediadores son aquellos que posibilitan la interacción entre los públicos con estas mediaciones, las cuales son simbolizadas por ellos mismos para concebir un todo coherente que respalde sus gustos, creencias y actitudes espectatoriales (Hennion 2002).

Las acciones de los mediadores también se reconfiguran en razón de los objetos comunitarios a los cuales atiende el despliegue del dispositivo. Debido a que en este quiosco empiezan a desarrollarse otros usos sociales, así también esto se replica en las funciones de los mediadores. Durante el período de verano, cuando se mantiene mayormente activo el espacio que configura Caleta de Libros, se programan una serie de actividades que son ejecutadas principalmente por mediadores. Por ejemplo, se

realizan instancias de narrativa oral escénica (cuentacuentos) o se coordinan presentaciones de músicos de la zona, así como obras de teatro.


(...) en el papel, objetivamente, ése era el norte: el incentivo al lector. Pero, de esto fueron saliendo aristas y ramas, al punto de que me encontraba con los niños en otro lugar y me saludaban; había una interacción mayor, un acercamiento con abrazos, ya no solo un “hola”. Los chicos que estaban cerca, los de los quioscos, que pasaban todo el día ahí, después de un tiempo llegaban con una bebida, con un regalo, con un saludo especial. O, si se demoraban en devolver el libro, llegaban con pena: “perdón, se me olvidó”; o “perdón, no pude venir” (Hombre, Mediador, Caleta de Libros Cartagena, región de Valparaíso).

En las entrevistas con los mediadores del caso de Cartagena, se menciona cómo el objeto del fomento lector —y sus eventos complementarios— aportan en la construcción de instancias de encuentro en las que los públicos se encuentran con el objeto lector y con ellos mismos (Silva 2016). Dentro de la red local de interacciones, las *mediaciones* a nivel cotidiano aparecen como estímulo a lazos afectivos de confianza e identidad (Segovia y Neira 2005), refuerzan procesos de subjetivación e individuación (Silva 2016) y posibilitan el reconocimiento mutuo como pertenencia al grupo (Bourdieu 2001).

### **iii. Las instituciones**

En cada Caleta de Libros participan municipios, universidades, bibliotecas, agentes y mediadores locales correspondientes a la región particular. Según Ismael Blanco y Ricard Gomà (2003) el nuevo contexto global impone cambios significativos a las políticas públicas locales, donde los contextos se fortalecen como espacios de construcción de proyectos colectivos, de profundización de la ciudadanía y de satisfacción de necesidades (73). Bajo estas nuevas formas de comprender la gestión territorial, las dimensiones emergentes de la política local tienen relación con dos elementos: Por un lado, el fortalecimiento y politización de los espacios locales y, por otro, la constitución de redes horizontales y gobiernos multinivel. Lo primero, tiene relación con la superación de los roles operativos, gerenciales y burocráticos a través de conformación de nuevas agendas y roles estratégicos enfocados en la participación (74). La segunda reformulación de las políticas locales se refiere a la articulación de espacios locales en red, superando estilos monopolistas, autosuficientes y jerárquicos, para establecer gobiernos relacionales con actores sociales, comunitarios y mercantiles a nivel local, así como su configuración simultánea en múltiples niveles territoriales de gobierno (76).





Las interacciones institucionales que caracterizan el despliegue territorial Caleta de Libros, disponen diversos recursos —directos y potenciales— que proveen del soporte necesario para que el dispositivo logre desarrollar sus proyectos. En particular, el punto de Libros de Cartagena articula una serie de interacciones con instituciones, tanto de administración pública y privada, como de gestión local y central. Con ello, se combina un soporte mixto y multinivel. Sus gestores comprenden que el acento debe estar en la profundización de instancias ciudadanas formativas —como el fomento a la lectura—. Sin embargo, para ello este cometido —en razón de la naturaleza del despliegue del dispositivo— solo se logra a través de la participación institucional en redes locales horizontales que logren una buena mixtura entre lo comunitario y la gestión centralizada. En la enumeración de aquellos participantes de este tipo, la cita a continuación describe la confluencia de actores institucionales de diversa índole.

(...) el fondo es así y es un espacio de encuentro, comunión, eh donde participa la municipalidad, el Consejo de la Cultura, como base en todos los puntos. La biblioteca pública, la agrupación de escritores, la agrupación de artistas, más el artesano que nace de forma independiente, declaradores, adultos mayores pucha y Turbus ha sido una alianza que ha estado con nosotros hartos, desde la segunda versión, el área de discapacidad de las municipalidades este año, todo el mundo quiere participar. Ponte tú, este año me llegó una caja de libros de Planeta [editorial], así como le cotice a alguien y me dijeron: “Te tengo una caja de libros”, “ah ya, bacán”, entonces como que genera harta empatía en la gente, como en todos los sentidos (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Tal como ha descrito en parte la literatura especializada a este respecto, el nivel de dificultad con la que se lleve a cabo el fortalecimiento y politización de las redes locales a nivel institucional, depende de múltiples factores. Entre ellos, se encuentran las vallas burocráticas de los organismos públicos, el *tecnocratismo* y/o el exceso de *gerencialismo*, la voluntad política de las autoridades o directivos, la falta de reconocimiento mutuo o el grado de desarrollo y las capacidades de la institución en juego, entre otros (Blanco y Gomà 2003). En cada región, el dispositivo tiene sus especificidades en términos de la red de interacciones que establece. El desarrollo exitoso de políticas locales y proyectos sociales depende de los niveles de coordinación y afinidad que exista entre las instituciones participantes. En el caso de Cartagena, sus gestores identifican que —debido a la trayectoria histórica y cultural de la ciudad— existe una mayor receptividad a la gestión cultural *desde el centro*. Su principal gestora, reconoce que las diferencias en cada una de las experiencias desarrolladas dependerían —en gran medida— de un factor que describe como “autoestima cultural”. Con este

concepto, la informante se refiere al acople entre el nivel local y sus distintas instituciones, así como las personas naturales que gestionan cultura en un determinado lugar.


(...) en Arica yo creo que como diagnóstico inicial cuando partimos, había una baja autoestima cultural, en sentido que no había mucha sinergia entre las instituciones, tampoco había tantas agrupaciones conformadas como tal, en cambio tres años después hay muchísimas más, o sea se ha consolidado ámbito cultural. Entonces los vínculos eran con los consejos regionales, con la municipalidad, y nada más. En cambio, ya en un tercer año en Arica tenemos a la empresa privada, a un centro artístico experimental, a la agrupación Edudown a Explora, Conicyt que hemos visto el trabajo de los en distintas regiones (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

#### **iv. Los públicos directos y potenciales: asistentes**

La intención de Caleta de Libros por fortalecer las redes locales, no solo se articula a nivel institucional, sino que contempla la confluencia de públicos que se congregan — con distintos grados de vinculación— en los puntos de préstamos de libros. Los públicos acá pueden ser entendidos como “agrupaciones efímeras de individuos, marcada por la heterogeneidad de sus miembros, que se constituye en torno a un objeto portador de un signo, en un espacio y momento específico” (Silva 2016, 10). A partir de la programación que se organiza en los quioscos de fomento lector, circulan diariamente diversos tipos de públicos —vecinos y turistas— que participan de la práctica lectora bajo los preceptos de no convencionalidad en el espacio. En línea con sus intenciones de generar un cambio a nivel ciudadano, la convocatoria a participar (como mediador, gestor o asistente) es amplia.

En particular, el caso de Cartagena es altamente visitado, al constituirse como el balneario “más popular” del país. Existe una serie de públicos —directos y potenciales— que circulan diariamente por el quiosco de préstamo de libros. El dispositivo se configura como un espacio abierto y sin restricciones para los veraneantes de Cartagena, por lo que resulta complejo identificar un perfil de público en particular. Caleta de Libros está abierta para toda la “comunidad”, por lo que todos sus residentes y turistas representan sus actuales y potenciales públicos a la vez. Cabe destacar no obstante dos públicos: los niños(as) y las personas que presentan algún tipo de discapacidad.

Tal como se ha enfatizado, las prácticas lectoras posibilitan otros aprendizajes, así como el desarrollo de aptitudes cívicas y participativas (Mullis, y otros 2009). El deseo del dispositivo por incentivar valores democráticos a través de la lectura, trae consigo la



necesidad de convocar a todo tipo de públicos, independiente de sus orígenes y capacidades, en aras de construir espacios de participación cultural inclusivos. Uno de los públicos directos del dispositivo son los niños y niñas que viven o visitan el balneario. Por medio de la observación en terreno y el relato de las entrevistas, se reconoce el lugar que ocupan los más pequeños como protagonistas de las actividades que se realizan. Como señala la cita, los niños y niñas son un eje clave en la apropiación de lugares y, desde luego, se vivencia como una actividad que también interpela a que los padres sean parte del proyecto.

Es que los niños siempre van a ser los que se apropian del lugar, porque como hay un espacio compuesto con una alfombra, como hay talleres para niños, talleres para jóvenes, pero generalmente el papá acompaña al cuentacuentos, y el niño, lo pasa súper bien o como el niño no puede estar solo porque no somos una guardería, somos un espacio de lectura para todo público entonces yo ahí trato de ser el mediador (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Sí. De la labor que me tocó a mí, eran básicamente niños. De los niños se llegó a la familia, donde los papás también interactuaban y dentro de los mismos cuentos no solo jugaba con los niños, sino con todo el público que llegara. Entonces, los papás lo encontraban llamativo, se enganchaban y pedían un libro. (Hombre, Mediador, Caleta de Libros Cartagena, región de Valparaíso).

En línea con sus intenciones de realizar una convocatoria amplia a participar (como mediador, gestor o asistente), entre las iniciativas que los mismos mediadores relevan se encuentra la confluencia accesible a públicos con algún grado de discapacidad. Uno de los ejemplos es tener libros habilitados en formatos de audiolibro o braille. Adicionalmente, y como se señaló respecto al repertorio del maletín literario, la actualización de actividades con perspectiva multicultural, también recoge la necesidad de que —como dispositivo de formación cívica— atienda a la diversidad de temas que condicionan parte de la agenda pública en nuestro país.

Sí. De hecho, se acercó una pareja, donde el marido ya era ciego y estaba quedando sordo. Él quería leer, quería volver a sentir eso de la lectura, entonces quiso pedir un libro braille, pero estaba muy cansado, entonces lo dejamos. A los 2 o 3 días volvió y fue por un audiolibro; lo escuchó entero y le gustó y se sintió integrado; volvió a sentir ese gusto por la lectura (Hombre, Mediador, Caleta de Libros Cartagena, región de Valparaíso).


Sin embargo, el carácter efímero o esporádico de los públicos (Silva 2016) impide la consolidación de vínculos duraderos en torno al objeto lector del dispositivo (especialmente, por parte de los turistas, de los cuales se carece de información para su perfilamiento). De todas formas, el entramado de mediaciones entre públicos y vecinos presenta una oportunidad para el fortalecimiento de los lazos sociales y afectivos. Debido a su acontecimiento como *encuentro*, la participación de vecinos centraliza buena parte de los recursos directos y potenciales bajo la estrategia de apropiación de espacios públicos no convencionales. En esta misma línea, la experiencia común de un público permite la construcción de sentido y produce vínculos sociales (Silva 2016). La posibilidad de los vecinos de posicionarse como públicos y formar parte del entramado de interacciones al interior del dispositivo, les permite desplegar procesos de subjetivación e individuación que los constituye *para sí* y en relación con los otros, en el sentido de mutuo reconocimiento. En el despliegue de una intervención cultural, entonces, es posible evidenciar la emergencia de identidades territoriales, sentimientos de pertenencia con el entorno inmediato y, emergencia de sentidos comunitarios (Segovia y Neira 2005).

#### d. Campos y objetos culturales

El siguiente apartado pretende profundizar en algunos ámbitos de Caleta de Libros Cartagena, específicamente en aquellos espacios donde se constituyen los públicos. De esta manera, se aborda —en primer lugar— el objeto cultural entorno al *fomento lector*, ahondando en sus principales características como también los factores que inciden en su formación como hábito para los participantes de Caleta de Libros. Por otro lado, se tematiza el *objeto social* del dispositivo, su intencionalidad por ser un agente de transformación en la ciudadanía y un aporte *comunitario* a la generación de proyectos socioculturales en diversas regiones del país.

##### i. Objeto cultural lector: formación de hábito

El fomento a la lectura se comprende como un fenómeno multidimensional que atiende a diferentes factores: económicos, demográficos y socioculturales (CNCA 2014). En específico, la capacidad lectora es una habilidad fundamental que sirve de base para otros aprendizajes, debido a que constituye una actividad que potencia la capacidad de reflexión, la percepción de autoeficacia, la identidad y la participación en la sociedad (Mullis, y otros 2009). La lectura presenta cualidades que aportan a los sujetos nuevos procesos de significación, sensibilización y formación de identidad en su compleja relación con el contexto. De esta manera, el proceso de aprendizaje a través de la lectura implica ámbitos tanto individuales como sociales, en la medida que el ejercicio lector permite aumentar el poder de comprensión y de autocomprensión (Petit 2001). Desde



este punto de vista, el fomento a la lectura se presenta como una instancia que desarrolla nuevos hábitos que no solo se quedan en el acto personal referido a lo escrito, sino que posibilita la conformación de vínculos sociales y afectivos.

A partir de los resultados arrojados por la Encuesta de Comportamiento Lector 2014,(CNCA 2014), la actividad lectora se entiende como un fenómeno atravesado por factores sociodemográficos como el sexo y la edad; factores socioeconómicos (con los indicadores asociados a nivel educativo, ocupación e ingreso); factores motivacionales (lectura por motivos de trabajo y/o estudio vs. gusto y/u ocio); factores de formación de hábito lector (edad en que se aprendió a leer, estimulación a la lectura, tenencia de libros en el hogar, entre otros); variables de acceso a medios digitales (como por ejemplo, el uso de diario en internet en computador o celular). Considerando todo lo anterior, los resultados descriptivos de la Encuesta de Comportamiento Lector 2014, dan cuenta de importantes diferencias en las prácticas lectoras de acuerdo a los ciclos de vida de los encuestados, así como también una fuerte incidencia del nivel educacional del jefe de hogar en la intensidad y diversidad lectora reflejando el capital cultural con que cuentan los entrevistados (CNCA 2014, 208).

Los indicadores de lectura general, como aquella que se mantiene por 15 minutos o más para cualquier tipo de material, soporte o tarea en frecuencia diaria, se presenta en un 48% de los encuestados, la cual disminuye levemente en los niños/as de 9 a 17 años a un 44% y se mantiene en 49% para mayores de 18 a 65 años (CNCA 2014, 230). Leer al menos un libro impreso o más al año llega a un 51% cuando los motivos son entretenimiento y/u ocio, porcentaje que se mantiene relativamente estable entre niños/as y adultos. Por otro lado, las variables perceptuales dejan entrever que la población manifiesta un juicio sobre sus hábitos de lectura bastante consistente a las prácticas declaradas; en general la mayoría se considera más bien lector moderado (36%) o poco lector (35%), los menos se ven a sí mismos como lectores frecuentes (14%), muy frecuentes (5%), o derechamente no lectores (9%). Asimismo, hay una visión moderada sobre el gusto por la lectura, observando que un 33% declara gustarle y un 26% un gusto intermedio (ni mucho ni poco). Llama la atención que en los niños/as y adolescentes, quienes pese a leer de manera asidua por requerimientos escolares, el mayor porcentaje declarado es el que le gusta “ni mucho ni poco” (35% de los consultados entre 9 y 17 años declara en esta categoría de respuesta) (CNCA 2014, 231). En los análisis multivariados, resulta manifiesta la importancia de concebir la lectura desde prácticas diversas y según el tipo de motivación (intrínseca y extrínseca), pues permite comprender que cada tipo de comportamiento lector obedece a distintos factores de influencia. En general, resulta destacable que a nivel de tipologías la variable que suele influir constantemente en una mayor prevalencia o intensidad de lectura es el nivel educacional del jefe de hogar, lo cual da cuenta de la importancia del capital cultural en el hogar en vistas de la generación de prácticas lectoras perdurables (CNCA

2014) (Ramírez 2007). En mayor o menor medida, el desafío respecto al fortalecimiento de capitales culturales por parte del dispositivo, es uno de los principales ejes de la iniciativa y los resultados cuantitativos encuentran asidero en la experiencia declarada por sus gestores.

(...) Nos toca también fomento de lectura para padres ...en lugares rurales y el drama es que, si el padre no tiene una buena formación lectora, y a veces no sabe ni leer ni escribir bien, o sea; o quiere que su hijo no tenga el mismo problema o; le niega al hijo la posibilidad de tener lo que no tuvo por vergüenza de no poder acompañarlo. Entonces esos escenarios son una parte muy común de la realidad rural chilena, pero las estadísticas siempre son realizadas en base a la realidad de Santiago y capitales regionales, entonces hay muchos que hoy están desatendidos, si siento que hemos avanzado mucho también (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

En este sentido, el objeto lector del dispositivo apunta también a recrear un espacio — menos convencional— que ofrezca una alternativa a las deficiencias que la literatura establece desde el *modelling*<sup>37</sup> o las formas en que el hábito lector se adquiere desde los primeros años. En este sentido, el hogar es el principal contexto donde las personas se desarrollan y adquieren los primeros aprendizajes, a su vez, sus futuros aprendizajes (Mullis *et al.*, 2009). En línea los planteamientos de la cita anterior, la investigación a este respecto da cuenta del valor de la exposición a libros en el hogar, en tanto —de alguna forma— a los niños se les enseña que la lectura es algo valioso y deseable (Allen, Cipielewski, & Stanovich, 1992; Jaeger, 2011). Así, el rol de los padres en la formación lectora de niños, niñas y adolescentes se encuentra asociado a comportamientos lectores por placer (Klauda & Wigfield, 2012).

De esta manera, el dispositivo de Caleta Los Libros Cartagena, también encuentra en su objeto lector —no solo la transferencia de aprendizaje y el fortalecimiento de capacidades cognitivas— sino que, a la vez, constituir un espacio de *encuentro* padre e hijos. Existe evidencia que señala que las prácticas de los padres/tutores o mayores — en tanto modelos de roles— se relacionan a la transmisión intergeneracional de hábitos y actitudes, ya que aumentaría la probabilidad de que un niño lea al ver a otros mayores leyendo, lo que incluso tiene efectos en el corto plazo (Mancini, Monfardini, & Pasqua, 2011). Como señala la cita a continuación, Caleta Los Libros contiene también un objeto lector que atiende a lo ya desarrollado como antecedentes de la literatura especializada

---

<sup>37</sup> En el anglicismo de "modelamiento", pero en el caso de la terminología asociada a fomento lector, refiere a "formación de hábito".

a este respecto: hacer las veces de un espacio en donde niños, niñas y adolescentes aprendan mediante la imitación, los modelos y la vinculación afectiva.

Mira, no hay límite de edad, el fomento a la lectura es desde el vientre hasta el adulto mayor, ahora estamos ejecutando un proyecto súper lindo, son tres ciclos de formación del adulto mayor y lo que hace Creamundos es la estimulación a la lectura para que el adulto mayor pueda tener un vínculo con la primera infancia entonces también tiene un sustento social, afectivo, entonces la literatura se vuelve una excusa para muchas otras cosas el fomentar la lectura es como también tiene un contexto afectivo y social de reparación, de enseñanza (Hombre, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Además de las aptitudes críticas y formativas, las prácticas de lectura encarnan un componente *recreativo* importante. Según Felipe Garrido (2014) el aprendizaje de la lectura no puede ser comprendido como un fin, sino como un medio al servicio de la *lectura del mundo*, lo cual rebasa la lectura utilitaria para abordar la lectura crítica y creativa. El dispositivo Caleta de Libros mantiene presente el factor entretención dentro del despliegue de sus acciones. Según relatan sus gestores, incentivar la lectura por goce sería una importante estrategia para lograr que las personas se acerquen a la lectura, al restarle presiones como el tiempo o las cargas impositivas que establecen las evaluaciones académicas.

(...) lo primero es que funciona en un período donde las personas tienen tiempo para leer, eh que es distinto al período de funcionamiento que normalmente tienen las bibliotecas en donde las personas están ocupadas en sus quehaceres, sus pegas, por lo tanto. el tiempo para lectura no es y cuando *tení* tiempo es como más gozoso de leer, ¿No te pasa como eso? (Hombre, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

## ii. Objeto social: la práctica lectora con otros y en otros lugares

Por otro lado, un segundo campo que aborda la propuesta de participación cultural *Caleta de Libros* tiene relación con su objeto social. La voluntad de sus gestores en la elaboración del dispositivo mantiene la idea de generar cambios en el país. En su *Marco de Evaluación sobre Contextos de Lectura y Escritura*, Ina V. S. Mullis y otros (2009) postulan a la lectura —y en específico, la alfabetización— como una habilidad reflexiva, la cual posibilita nuevos aprendizajes, y permite la construcción de identidades y aptitudes ciudadanas dentro de la sociedad (Mullis, y otros 2009). En conjunción con la

apuesta de Caleta de Libros por el trabajo lector con otros en *espacios no convencionales*, los objetos sociales también se enmarcan en la reflexión sobre espacios públicos; cuestión que ha sido abordada transversalmente a lo largo del presente informe de resultados.

Cuando se habla de *espacio público* cotidianamente, en general las referencias apelan a aquellos lugares materiales de libre acceso, donde es posible reunirse con otros y desarrollar diversas actividades sin otras prohibiciones que las establecidas por la ley en cuanto a atentar contra los derechos de otras personas. Estos lugares, en el hablar cotidiano, equivalen a plazas, paseos peatonales, parques y centros comerciales, lugares públicos dentro de la ciudad, donde se permite el libre acceso a los habitantes. Desde las ciencias sociales, entendemos también el *espacio público como la esfera donde las personas, distintas entre sí, concurren y comparten sus diferencias*.<sup>38</sup> Es por esto que construir espacios públicos en los cuales la diversidad de usuarios sea posible, es fundamental. Por otra parte, la existencia de espacios públicos contribuye a que los usuarios practiquen deporte, tengan lugares de recreación donde puedan destinar su tiempo libre a actividades tanto de entretención como formativas, al mismo tiempo que establezcan lazos con otros. En Chile, con altos índices de obesidad y sedentarismo (MINSAL 2017), la mayoría de la población usa su tiempo libre viendo televisión (INE 2016), y la vulnerabilidad de muchos sectores impide acceder a actividades recreativas, la relevancia de espacios públicos adecuados a las necesidades de los habitantes es aún mayor.


La oportunidad que ofrece Caleta de Libros no se reduce al ejercicio de lectura, sus pretensiones se focalizan en propiciar las condiciones para que las personas puedan leer en un contexto integral y recreativo, vinculado al fomento de nuevos aprendizajes y habilidades que les permitan a las personas contribuir al ejercicio de la ciudadanía. El propósito de sus gestores es que el fomento lector en espacios no convencionales sea un agente de cambio en la vida de las personas, en voz de uno de ellos, entregando las herramientas para *el encuentro con otros*.

(...) se ocupa un espacio donde habitualmente estas expresiones culturales no estaban, estaba solamente de carácter recreacional, entonces si tu realizabas en la playa un... es difícil encontrar un lugar donde podía como hacer creaciones, que conlleva no solamente leer, porque si bien el proyecto es caleta de libros hemos descubierto en el camino que tuvo harto éxito la posibilidad que le dábamos a las personas de hacer cosas, y los talleres que le fuimos incorporando este año, yo creo que resultaron bien iluminadores para nosotros como equipo de gestores en términos de la proyección que le podemos dar al espacio, ahí hay un interés creciente en la gente de estar en

---

<sup>38</sup> Argumento presente en el trabajo de Richard Sennett y Hannah Arendt, entre otros.





un lugar conectarse con otro” (Hombre, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

Por otro lado, Caleta de Libros como dispositivo cultural que fomenta las prácticas de lectura no puede ser disociada de su despliegue en espacios no convencionales. Con respecto a los públicos, estos lugares menos tradicionales permiten una apertura a todo tipo de participantes sin mayores barreras de entrada. El dispositivo mantiene un objeto social en la medida que dispone de un contexto en el cual pueden confluír discursos y perspectivas heterogéneas. De esta manera, Caleta de Libros Cartagena, se presenta como un dispositivo —en medio de un balneario— que sitúa las condiciones para el reconocimiento de las identidades en base a la alteridad. Sus gestores comentan cómo, los espacios poco tradicionales en los que se emplazan los puntos de libros, además del ambiente que propician sus mediadores a nivel local, posibilitan instancias democráticas de “tolerancia” y respeto a la diversidad.

Sí, claro hay libros para niños y para niñas, y además yo no creo en eso, yo creo que todos los libros sirven para niños y niñas, tenemos la colección anti princesa, para mostrar otra perspectiva. También tenemos libros de hadas, pero tratamos de que... tratar el rol de lo no convencional, es combatir con todos esos prejuicios, la desigualdad de género, la tolerancia, la apertura de conciencia de tendencias de ideologías, de todo. (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

A la luz de los resultados obtenidos por la Encuesta, de Comportamiento Lector antes citada, es posible comprender que la labor por el fomento lector sigue siendo una tarea vigente como sociedad. Actualmente, la literatura especializada comprende el ejercicio de lectura como parte importante de la cultura ciudadana, por lo que abordar la democratización de la cultura escrita sería —desde esta perspectiva— un acto de transformación social, que genera las condiciones para desarrollar pensamiento crítico y mayor capacidad de agencia en los sujetos (Castrillón 2015).

La práctica lectora constituye personas más reflexivas, con mayores posibilidades de injerencia y responsabilidad sobre sus ciclos de vida, por lo que su fomento es un aporte directo a formar hábitos ciudadanos. Las actividades como Caleta de Libros se dirigen en esta dirección, su gestión mantiene una mirada holística que contempla aspectos democráticos, formativos y recreacionales que repercuten en aptitudes, prácticas y hábitos de sus públicos participantes.


### iii. Objeto comunitario: el diseño participativo

La participación activa de los locatarios y visitantes del balneario en las actividades de Caleta de Libros, produce un *espacio de encuentro* solidario entre múltiples actores que se reconocen y apoyan mutuamente en favor de fomentar las prácticas de lectura como objetivo común. De manera incipiente, la confluencia de *públicos, mediadores y mediaciones* a través del fomento lector en espacios no convencionales, emergen incipientes lazos comunitarios dentro del entramado de redes locales duraderas del dispositivo.

El quiosco de libros en Cartagena y su red de interacciones podría permite estimular vínculos de apropiación espacial (Segovia y Neira 2005). Por ello, para el análisis del dispositivo, la aproximación del diseño de la iniciativa incluye formas participativas, que integran a la comunidad desde las relaciones relativas a la creación de lo que ha sido el espacio para ellos. Además, es importante señalar que la *real* participación — en la actualidad— también se juega en la forma en cómo se plantan, construyen y desarrollan los procesos de participación, a partir de las dinámicas interactivas y la inclusividad como clave en su ejecución.

Los mecanismos concretos que se utilicen para poner en práctica el proceso de participación, por lo tanto, tienen mucho que ver con su planificación, aspectos temporales y la habilidad del equipo que dirija el proceso participativo, en este caso, de los gestores de cada una de las Caletas de Libros por región. La centralidad de la participación en la posterior apropiación y uso de los espacios públicos construidos es innegable. La experiencia nacional e internacional muestra que —por otro lado— la destrucción de los espacios públicos tiende a ocurrir en aquellos casos donde el proyecto es desarrollado al margen de las opiniones y expectativas de los usuarios (León 1997). Por otra parte, los espacios públicos diseñados de manera participativa tienen mayores probabilidades de constituirse en lugares seguros para la comunidad, en cuanto “a mayor apropiación colectiva del espacio público de los barrios, mayor es la seguridad de los habitantes” (O. y Segovia 2000). El control social que ejercen los usuarios de los espacios públicos que se sienten dueños del lugar —en la medida que han participado en su creación— es vital para evitar que sucedan allí actos de delincuencia, consumo y tráfico de drogas, y violencia. De aquí, las alusiones al cuidado del punto de préstamo —relevado a nivel discursivo por los mediadores— en contextos en donde buena parte de las infraestructuras no cuenta con mobiliarios urbanos en buenas condiciones, tal como es descrito por los mismos.

Como se analiza en el apartado sobre los mediadores, son ellos quienes desempeñan una labor fundamental en el fortalecimiento de las redes locales y de la ejecución concreta de estos diseños participativos. Al ser la cara visible del punto de libros, su rol cotidiano de atención al público entabla vínculos de cohesión con el espacio, facilitando



su apropiación en base al reconocimiento mutuo entre el público y el objeto del dispositivo. En concreto, el despliegue de Caleta de Libros propiciaría las condiciones para el reconocimiento intersubjetivo de las redes locales dentro del espacio público. El caso de Caleta de Libros Cartagena, por medio de las múltiples actividades y mediaciones que se realizan alrededor del fomento lector incentivan a que una instancia colectiva y pública entendida como “de todos”, sea identificada y apropiada para sí.

(...) entonces es un proceso lento, pero que ha ido consolidándose, fortaleciéndose y apropiándose si yo creo que el trabajo de la comunidad es que la comunidad se apropie del proyecto, que lo sienta suyo. Porque el compromiso, no es tu cruzada de conseguir financiamiento contra el mundo, es de todos los que quieren el proyecto, entonces te llegan datos, te llegan donaciones, eh se va dando mucho más simple ese proceso (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

La estrategia del dispositivo para constituir vínculos comunitarios a nivel local radica en convertir espacios no convencionales en lugares amables y reconocibles para sus participantes. Este esfuerzo de transformación en favor del fomento lector, depende de la capacidad que tenga la *totalidad de sus recursos* (Bourdieu 2001) y el despliegue de las *mediaciones* (Silva 2016) de conformar sentimientos de arraigo que permitan a los públicos sentirse parte del espacio conformado por Caleta de Libro. No pareciera estar conformado un espacio como una Comunidad Caleta de Libros Cartagena, sin embargo, se reconocen ciertos elementos relevantes en dicha dirección. Como releva el gestor, existe “algo especial en juntarse en este espacio”.

Es hacer cosas, crear no sé yo lo vi cómo funcionaban en los talleres de artesanía, los talleres de papel, etc. y había algo especial de juntarse en ese espacio, entonces esta idea que plantea ella de transformarla en un centro cultural de playa es una idea que va configurándose a medida que nosotros vamos probando ciertas instancias, porque también hay una característica del proyecto que ningún año ha sido igual (Hombre, Gestor, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

La posibilidad de conformar un espacio de interacción comunitario permite obtener mejores resultados en sus propósitos y fomentar la lectura desde los “nuevos” espacios (distintos al hogar y la biblioteca). Tal como reconocen sus gestores, la idea es que “la comunidad se apropie del proyecto”, reconociendo en aquellos espacios poco habituales, un lugar “especial” donde las materialidades adquieren un importante rol

en términos de la organización la lectura y especialmente en moldear los usos que tradicionalmente han estado asociados a los espacios de dicha práctica.


#### 4. APUNTES SOBRE PARTICIPACIÓN CULTURAL

Entonces, cultura, para mí, en este momento, es un conocimiento compartido, es compartir lo que yo sé y lo que tú sabe, no porque yo sea un llamado artista —es muy difícil llegar a ser artista— sepa más que tú y tú tengas que ver mi obra y venerarla. No, no es eso; lo que yo tengo, lo comparto contigo y lo que tú tienes lo compartes conmigo y hacemos un nexo, un trabajo comunitario. Eso es cultura (Hombre, Mediador, Caleta de Libros Cartagena, región de Valparaíso).

El espacio de encuentro que experimentan los públicos despliega procesos de subjetivación e individuación, como también, permiten la construcción de sentido y producción de vínculos sociales (Silva 2016). En base a sus múltiples actividades, interacciones y mediaciones, el dispositivo Caleta de Libros dispone de un espacio de encuentro en el que sus participantes comparten distintas formas de significar y representar el mundo, en las que se conocen y reconocen mutuamente. Siguiendo a Jacques Rancière (2009) en esto, la cultura permitiría una experiencia de *reparto de lo sensible*, en la medida que se hace visible la existencia y se fija “un común”, más allá de partes exclusivas de quienes confluyen en dicha práctica.

Desde luego, la experiencia de *cultura* y la participación, refiere —en este dispositivo— al aseguramiento de prácticas que lo reproduzcan (en este caso el hábito lector), pero a partir de la convivencia y el *encuentro* con otros, en lugares que trascienden la esfera doméstica. Así también, y tal como se ha referido respecto a la bibliografía especializada, buena parte de la motivación lectora como práctica *cultural*, excede las dimensiones de percepción de autoeficacia y competencia (en el desarrollo de habilidades cognitivas individuales) para también trabajar desde los componentes *sociales* de la lectura (Baker, 2003). En esto, el dispositivo se hace cargo de aquello que no es visible a primera vista o que, al menos, no se encuentra en el imaginario de aquello que suele inscribirse como una actividad individual. No obstante, junto con el hábito lector, Caleta de Libros encuentra —como forma de participación cultural— la novedad en aquello de resaltar el intercambio de libros, la lectura y la conversación con otros. En palabras de la gestora a continuación, la *convivencia* con otros:

(...) nos hemos preguntado mucho y hemos revisado muchísimas definiciones, también a mí la que más me resuena, es la de la UNESCO que es



convivir juntos, porque cultura no es solamente el arte, sino que son las prácticas de vida, los lenguajes, las disciplinas artísticas es un elemento de la cultura, pero la forma de hablar de pensar, de leer de escribir, de vivir, todo es cultura, o sea nosotros somos cultura, entonces yo creo que eso es lo que habría que empezar a reflexionar más (Mujer, Gestora, Corporación Cultural Espacio Creamundos, región Metropolitana).

El caso de Caleta de Libros se constituye como una experiencia novedosa de participación cultural en la medida que emerge como una oportunidad de encuentro entre públicos esporádicos y heterogéneos en espacios no convencionales. A través del fomento a la lectura se configuran una serie de actividades por medio de gestores, mediadores, instituciones y públicos en general que articulan las redes locales. En especial, la figura del mediador, dentro del entramado de interacciones que caracterizan el dispositivo, aparece como un dinamizador de vínculos de confianza estables y duraderos que propician incipientes lazos comunitarios al interior de cada caso regional.

La conjunción del objeto cultural lector, social y comunitario propios del dispositivo Caleta de Libros permiten gestionar encuentros participativos que; por un lado, estimulan prácticas lectoras y otras habilidades cívicas y por otro, estrechan lazos afectivos a nivel local.

La literatura empírica y el análisis de este dispositivo en particular ha contribuido a la reflexión sobre participación cultural en estas dos líneas: primero, aporta un análisis sobre la generación de espacios *tradicionales y no tradicionales (convencionales o no)* de lectura. En este sentido, políticas culturales que promuevan el acceso a contextos de lectura diferentes a las del *hogar o la escuela*, pueden también incentivar el interés y el hábito de los libros. Específicamente, esto se relaciona también con la construcción de un espacio cuya materialidad permita el uso por diversas culturas, por hombres y mujeres, que respete el ecosistema y el patrimonio cultural, proporcione seguridad y posibilite su uso por diferentes generaciones.

## V. FUNDACIÓN PAPELNONOS (REGIÓN DEL LIBERTADOR GENERAL BERNARDO O'HIGGINS)

### 1. INTRODUCCIÓN

Uno de los casos seleccionados en la Región del Libertador General Bernardo O'Higgins corresponde a la Fundación Papelnonos. Más específicamente, se aborda las clases y talleres que realizan de manera semanal un grupo de adultos mayores de Pichilemu, orientados por la directora de la agrupación, así como también por los monitores de los distintos talleres de música, teatro, yoga y reciclaje.

Cabe señalar que la agrupación se constituye como tal a principios de marzo del año pasado (2016) en Chile, por lo que es posible trazar los inicios y formación del grupo unos años antes. Actualmente el grupo cuenta con la participación de alrededor de 20 adultos mayores, en su mayoría mujeres, si bien cuenta con la participación de al menos cinco hombres. A continuación, se abordan los detalles referidos a la metodología utilizada para abordar el caso de estudio.

### 2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El levantamiento realizado para el caso Fundación Papelnonos fue llevado a cabo durante los últimos días de enero (30 y 31) y primeros días de febrero (1 y 2); cabe señalar que dicha instancia constituyó un acompañamiento y observación de las actividades periódicas que realiza la agrupación de adultos mayores: talleres de reciclaje, taller de música, taller de teatro y, por último, taller de yoga. Durante el levantamiento se realizaron entrevistas individuales y grupales, conversaciones informales y observación participante a los distintos actores vinculados con la actividad.

Como primer acercamiento, es preciso tener en cuenta que primero fue contactada — por medio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes— la directora de la agrupación, quién accede con gran disposición a participar del estudio. Sin embargo, dado que durante enero las actividades se pausan para dar espacio a las vacaciones de verano de los adultos mayores, las jornadas presenciadas fueron agendadas especialmente para el levantamiento cualitativo de este estudio, y constituyeron una instancia de encuentro extraordinaria para los participantes.

El levantamiento contempló la realización de entrevistas grupales con adultos mayores participantes de la Fundación, entrevistas individuales a los monitores de los talleres, a

la directora y al apoyo audiovisual de la agrupación, también se entrevista a familiares de los adultos mayores. Por último, también se realizan conversaciones informales con algunos de los adultos mayores de la agrupación. Así mismo, como fue señalado, se realizaron observaciones participantes en los distintos talleres de los participantes, compartiendo con ellos en dichas instancias. En total se registraron —vía grabadora de voz— un total de seis entrevistas grabadas con los perfiles señalados.

En términos del registro audiovisual, se realizaron tomas durante los talleres realizados a los adultos mayores: cursos de música, yoga, teatro y reciclaje. Además, los participantes hicieron una breve muestra de una obra de teatro que presentaron públicamente el año pasado. Por último, también es importante señalar que en dicha instancia el equipo de monitores les presentó a los adultos mayores el video que reunía los registros del viaje que realizaron en noviembre del 2016 en el marco del Encuentro de Papelonos Latinoamérica, realizado en Argentina; esto también fue registrado.

Es importante señalar que, tanto desde los adultos mayores como desde los monitores y directora de la Fundación, hubo una actitud receptiva y positiva durante todo el levantamiento cualitativo respecto al registro audiovisual de las actividades de la agrupación. Especialmente en el caso de los adultos mayores, estos se mostraban gratamente dispuestos a ser registrados, en tanto sus actividades responden a las artes escénicas.

A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Grupo de hombres y mujeres adultos mayores miembros de la fundación	Participantes Pichilemu - Fundación Papelonos
Mujer joven - Directora Fundación Papelonos	Gestora principal - Fundación Papelonos
Mujer joven - monitora de reciclaje de la fundación	Gestores - Fundación Papelonos
Mujer joven - monitora de teatro de la fundación	
Hombre joven - audiovisualista y productor de la fundación	
Hombre joven - sobrino de una de las mujeres participantes de la fundación	Familiar participante - Fundación Papelonos

### 3. RESULTADOS: FUNDACIÓN PAPELNONOS

A continuación, se profundiza en el análisis del caso Fundación Papelnonos que cuenta con sede en Pichilemu, en la región del Libertador General Bernardo O'Higgins. El análisis se realiza a partir del material recopilado por medio de conversaciones informales, observaciones participantes y entrevistas individuales y grupales sostenidas durante el levantamiento cualitativo.

En la primera sección se ubica históricamente a la expresión cultural, dando cuenta de su origen y articulación actual a partir de un *acontecimiento*. Luego, en la segunda sección, se ubica socio-espacialmente a la Fundación Papelnonos, por medio de la elaboración y descripción de un relato cartográfico. En la tercera sección se profundiza en el aspecto relacional, describiendo a los actores y participantes de la expresión, así como los vínculos que se establecen con otras instituciones. En la cuarta sección se reflexiona respecto a las nociones y definiciones de público para este caso, a partir de lo mencionado por los entrevistados. En la quinta sección se profundiza en la reflexión respecto a los objetos culturales en torno a los que se articulan la fundación; y, por último, en la sexta sección se realiza una conclusión analítica respecto a las implicancias de la participación cultural.

#### a. Noción de acontecimiento

La Fundación Papelnonos Chile inicia sus actividades de manera oficial bajo este nombre en marzo del año pasado (2016), compuesto por un grupo de 15 adultos mayores hombres y mujeres, quienes residen en la comuna de Pichilemu. Cabe señalar que en los objetivos de la institución se menciona el “contribuir al bienestar del adulto mayor, por medio de la Cultura y las Artes” (Fundación Papelnonos Chile 2017), y dicha descripción —que une las nociones de bienestar y cultura— es clave para comprender las actividades que realiza la agrupación, en tanto promueven el envejecimiento activo por medio de talleres de teatro, música, yoga y reciclaje.

Ahora bien, para comprender el inicio de la fundación es importante retroceder algunos años para rastrear la formación del grupo. A modo de inicio, cabe señalar que la trayectoria y origen de la fundación está profundamente relacionado a la historia y relato de vida de una de las gestoras principales de la organización: Paula Navia.<sup>39</sup> Esta joven de profesión actriz inicia su carrera realizando talleres de teatro en la comuna de Santiago, para grupos en distintas fases del ciclo etario: escolares, universitarios, adultos, entre otros; en el desarrollo de dichos talleres conoce a una psicóloga, quien le

---

<sup>39</sup> Para efectos del presente informe los nombres han sido cambiados de manera de proteger la confidencialidad de los participantes entrevistados en el marco del estudio.



manifiesta que los cursos que realiza no solo tienen un carácter educativo y/o artístico, sino que también poseen efectos terapéuticos en los participantes.

En ese tiempo conocí una chica que era psicóloga y a ella le gustaba mucho mi trabajo, ella insistía que, inconscientemente, lo que yo hacía con las clases era cambiarle el *switch* a la gente. Y yo “no, na qué ver”. “No Paula, lo que tú estás haciendo es ayudarlos desde otro lado y empezó...” “No, Maca está loca, córrrete, si esto no es psicología”. Para mí era teatro. “Sí —me decía— los resultados son una obra de teatro, pero ese niño que entró al comienzo es otra persona que la que terminó haciendo la obra, hay refuerzo, yo veo desde habilidades parentales —me decía— hasta... cero dependencias de fármacos”. Y así empezamos a trabajar juntas (Mujer joven, Gestora Principal, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins)

Desde esta nueva forma de comprender su propio trabajo —impacto a nivel del bienestar personal— Paula y Macarena comienzan a trabajar en conjunto, presentando una propuesta formal al área de salud mental del Hospital de Pichilemu, con el fin de realizar un taller de *teatro terapia* con adultos mayores. Durante cinco años desarrollan esta iniciativa con adultos mayores que presentaban distintas afecciones psicológicas, como depresión, esquizofrenia, bipolaridad, entre otros. Paula menciona el proceso de cambio que observó en los participantes, destacando los efectos positivos que tuvo en ellos la participación en el taller a lo largo de este período. Tal como señala la cita a continuación, la informante declara que el efecto del teatro terapia, aduce, en su experiencia, a mejoras visibles importantes incluso en términos de la medicación de los mayores. Desde luego, junto con las afecciones psiquiátricas/psicológicas que se mencionan, los principales atributos de este trabajo, se posicionan respecto al lugar de la vejez en la vida de los asistentes y la mejora en términos del bienestar general de los adultos mayores.

Hacíamos actividades, movíamos las energías, y empezaron a cachar que eran valorados, porque pasó de ese rechazo... que se mezclaba con que eran enfermos, pero en realidad porque “soy viejo”. Yo les empecé a decir que eso es algo que sucede y entonces a trabajamos esto de la vejez, ellos empezaron a cachar otra onda y empezamos a hacer varias funciones, hartas obras en diferentes momentos y la gente empezó a conocerlos y cambiaron. La mitad ya no toma medicamentos, los esquizofrénicos claramente imposible, pero ya no toman anti—depresivos ninguno, ya al tercer año eran otros viejos (Mujer joven, Gestora Principal, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins).

Ante la falta de instancias de desarrollo cultural y artístico en la comuna —de acuerdo a lo señalado por los entrevistados— Paula decide comenzar un centro cultural en Pichilemu. En dicho espacio espera hacer confluir las distintas actividades que desarrolla en la comuna: talleres de artes circenses, teatro, guion e interpretación con preadolescentes, jóvenes, adultos y adultos mayores, así como también contar con el apoyo del municipio en términos de los recursos necesarios para la mantención del centro. En este giro, Paula decide poner fin a sus actividades en el Hospital de Pichilemu, iniciando un nuevo taller de teatro terapia con adultos mayores en el marco del desarrollo del recién inaugurado Centro Cultural Muñeca de Trapo.

Desarrollando este trabajo, la agrupación comienza a adquirir notoriedad y reconocimiento en el núcleo de familiares de los adultos mayores, quienes destacan el cambio experimentado por los mismos en el período en que participan activamente en los talleres. Así mismo, la agrupación adquiere visibilidad en Pichilemu, en tanto, las presentaciones de las obras de teatro son realizadas en espacios públicos de la comuna, y la presencia en las redes sociales por medio de páginas como Facebook y Youtube. De hecho, esta última tiene un rol clave en el *acontecimiento* que genera la conformación de Papelnonos Chile, en tanto es por medio de esta plataforma que el fundador de Papelnonos Latinoamérica llega a conocer y ponerse en contacto con el grupo de adultos mayores del Centro Cultural Muñeca de Trapo.

Los familiares empezaron a grabar esto cuando iban a las funciones y los subieron a Youtube, yo no tenía idea, créeme. Ellos actuando y la familia olvídase cómo me quieren, o sea, la abuela agarró toda la onda, los nietos también, qué se yo... bueno, y esto lo vio Juan Estévez, fundador de Papelnonos en Argentina, él lo fundó hace 30 años atrás. Y claro, en eso que googlea, cachó a estos viejos. Y él tiene Papelnonos en muchos países, en casi todo Latinoamérica, en Chile no ha estado... y empezó a cachar “y estos viejos son chilenos”. Y empezó a seguir a este chileno que subía videos, que creo que era un nieto de uno de los viejos, que subía y quería que su abuela se hiciera famosa, literalmente. Y se consiguió mi correo — no me preguntes cómo— y me mandó un correo: “tú no me conocés, soy Juan Estévez, ta, ta, ta, de una fundación internacional” y me cuenta más o menos. “Y vi tu trabajo y ¡me encanta, me encanta!” Entonces ahí él me invita a mí a ser la presidenta de Papelnonos en Chile. Él había visto que tenía una corporación y quería darme la marca legal. Yo dije “¡esto es una joda! ¿Dónde está la cámara?” (ríe), y era cierto po, era verdad (Mujer joven, Gestora Principal, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins).

Este hito —el contacto desde el Fundador de Papelnonos— constituye el *acontecimiento* que articula la formación del dispositivo. De hecho, luego de este contacto inicial, Paula viaja a Argentina para recibir una capacitación para informarse sobre el funcionar de la fundación, y —una vez en Chile— realiza todo el proceso legal para adquirir formalmente el nombre de Fundación Papelnonos Chile. Así es como en el año 2016 se inicia el primer taller con adultos mayores bajo el nombre oficial de la institución, reuniendo a participantes de versiones anteriores, así como también a nuevos integrantes en la comuna.

Ahora bien, el trabajo que venía desarrollando Paula en la Corporación Cultural Muñeca de Trapo en base al mejoramiento del bienestar de los adultos mayores por medio de las artes y el teatro, adquiere un marco de acción y significado más amplio desde la experiencia acumulada de la Fundación Papelnonos Latinoamérica. Esta organización se define como un “programa social, educativo y cultural que busca promover y generar oportunidades de participación para un envejecimiento activo con inclusión social de los mayores” (Fundación Papelnonos LA 2017); así, por medio de actividades musicales, culturales y/o solidarias, la organización busca fomentar la generación de proyectos de desarrollo personal y social para adultos mayores en distintos países de América Latina (Costa Rica, Argentina, México y Ecuador, entre otros).

De tal forma, si bien el desarrollo del dispositivo (agrupación de adultos mayores) se inicia con un fin recreativo, rápidamente adquiere una veta terapéutica desde el trabajo colaborativo e interdisciplinario desarrollado con una psicóloga, para —finalmente— adquirir un carácter multidimensional. En otras palabras, actualmente —bajo el amparo de Fundación Papelnonos Latinoamérica— el dispositivo busca generar formas de inserción e inclusión social para adultos mayores, así como también promover instancias de educación no formal y participación cultural, desde los significados del envejecimiento. Actualmente la Fundación Papelnonos Chile se encuentra en su segundo año de desarrollo (2017), contando con dos generaciones. Es importante señalar que, como dispositivo, el análisis del mismo se encuentra sujeto al incipiente quehacer de esta práctica, especialmente en lo que respecta a los eventuales alcances en la comunidad pichilemina o de adultos mayores sobre este tipo de iniciativas.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

La comuna de Pichilemu, ubicada en el suroeste de la región de O'Higgins, surgió como un pueblo que se desarrolló y posicionó como uno de los balnearios más turísticos de la zona, siendo reconocido oficialmente como comuna el día 22 de diciembre de 1891, de la mano del presidente Jorge Montt (Municipalidad de Pichilemu 2017). Actualmente la comuna es también popular e internacionalmente conocida por sus playas, en tanto en ella se han celebrado numerosos campeonatos de surf, lo que —de hecho— se

trajo en el reconocimiento de Pichilemu como capital nacional del surf, así como también específicamente Punta de Lobos fue nombrada como Reserva Mundial del Surf, por organizaciones como Save the Waves y World Surfing Reserves (Fundación Imagen de Chile 2017).

Imagen 7. Mapa ubicación geográfica de Pichilemu y plaza de Pichilemu



Los primeros registros de la comuna indican que fue habitada por personas del pueblo mapuche, quienes se dedicaron al desarrollo de la pesca y la recolección. Del mapudungun Pichi (pequeño) y Lemu (bosque), a lo largo del tiempo la comuna se va posicionando como un espacio para el turismo nacional e internacional, desarrollando edificaciones con un marcado estilo europeo. Actualmente las principales áreas productivas de la comuna están relacionadas con el desarrollo agropecuario, silvicultor y del turismo. En este último punto es clave considerar la influencia del surf en los últimos 10 años, que ha implicado un mayor desarrollo de la oferta hotelera en la zona.

Según datos desde el plan de desarrollo comunal de Pichilemu (2010), las actividades turísticas en la comuna son predominantemente de tipo contemplativo, en tanto posee numerosos espacios naturales a visitar (playas, lagunas, lugares de producción artesanal de sal, entre otros), así como también de tipo recreacional. Este es un dato fundamental, en tanto la mayoría de los adultos mayores que actualmente participan de la Fundación Papelnonos Chile han migrado desde otros lugares de Chile — generalmente desde capitales urbanas— para vivir en Pichilemu.

M1: Yo vivo hace seis años acá en Pichilemu... antes vivía en Santiago, trabajé 17 años de transportista escolar, entonces tuve un cambio rotundo en mi vida... (Hombre, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).


M2: Mi nombre es Sonia, yo vivo acá en Pichilemu hace seis años voy a cumplir, antes vivía en Santiago... me arranqué. Trabajé toda mi vida en Administración Pública, trabajé 18 años... pero tenía mi casa más de treinta años en Pichilemu, entonces como empecé a dormir en cama separada, perfecto venirme para acá [risas]. ¿Me entendieron, cierto? Era mejor vivir con los aires de acá... feliz, muy feliz... (Mujer, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

H1: Mi nombre es Ricardo, estoy llegando a los 70, 46 años de casado con la misma señora y tenemos tres hijos que son una satisfacción porque son todos profesionales, entonces después de que cumplimos esa meta, nosotros nos vinimos prácticamente para Pichilemu, pero más o menos desde el año 60' que nosotros estamos visitando constantemente la zona, desde esas fechas estamos aquí en Pichilemu, como veraneantes, ahora dos años que ya estamos más o menos radicados. Nosotros vivíamos en Santiago, en la comuna de Puente Alto...pero decidimos venirnos no más con todo lo que está pasando allá, que el smog... (Hombre, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

En los relatos, Pichilemu pasa a ocupar un lugar recreacional (durante los períodos de actividad laboral) para constituirse como un espacio de residencia en la fase de jubilación. Es el lugar donde muchos mencionan que aspiraron “radicarse”, y no responde a una casualidad la decisión de vivir en el balneario. Enraizadas en las expectativas respecto a la vejez, la mayoría de las declaraciones sobre la vida en esta locación costera, responde a la necesidad de “disfrutar la vejez”, descansar de las presiones de otros ciclos de vida, y cambiar el estilo de vida agitado que supone la habitabilidad en la urbe.

M3: Hoy día en Papelnonos acá en Pichilemu, yo vivía en Santiago con mi marido, pero el estrés de Santiago nos hizo venirnos para acá (Mujer, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

H2: Soy temucano soltero [risas], llegando de mi primer viaje a Santiago, después Santiago-Rancagua, Rancagua-Pichilemu, y aquí me quedé... me quedé siendo un gran actor y bailarín de obra de Papelnonos [risas]. Antes, en Santiago, trabajé en fábricas de calzado, fábricas de camisas, fui garzón... ahora sigo trabajando de garzón acá en Pichilemu de día y animador de



eventos de noche, ahí le ayudo al DJ en el karaoke, es entretenido, en eso me entretengo (Hombre, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

De esta forma, la vida que llevan en Pichilemu tiene que ver con un espacio de recreación, relajación y desarrollo personal, etapa en la que optan por cambiar de residencia para llevar un estilo y ritmo de vida diferente, usualmente más pausado y armonioso, si bien esto varía de acuerdo a las preferencias individuales.

Ahora bien, específicamente el espacio donde desarrollan sus actividades los adultos mayores está situado justo frente a la playa principal de Pichilemu, en un edificio que —antes del terremoto y tsunami del año 2010—, solía albergar oficinas municipales. Cabe señalar que, si bien el lugar es espacioso, no cuenta con los implementos necesarios para el desarrollo de los talleres de los adultos mayores, en tanto su construcción estuvo planificada como oficinas de trabajo. Por lo mismo, la agrupación ha optado por utilizar la sede del Centro Cultural Agustín Ross, dado que posee una ubicación más céntrica y, por tanto, accesible a la mayoría, así como una infraestructura más adecuada para el desarrollo de sus actividades (por ejemplo, un escenario para ensayar las obras de teatro).

Independiente de la locación de los sitios donde usualmente desarrollan sus talleres los adultos mayores, es fundamental señalar el rol que adquieren los espacios públicos de la comuna en el marco de las actividades realizadas por la agrupación, tales como: plazas públicas, las playas, las afueras del centro cultural Agustín Ross, entre otros. Los adultos mayores usan estos espacios especialmente para las presentaciones finales, y dicha decisión es más bien intencional, en tanto esto les permite ampliar su convocatoria en términos del público, así como también adquirir visibilidad y reconocimiento por parte de los ciudadanos y turistas presentes en la comuna. Este punto será desarrollado con mayor profundidad en la próxima sección del presente informe.

### **c. Lo socialmente situado: Prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

Bajo el entendido de las expresiones culturales en tanto dispositivos, entender el entramado de relaciones heterogéneas que lo constituyen se torna un elemento clave del análisis, especialmente teniendo en cuenta el carácter dinámico y mutable de dichas articulaciones (Fanlo 2011), que poseen un carácter novedoso a partir de su potencialidad de actualización. En la presente sección se profundiza y describen las diversas relaciones que dan origen y articulan a la Fundación Papelnonos Chile en Pichilemu.

Para iniciar este análisis cabe tener en cuenta que el dispositivo a analizar responde a la Fundación Papelnonos como tal. Para efectos del presente estudio tres serán los nodos de relaciones abordados para dar cuenta de la complejidad del componente relacional del dispositivo: por un lado, se profundizará en las relaciones que se desarrollan internamente en la agrupación entre los adultos mayores, así como también con sus monitores; y, por otro lado, la red de intercambio y apoyo mutuo que se desarrolla bajo el marco de la Fundación Papelnonos en Latinoamérica; así mismo, se profundizará en un tercer nodo relacional que refiere a la red de apoyo institucional en la que se inserta la agrupación. Por último, la sección finaliza con un análisis respecto a la constitución de públicos y subjetividades a partir del dispositivo Papelnonos Chile.

### **i. Fundación Papelnonos Chile: relaciones internas**


La Fundación en Chile está constituida por alrededor de 20 adultos mayores, en su mayoría se trata de mujeres, contando con la participación de aproximadamente cinco hombres. Así mismo, la agrupación cuenta con cuatro jóvenes monitores quienes poseen a su cargo el desarrollo de los distintos talleres realizados a los adultos mayores: taller de teatro, de música, de artes plásticas con enfoque en el reciclaje, y de yoga. Además, la fundación cuenta con una directora que orienta el desarrollo de las distintas actividades, y también actúa como directora de la Corporación Cultural Muñeca de Trapo. Por último, la organización también cuenta con un miembro del equipo que se encarga de la producción y el apoyo audiovisual, en tanto las distintas actividades realizadas cuentan con un registro gráfico de las mismas, y —actualmente— la fundación cuenta con un canal de Youtube en el que muestran los registros de las diversas presentaciones locales, nacionales e internacionales que los adultos mayores han realizado.<sup>40</sup>

Los distintos miembros de la agrupación —monitores y adultos mayores— destacan el proceso de transformación y cambio experimentado por los participantes, quienes inician las actividades con poco ánimo, poca movilidad física y muy conscientes de sus problemas de salud física y psicológica. En tanto la vejez comprende el último ciclo de vida, de acuerdo a lo señalado por los mismos entrevistados, la disposición inicial siempre apela a lo que los ellos describen como “lo que queda por vivir”. No obstante, y tal como se relató en el apartado de acontecimiento desde la voz de su principal gestora, los talleres tienen —en opinión de los informantes— un efecto que mejora los niveles de bienestar físico y emocional.

Yo cuando recién empecé el grupo decía: “es que mis huesos, que estoy aquí, que estoy achacada”, ya la cuenta me la estaba pasando la vida, porque no

---

<sup>40</sup> Link de enlace: [https://www.youtube.com/channel/UC\\_VQ5WtiE4Isq13nlbYALMQ/videos](https://www.youtube.com/channel/UC_VQ5WtiE4Isq13nlbYALMQ/videos)



ha sido una vida muy buena la que he tenido, porque sufro muchas enfermedades a los huesos, artritis, osteoporosis, vivía con mis lumbagos, mi ciática, la tendinitis, siempre estaba con achaques... pero desde que empecé con yoga he ido recuperando mucha movilidad (Mujer, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

Y todos los viejos así, eran muy oscuros así. Una viejita de 80 años, linda, pero siempre limitada, que el esposo no le daba permiso, que los hijos... Yo les enseñé que la autonomía está primero con ellos. Cuando les digan "siéntese aquí", no, no se sientan si no quieren. Que aprendan a seguir dando su opinión. Los nietos los tienen que ver como un ser pensante, no como un ser mueble, ellos tienen que aprender de ustedes, aparte de lo que hablan, de lo que ven. No eso de que no sirven para nada, que ven tele... no (Mujer joven, Gestora Principal, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

Esto se condice con estudios desarrollados anteriormente en América Latina, en tanto se observa que el abandono y el estigma asociado a la vejez es un fenómeno que se ha ido instalando en los últimos tres o cuatro décadas, lo que se relaciona con la pérdida de autonomía en términos de recursos económicos y bienestar material, como también con situaciones de dependencia en términos de salud física, mental y psicológica. Esto, como fenómeno, también suele estar asociado al debilitamiento de los lazos y vínculos sociales, toda vez que algunos adultos mayores dejan de participar en instancias de desarrollo social y cultural (Cabrera 2013). En este sentido, como ha estudiado la literatura especializada a este respecto, la vejez trae consigo transformaciones en distintos ámbitos: cambios en las condiciones físicas, modificación de los roles al interior de la familia, el nivel de participación en el mercado laboral, la independencia funcional y económica, así como también cambios a nivel de la autopercepción y la percepción de terceros respecto a este ciclo vital (Villa y Rivadeneira 1999).


A través de las actividades desarrolladas por la agrupación, la Fundación Papelnonos Chile se propone el derribar los mitos y prejuicios asociados al envejecimiento, buscando resignificar esta fase y plantearla desde su carácter "activo". Esta misión adquiere múltiples significados e implicancias desde la visión de los distintos participantes. Tal como ha establecido la literatura especializada a este respecto, buena parte de los procesos de envejecimiento activo, se encuentran condicionadas por una reflexión más compleja respecto a la dependencia funcional y cognitiva en este segmento etario. La Encuesta Nacional de Dependencia de Personas Mayores (2009)



considera la dependencia como una situación en que, por limitaciones individuales, se requiere de ayuda técnica como de otras personas para interactuar con los factores de contexto ambiental y, efectuar actividades y roles definidos *socialmente*. De esta forma, la limitación individual, como por ejemplo algún tipo de discapacidad, no puede ser compensada por una adaptación del entorno a las características individuales de la persona mayor (IMSERSO 2005).

Sin embargo, las definiciones asociadas a la dependencia, se encuentran — indefectiblemente— asociados a la cuestión por la *autonomía*. Por un lado, la pérdida de autonomía no se presenta como resultado de la discapacidad ni de la presencia de dependencia y necesidad de cuidados, si bien estas características representan un riesgo importante para la mantención de esta capacidad, especialmente cuando afecta a la dimensión cognitiva y/o intelectual (Strnadova y Evans 2015). Esto dado que la discapacidad intelectual es asociada a estereotipos negativos y expectativas inferiores respecto a las habilidades de estas personas, lo que, al igual que ocurre con las personas mayores en general, los pone en riesgo de ser considerados como incapaces de decidir los aspectos relacionados con su propia persona (Barrantes—Monge, Rodríguez y Lama 2009). Las citas a continuación se hacen cargo, justamente, de este último aspecto. Como se pudo ver en las narrativas sobre *envejecimiento* desplegadas por los actores, los temas relacionados a la “propia persona” suelen ser incluso más significativos —en términos de dotación emocional— que la capacidad de realizar actividades instrumentales. Esto puede abrir la reflexión sobre ciertas exigencias implícitas que el público participante adulto mayor tiene sobre una Fundación como Papelonos, o bien, sobre un dispositivo cultural de esta naturaleza.

Yo les decía “¿usted por qué se hace esos peinados? ¿por qué gasta tanta plata?” Se levantaban a las 6-7 de la mañana pa peinarse en la peluquería, y me decían: “Ah, es que mi marido antes de fallecido...” y casi todas eran las viudas. Ellas estaban traumadas po, que el marido la tenía que ver bien, que tenían que estar peinadas y estucadas. Y después empezaron a soltarse po, a soltarse de esas cosas que en realidad han limitado su libertad de mujer, de hombre... Hasta que claro, empiezan a pensar de otra manera, a preocuparse de otras cosas. Yo siempre les digo que no saben si van a despertar vivos o muertos, entonces no tienen nada que perder. Después se liberan y tú los ves, o sea... las viejas llegan hasta con mini. Hubo una que hasta llegó con el pelo teñido de rojo, todavía lo tiene, es un cambio... (Mujer joven, Gestora Principal, Fundación Papelonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins).




A la mayoría le gustaba bailar cuando joven, cantaban, recitaban. Entonces, cada uno tuvo en algún minuto de su vida un deseo de potencial artístico desde todos los lugares: poesía, baile, tenemos alumnos que participan en club de cueca en otro lugar, tenemos campeonas de cueca en su juventud. Entonces, sí: la mayoría tuvo un potencial o un deseo de poder aprender algún arte y ahora se les abre esta oportunidad y la aprovechas y por eso siguen (Mujer joven, Gestores, Fundación Papelonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

Cuando se nos presentó esta oportunidad, no dudamos en meternos porque es lo que nos gusta y lo que me hace mantenerme bien: el yoga, las clases de práctica, también me fortalecen, entonces eso es lo que me mantiene a mí activo, con 70 años (...) Realmente la fortaleza que tengo acá es que he estado dentro de un buen grupo y todo lo que hemos hecho, todo lo que hemos viajado también me ha fortalecido y se me ha agrandado un poquito más el ego (Hombre, Participantes Pichilemu, Fundación Papelonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

Así, desde la visión de los monitores y adultos mayores, el participar de la Fundación Papelonos Chile les permite a los adultos mayores desarrollar algunos de sus potenciales talentos e intereses, los que se vieron frustrados en etapas anteriores de sus vidas para dar paso al desarrollo familiar, la responsabilidad laboral, entre otros. De manera que — en tanto instancia de desarrollo personal — los adultos mayores “se dan la oportunidad” de descubrir aquellas habilidades que creían perdidas o que no habían descubierto —hasta ahora— en sí mismos. Así mismo, los participantes destacan el proceso de empoderamiento y desarrollo de la autoestima que se desencadena producto de las actividades en las que participan, identificándolo en la capacidad de dar su opinión o manifestar sus intereses personales al interior del grupo, así como también en otros espacios, como las relaciones familiares. En esta línea, varios de los entrevistados no dudan en describir el impacto que la fundación ha tenido en esta fase de la vida, nombrándolo como “una segunda oportunidad”.

Yo estuve muy enferma y lo he estado, tengo una enfermedad un poco crónica, y como que la vida me empezó a presentar que a lo mejor eso era lo que me faltaba, tomar la cuerda que había dejado en algún minuto suelta, y leí así... un día que me iba a Rancagua veo en una revista y decía “Papelonos”, que iban a hacer la inauguración, empecé a investigar en Youtube qué era (...) y ahí fue cuando las conocí... la vida me cambió, acá hay mucho de qué aprender, y yo creo que la humildad es una de las cosas que



uno puede aprender de estos grupos, así que para mí sigue siendo una segunda oportunidad maravillosa para mí, importantísimo, porque yo quiero ser actriz, yo vine a eso, y a mí me encanta (Mujer, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

Ahora bien, el efecto que ha provocado el desarrollo y la participación de los adultos mayores en la Fundación Papelnonos Chile no solo se concentra en dichos participantes, sino que también es destacado por los monitores y gestores de la agrupación, quienes señalan haberse “enriquecido” en términos personales por la experiencia de trabajo y desarrollo personal vivenciada con los adultos mayores. Como un hallazgo discursivo relevante, es frecuente que tanto participantes como monitores utilicen la palabra “familia” para describir la calidad y cercanía de las relaciones internas que se han establecido entre los distintos integrantes de la fundación, destacado la importancia en términos del fortalecimiento de los vínculos sociales en esta etapa.

Desde que empecé con yoga, me siento mejor, igual ahora tengo mis problemas respiratorios, no dejo de fumar, pero eso me tienen siempre haciendo cosas, y acá me retan mis compañeros...Entre todos me cuidan, en realidad nos cuidamos entre todos, somos como una familia” (Mujer, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

Entonces, también había que crear ese afiatamiento y ese dialogo desde mí, como monitora, empezando a entenderlos, a entender una edad que yo no manejo. Entonces, hay un viaje ahí; es el viaje que tú viste. Nosotros nos reímos, ya somos una familia, para mí no es mi trabajo el que vengo a hacer, sino que vengo a ver a otra familia que tengo acá (Mujer joven, Gestores, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

Así, la labor desarrollada por Papelnonos Chile va más allá de proveer de actividades recreacionales para los adultos mayores, y se puede pensar en un posible efecto declarado en términos de desarrollo personal y social de los participantes. Tal como se ha revisado, buena parte de la mejora detectada por los mismos en cuanto su propio bienestar, se traduce en la frase alusiva a “dejé de tomar mis pastillas”. En dicho espacio los entrevistados pueden darse la oportunidad de desarrollar aquellos talentos frustrados, generalmente relacionados a anhelos por desarrollar carreras relacionadas al arte, el teatro o el deporte. Así mismo las redes sociales de los adultos mayores se ven

fortalecidas, pasando la fundación a constituirse como una fuente de apoyo y contención mutua, una verdadera familia tanto desde la visión de los participantes como de los monitores. A modo de síntesis, los adultos mayores comienzan a relacionar el alcance del dispositivo con un proceso no solo relacionado al envejecimiento activo, sino que también con el reconocimiento identitario y la autorrealización que, tal como connotan sus discursos, puede ser más significativo en términos de los grados de autonomía que provee este dispositivo.

## **ii. Fundación Papelonos Latinoamérica: red internacional**


El año 2016 la Fundación Papelonos Latinoamérica le da su apoyo y reconocimiento oficial a la agrupación de adultos mayores del Centro Cultural Muñeca de Trapo. Dicho reconocimiento proviene desde el fundador de la institución y gestor de la creación de la red internacional, Juan Estévez, quien convoca a la gestora principal de la agrupación en Chile a una capacitación de dos semanas en Argentina, donde recibe formación en el origen e historia de la fundación, así como también respecto de sus principales lineamientos, objetivos y actividades.

Paula, gestora principal de la fundación, explica que tuvo que incorporar el desarrollo del área musical y la educación ambiental para alinearse al estilo de la Fundación Papelonos. De hecho, el nombre de la institución proviene del trabajo plástico con “Papel” y de “nonos”, un término popularmente utilizado en Argentina para referirse a los adultos mayores, con un tono más cálido y cercano. Cabe señalar que dicha incorporación fue bien recibida por monitores y adultos mayores, quienes confeccionaron sus propios instrumentos musicales en un taller de artes plásticas y reciclaje. Ahora bien, este no es un detalle menor: el origen de la fundación se remonta al primer curso que realiza Juan Estévez (psicólogo y músico),<sup>41</sup> con un grupo pequeño de adultos mayores, a quienes les enseña a construir instrumentos musicales en papel con los que empiezan un proceso de creación musical. El mismo fundador describe el proceso de la siguiente forma:

Esto partió como un simple juego, como fue el ponernos hacer un poco de ruido con unas simples bombillitas de papel. Claro que no advertíamos en ese momento que se trataba de un ruido que alguna gente —y luego mucha gente— quería escuchar. “Un ruido interesante” que provenía de los viejos, de un sector al que se le había reservado, entre otras cosas, el silencio. Poco a poco, casi como un contagio, se fueron sumando viejos y más viejos que deseaban y que querían hacerse oír, de alguna manera. Y también hacerse ver, quizás esa es otra necesidad. Creo que estas dos cuestiones nos

---

<sup>41</sup> Fundador. Nombre cambiado en pos de resguardar las confidencialidades de los entrevistados.




motivaron a empezar a ver las cosas de otra manera; quiero decir que se quería llamar la atención para que alguien nos escuchara y nos viera. Por empezar (Fundación Papelnonos LA 2017).

En este sentido, cabe señalar que, si bien en un principio el ejercicio de creación musical surge de manera más bien circunstancial, prontamente se transformó en uno de las principales herramientas de la fundación, en tanto lo que se buscaba era generar visibilidad y espacios de inclusión para la población de adultos mayores, que —tal como fue señalado anteriormente— usualmente se encuentra asociada a estigmas y prejuicios que posicionan a la vejez como una fase poco activa, dependiente, más bien oscura y deprimente, en palabras de los mismos entrevistados.

Es importante mencionar que en Chile la actividad fundante de la agrupación tiene que ver con el desarrollo del teatro. Dicha elección —si bien emerge de manera circunstancial— también va en línea con la visibilidad que adquieren las representaciones asociadas a las artes escénicas, en tanto la naturaleza de estas actividades se relacionan a la exhibición de una forma de arte a un público. Por tanto, ya sea la música en Argentina, o el Teatro en Chile, ambas disciplinas artísticas constituyen herramientas claves en pos de la misión de resignificar la vejez. Dado que —desde la mirada de su fundador— la vejez es comprendida como una construcción social y cultural, de manera que los actores tienen un rol clave en cómo es concebida y experimentada dicha fase. Nuevamente, como ha sido mencionado anteriormente, los discursos e intenciones de sus gestores principales tienen por objeto relevar el rol del autorreconocimiento y autovalencia durante esta fase del ciclo vital. En palabras de Juan Estévez:

Nosotros entendemos que “La vejez es lo que hacen los viejos”. Desde esta perspectiva creemos que es posible imaginarnos la “construcción” de un modelo que no nos espante o que nos llene de resignaciones. La idea central es revisar los conceptos que derivan de las limitaciones y prejuicios sobre la vejez y resignificarlos en un marco de desafíos, poner bajo sospecha el “no puedo” y promover los interrogantes del “deseo”. Todas las actividades que desarrollamos desde la fundación tienden a ello, a abrir espacios y canales para que transite esa energía vital (Fundación Papelnonos LA 2017).

De manera que contar con el reconocimiento oficial de la marca Papelnonos le permite a la agrupación chilena ampliar su rango de actividades, así como también incorporarse a la misión que ya venían desarrollando de manera más artesanal en Pichilemu. Y también formar parte de una red internacional de participantes de otras regiones de América Latina que realizan dichas actividades.



Así, en noviembre del año pasado (2016), la agrupación chilena organiza el primer viaje al extranjero para mostrar una de sus obras de teatro, en el marco del encuentro bianual internacional de la Fundación Papelnonos en Latinoamérica. Dicho encuentro fue sostenido en Argentina, y un grupo de 15 adultos mayores acompañados por tres monitores más el equipo audiovisual viajaron para representar a Chile en aquella instancia. La participación en este espacio constituye un punto clave en la historia de la fundación, en tanto genera un proceso de aún mayor integración en términos de los vínculos sociales y afectivos desarrollados al interior del grupo, así como también genera un impacto a nivel personal y familiar en los adultos mayores, dado que el viaje realizado no responde a “vacaciones” o “trabajo”, sino que al desarrollo de sus nuevos talentos.

Entonces me gusta, porque la profe me puso como bailarín, me vi al tiro bien en el baile. Y como actor también, porque hacemos algunas conversaciones con mi señora en la obra [risas], entonces estoy bien, contento, además cuándo pensé yo que iba a conocer eso de ir al extranjero, y como actor... ¡como actor! si hay que dárselas como actor, feliz pues porque a uno lo aplauden... a mí me aplauden en el día sábado porque también hago mi show, entonces “aplausos para el viejito”, y se para la gente a aplaudir. Entonces uno se siente bien, a la edad que tengo, tengo 76... Entonces soy feliz, 76 años (Hombre, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins).

De esta forma, los monitores y participantes de la agrupación ya proyectan un viaje para este año 2017, dado que fueron invitados a visitar a la sede mexicana de Papelnonos. Cabe señalar que dicha oportunidad emerge en el marco del encuentro realizado en Argentina.

### **iii. Relaciones institucionales**

En este punto es clave mencionar que las fuentes de financiamiento y los recursos han sido un tema de preocupación constante entre los monitores de la fundación, en tanto cuentan con solo una fuente de ingresos estable para financiarse: la subvención recibida por el municipio de Pichilemu. De manera que muchas de las vinculaciones realizadas por la organización responden a dar más visibilidad de la fundación y las actividades que realizan los adultos mayores, pero también a diversificar sus fuentes de apoyo material y económico.

De acuerdo a lo señalado por la gestora principal de la agrupación, el reconocimiento oficial de Papelnonos Latinoamérica no se traduce en el aporte económico, sino que más

bien constituye un recurso en términos de acceso a redes sociales internacionales, así como también el orientar sus actividades en línea con la misión que plantea la institución. Además, el uso del nombre “Papelonos”, les permite acceder a la biblioteca musical de la fundación. Con esto, relata la gestora principal, los participantes de Papelonos pueden recrear piezas musicales o generar nuevas interpretaciones en las presentaciones que estén preparando. En este punto es clave señalar que —como parte de su misión social— la Fundación Papelonos Chile no genera cobro alguno a los adultos mayores participantes de sus actividades, ni por matrícula, ni mensualidades.

Los gestores de la agrupación expresan la dificultad de encontrar fuentes de recursos, en tanto ellos no manifiestan su apoyo y/o adhesión a alguna tendencia política partidista, sino que buscan mantener su independencia y neutralidad como Fundación autónoma. Esta decisión —de acuerdo a lo señalado por los entrevistados — también ha implicado ciertas consecuencias para la agrupación:

Te voy a dar un ejemplo, estuvimos en la elección ahora de alcalde, nos buscaron todos. A ninguno le interesó, porque nosotros somos apolíticos. Entonces me quedó la embarrada, de hecho, el alcalde que eligieron ahora se enojó mucho y todo. Yo le agradecí su apoyo y todo, porque nos ha dado mucha subvención y todo, pero tienen que respetarnos eso (Mujer joven, Gestora Principal, Fundación Papelonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins).

Ante este escenario, los gestores deciden presentar la iniciativa a distintos organismos del Estado, en pos de adquirir mayor visibilidad y reconocimiento a nivel institucional, como también para acceder a algunos fondos o beneficios públicos que pudieran permitirles seguir desarrollando las actividades de la agrupación. Es así como la gestora principal consigue el “patrocinio” de diversas instituciones como el Servicio Nacional del Adulto Mayor (Senama), Ministerio de Relaciones exteriores, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), entre otros.

Ellos nos han dado el patrocinio. El patrocinio es un respaldo, pero como uno moral, como “ah buena”, pero no se traduce en algo económico, nada. O sea, eso nos ha servido cuando nos llaman a reuniones y eso como que nos da más confianza, ¿cachái? Pero en la práctica, no...un patrocinio no tiene que ver con un apoyo económico, tiene que ver con un apoyo moral por decirlo de alguna manera, de que ellos respaldan que lo que tú haces es de calidad (Mujer joven, Gestora Principal, Fundación Papelonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins)

Es clave destacar que —como señala la cita— el patrocinio no tiene una traducción material, sino que más bien se trata de un reconocimiento institucional que le da más visibilidad y difusión a la Fundación Papelnonos Chile. Es por ello que los gestores de la iniciativa deciden extender la invitación de todas sus presentaciones a las autoridades de instituciones del Estado, e incluso deciden realizar sus actividades en espacios públicos de la comuna, de manera de generar mayor convocatoria e interés en los residentes y turistas nacionales y extranjeros.

Hice todo, la inauguración, la presentación, hice todo, cero apoyos, pero los invitaba, por su puesto. Y como estamos con los otros patrocinios cerca, salíamos en las revistas internas de los ministerios y les llegaban también por ahí ¡los bombardeábamos! porque tienen que ver que hicimos todo, en la plaza Prat, llena. Una muestra abierta, que es la que vas a ver que se llama “El corazón del jardín”, eran como 50, abierta la obra. Y claro, ahí vino el alcalde, vinieron del Instituto de Derechos Humanos, lleno de gente, lleno. Los autos paraban, quedó la cagá, te juro. Porque, o sea... mientras las instituciones no sepan de nosotros, vamos a vivir en ese anonimato, y el anonimato va de la mano de la pobreza (Mujer joven, Gestora Principal, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins).


Cabe señalar que los propios monitores se manifiestan sorprendidos por los logros que han conseguido hasta ahora, contando con escaso apoyo en términos de recursos. Y, actualmente, la organización aún se encuentra en búsqueda de fuentes de financiamiento que les permita seguir ampliando sus actividades, dado que actualmente posee un número limitado de vacantes a nivel comunal. Esto es especialmente importante, considerando que la agrupación busca ampliar su rango de actividad a todo el país, estableciendo sedes a nivel regional.

#### **iv. Sujetos, subjetividades antes que públicos**

Tal como fue mencionado anteriormente para los gestores de la Fundación Papelnonos Chile la visibilidad y difusión de sus actividades es clave en dos sentidos: primero, en términos de la labor de resignificación de la vejez que realizan por medio de la música y las artes escénicas; y, por otro lado, en términos de los recursos materiales y sociales necesarios para el despliegue de las distintas actividades que realizan, así como también para su proyección en el tiempo.

De tal forma, la definición del público objetivo es bastante amplia y dinámica, considerando a los familiares de los adultos mayores, a residentes de Pichilemu, turistas nacionales y extranjeros, autoridades municipales y de organismos estatales,






todos quienes “potencialmente” pueden llegar a presenciar alguna de sus presentaciones desarrolladas en los espacios públicos de la comuna, así como también a quiénes pueden verlos a través de las plataformas digitales. Además, es clave tener en cuenta que parte de la impronta de las artes escénicas es su presentación a un público: el mostrar, presentar y exhibir el producto de una creación artística.

Ahora bien, más allá de la identificación del público, es vital considerar la emergencia de subjetividades que se genera en torno a la articulación del dispositivo Fundación Papelnonos Chile. En particular, el proceso de transformación personal que experimentan los adultos mayores participantes, en tanto ellos mismos declaran que participar en dicha agrupación ha significado un cambio importante en sus vidas, volviéndolos más alegres, saludables, sociables, y ayudándolos a desarrollar habilidades, talentos y potencialidades particulares. Este cambio también es percibido por familiares de los participantes:

Me llamó la atención que se notaba que le estaban llegando los talleres, se ve con un ánimo mucho mejor con respecto a su enfermedad, ella tenía muchos dolores a los huesos, esto me hace verla más activa y más feliz. Más relajada también. La familia igual comenta que se nota que le está gustando más estar acá, cuenta todo lo que han hecho y cómo les fue en Argentina. Yo no paso mucho tiempo con ella y de repente supe que se iba a Argentina a actuar y fue como “¡en qué momento pasó esto!” Estoy feliz (Hombre joven, Familiar participantes, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins).

La Anita es una de nuestras caras representativas, que hizo mucho logro con nosotros, desde aprender a leer hasta sentirse... genial, ella tiene un avance heavy, a ella le daba vergüenza contarme que no sabía leer, pero una igual cacha... También está la María, ella decía desde el principio “Yo no sé nada leer, pero sé recitar”, se sabe payas y esas cosas larguísimas y uno dice ¿y cómo aprendió Amandita si usted no sabe leer? “Si no hay nada que saber leer pa aprender estas cuestiones”. Lo decía la mamá, la abuela, la tía. También está el Pirinola, que tiene como 80, que hace “el paso del surfista”, salió hasta en las noticias (Mujer joven, Gestora Principal, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins).

En este sentido, es clave mencionar como —en tanto experiencia transforma de vida— la participación cultural de los participantes, así como también de los monitores se traduce en un proceso de cambio en ambas direcciones, y que se ve potenciado por el



desarrollo de la confluencia de actores a nivel interno en la agrupación. Tal como lo explica una de las monitoras:


Yo igual soy joven todavía y, para mí, ha sido una experiencia muy nutritiva. Si es que puedo darte una palabra es nutrición, porque, si bien yo he podido dar mis conocimientos técnicos, he recibido también otros conocimientos como la experiencia de vida de ellos. Ha sido un trabajo nutritivo constante de ellos y también del equipo, yo también participo en las clases de yoga y he aprendido ahí; de Pamela también, he visto cómo nos hemos mezclado con ideas y cómo nos hemos potenciado mutuamente —ella también es actriz— y empezamos a brotar con ideas del montaje, ella me cuenta la idea que tiene y yo trato de asistir lo más que puedo. Entonces, ha sido una nutrición no solo de parte de los alumnos, sino en cómo empieza a crecer el equipo y cómo empieza a tomar fuerza (Mujer joven, Gestores, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins).

Yo creo que el que actúa, el que ve y el que trabaja están vinculados a un proyecto que te está nutriendo de una u otra forma. Se genera una simbiosis donde están todos en torno a la cultura. Todos trabajan de alguna forma, los chiquillos y también nosotras (Mujer joven, Gestores, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O’Higgins).

De manera que el dispositivo cuenta con un público abierto y dinámico, en tanto se busca llegar a quién se pueda, sin fijarse límites o perfiles específicos, dado que el objetivo está puesto en dar visibilidad a las actividades de la agrupación. Si bien es posible identificar la emergencia de subjetividades específicas: primero, el descubrimiento del envejecimiento activo encarnado en los mismos participantes, y el impacto que en sus familias tiene; y, segundo, el proceso de cambio y crecimiento personal que declaran los monitores, a raíz de compartir este proceso de resignificación de la vejez que encarnan los adultos mayores.

#### **d. Campos y objetos culturales**

Los objetos culturales, desde las corrientes de la sociología de la cultura, pueden ser entendidos en razón de la naturaleza, espacio y momento en que se constituyen los públicos. la constitución de los públicos (Griswold 1987). De manera que para comprender la articulación de la expresión cultural analizada en este estudio es fundamental considerar el o los objetos culturales en torno a los que se articula. En específico, el desarrollo de la Fundación Papelnonos Chile en la comuna de Pichilemu



responde a distintos objetos culturales de manera simultánea, los que se han ido entrecruzando a lo largo del tiempo. Por una parte, es posible distinguir el objeto artístico—terapéutico; y, por otro lado, el objeto social-educativo. Estos serán profundizados en la presente sección.

### **i. Objeto artístico-terapéutico**


Como fue señalado al inicio de este informe, la mezcla de las dos vetas: el desarrollo artístico musical, y la misión terapéutica de la agrupación son claves para comprender cómo se articula el dispositivo, en tanto es desde el encuentro de ambas vertientes que se desarrolla la misión de la Fundación Papelnonos Chile: promover el envejecimiento activo en los adultos mayores, resignificando la vejez a nivel social.

De esta manera, más allá de las actividades puntuales que realizan los adultos mayores en cada uno de los talleres, es importante posicionar la forma en cómo este objeto se pone al servicio de la comprensión sobre la vejez: por un lado, desde el sentido estético que otorga el trabajo a partir de expresiones artísticas en la forma de “embellecer la vejez” como fue mencionado por los gestores entrevistados. De esta manera, la participación en formas culturales (teatro, danza y arte), son concebidos como espacios de creatividad que les permite adicionar un sentido reflexivo sobre la autopercepción de adultos mayores.

Por otro lado, la conjunción con lo “terapéutico”, dice relación con los efectos que los mismos declaran en términos de los mayores niveles de bienestar subjetivo (y físicos). De esta forma, lo terapéutico —al servicio de la comprensión del envejecimiento— se enlaza a lo referido sobre autorreconocimiento y a la autovalencia emocional de posicionarse como adultos mayores independientes (incluso de la medicación).

Sin embargo, otros de los hallazgos que conlleva a reflexionar sobre un objeto artístico-terapéutico, tiene relación con la forma en que las actividades de la fundación rescatan el carácter *testimonial* de quienes participan. Es en esta misión que tanto los monitores como los participantes se ven transformados por el objeto artístico-terapéutico desarrollado por la agrupación, en la medida que los monitores manifiestan aprender de los adultos mayores, a partir de sus experiencias y saberes acumulados a lo largo de sus vidas.

En el tema del teatro, por ejemplo; yo conversaba con algunos y hay muchos que estuvieron en el período de la dictadura y algunos me contaban que siempre les gustó el arte y otros que siempre tuvieron el deseo de ser actores, pero no pudieron (...) Sobre todo, yo, que soy más chica, empiezo a aprender de estas experiencias que me cuentan, de cómo toman los roles en escena, porque, lo que tiene el adulto mayor de entretenido es que tiene una




biografía tan extensa que cuando tú lo tratas de dirigir o dar ideas, tiene un amplio registro de imagen. Entonces, eso es muy rico visualmente para mí, y quizás por eso los actores son viejos, porque tienen una carga vivencial y biográfica... entonces, ha sido una nutrición en todos los aspectos para mí (Mujer joven, Gestores, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

De manera que la articulación del dispositivo en tanto objeto artístico-terapéutico genera un proceso de transformación que desemboca en la emergencia de nuevas subjetividades de aquellos públicos que se ven involucrados en dicho cambio: adultos mayores que actualizan su sentido identitario en torno a la vejez; y monitores que destacan sentirse “nutridos” profesional y personalmente por la experiencia de trabajo, además de vivenciar —de manera conjunta— un proceso con miras a mejorar la calidad de vida de las personas que envejecen.

## **ii. Objeto social-educativo**

Ahora bien, las actividades desarrolladas por la Fundación Papelnonos Chile — heredera de la tradición de Fundación Papelnonos Latinoamérica— tiene un fuerte componente educativo y social. A partir de lo recopilado, es posible ver que el objeto artístico también se encuentra asociado a una labor formativa en términos de lo que se ha venido promoviendo, en general, por las instituciones especializadas a este respecto. En el contexto de envejecimiento poblacional, con las características que ha presentado este proceso en Chile, los principales organismos internacionales han llamado a promover la autonomía e independencia de las personas mayores el mayor tiempo posible, asegurando su participación y ejercicio de sus derechos como ciudadanos (IMSERSO, 2011).

A través de los talleres de yoga se busca generar consciencia física y corporal de los adultos mayores, fomentándolos a abandonar las rigideces de la edad y las limitaciones de sus enfermedades, de acuerdo a lo declarado por los entrevistados. Así mismo, a través del teatro los adultos mayores aprender a relacionarse e interactuar en el escenario, aprendiendo habilidades de personificación, así como también de improvisación, permitiéndoles liberarse de manera lúdica, permitiéndose comunicar y expresar distintas emociones e ideas. Por otro lado, a través del taller de artes plásticas y reciclaje, los adultos mayores aprender sobre la recuperación de elementos ya utilizados, reincorporándolos al círculo de la producción y consumo, así como también constituye una forma de expresión a través de la cual manifestar sus intereses y experiencias.



En este sentido, lo importante de este enfoque es que frente a lo que la OMS ha denominado como “envejecimiento activo” —estando este definido como el proceso de optimización de las oportunidades de salud, participación y seguridad, con miras a mejorar la calidad de vida de las personas que envejecen (OMS, 2002)— el dispositivo hace sentido desde la toma de consciencia, respecto al rol funcional de la vejez. La enseñanza de estas materias dota a los adultos mayores de nuevas herramientas de expresión y desarrollo personal, así como también de exploración y creación cultural.


En un sentido formativo, así como comunitario, la Fundación Papelnonos se sitúa como una instancia de inclusión e integración social de los adultos mayores, revitalizando y fortaleciendo los vínculos sociales de los mismos, buscando prevenir la dependencia severa, que se traduce en la pérdida de autonomía física, material y emocional de los adultos mayores. Y desde luego, como se ha introducido, este rol se consolida a partir de la toma de consciencia respecto al trabajo con este tipo de población más allá de los enfoques asistencialistas, y reemplazándolo por un enfoque de derechos.

#### 4. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

A modo de síntesis, recalcar que el dispositivo analizado entrega luces sobre la forma en cómo la participación cultural se focaliza en ciertos grupos prioritarios. Tal como se revisó, la Fundación Papelnonos es una institución cuya misión apunta a “contribuir al bienestar del adulto mayor, por medio de la Cultura y las Artes” (Fundación Papelnonos Chile 2017). Dicha descripción —que une las nociones de bienestar y cultura— es clave para comprender las actividades que realiza la agrupación, en tanto promueven el envejecimiento activo por medio de talleres de teatro, música, yoga y reciclaje. La pregunta que se intentará a responder a continuación —a modo de apuntar insumos para las claves transversales— es la siguiente: ¿qué hace entonces que la Fundación Papelnonos se reconozca como un dispositivo de participación cultural?

De acuerdo a los resultados obtenidos, y a partir del análisis de este informe, existen tres dimensiones que permiten pensar en este ensamblaje como participación cultural:

- La resignificación identitaria contenida en la misión del dispositivo: Hacer sentido de lo que implica la vejez.
- El rol de lo *social* como experiencia comunitaria y transformadora, posibilitada por la “cultura”.
- La pretensión de sostenibilidad en el tiempo.



Respecto al primer punto, y transversal a todos los hallazgos analíticos, la toma de conciencia respecto al envejecimiento activo, implica —desde sus miradas— reconocer quiénes son las personas que participan en esta iniciativa. Como buena parte de los casos estudiados, la participación cultural marca buena parte de lo que los públicos principales definen como sentidos identitarios. En el trabajo con población adulta mayor, el sentido de la capacidad *funcional* que adquiere la vejez es clave para entender el sentido que los mismos adhieren a su participación en un dispositivo de esta naturaleza.

Por capacidad funcional, se entenderán las atribuciones relacionados con la salud y el bienestar que permiten que una persona pueda hacer actividades cotidianas que son importantes para ella y su desenvolvimiento cotidiano (OMS, 2015). Esta capacidad estaría compuesta por tres elementos: la capacidad intrínseca, referida a la combinación de capacidades físicas y mentales de una persona; las características del entorno, referidas a los factores externos que marcan el contexto material, social, simbólico y valórico del individuo; y las interacciones entre estos dos elementos, que determinan la relación que la persona mayor establecerá con su entorno. Más allá de lo declarado como misión por la agrupación propiamente tal, los adultos mayores que participan reconocen que —sobre todo respecto a la interacción con el entorno— el dispositivo les permite autorreconocerse como sujetos que tienen una experiencia pasada que contar y que pueden actualizar su sentido de “ser viejos”, cada vez que desempeñan algún tipo de expresión artística.

En este sentido, Fundación Papelnonos encuentra lugar en su aporte a la reflexión sobre la participación cultural, toda vez que encuentra lugar en la formación y construcción de identidades individuales y sociales.

Sobre lo social, es importante señalar también que todas las atribuciones respecto a las figuras de la “familia” Papelnonos refieren al fuerte sentido de *comunidad* del dispositivo. Desde luego, de manera concreta, se deducen mayores niveles de *capital social*, toda vez que las relaciones sociales establecidas en este espacio significan redes de beneficios, contactos o ayuda recíproca para quienes participan (Aguirre y Pinto 2006). No obstante, más allá de esto, lo importante reside nuevamente en la forma en cómo —lo cultural— aparece como un mecanismo efectivo para lograr *participación* activa y continua. En este sentido, las prácticas y expresiones culturales que se realizan en Papelnonos, permiten cambiar el eje del enfoque de la persona mayor como receptora de beneficios o intervenciones, a uno basado en un diseño participativo y un enfoque comunitario marcado por la solidaridad intergeneracional con el objetivo de promover la autonomía y la inserción social de las personas. La evidencia de este punto se observa en la forma en cómo es posicionado el lugar de la cultura como *experiencia transformadora (de unos y otros)*. Como se ve en la cita a continuación, “como enseñanza de vida”:

M1: Para mí cultura es un aprendizaje hacia la parte desconocida, y el aprender para el mañana, y mejorar para el mañana lo que estamos viviendo hoy.


M3: Para mí es saber y dar a conocer lo que uno sabe. Porque en el hecho de hacer teatro siempre hay una persona que le está enseñando, y eso uno lo demuestra al público en este caso, y uno hace una cosa frente a un público, uno está dando a conocer lo que uno sabe o lo que uno ha aprendido... y la cultura es una palabra muy amplia, abarca muchísimas cosas, y hasta aquí generalmente la cultura se emplea por demostrar canto, baile, teatro, por demostrar los antepasados, cosas que se hacían antiguamente de nuestros antecesores, eso es cultura, dar a conocer.

H1: La cultura es una enseñanza de vida.

(Mujeres y hombre, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins)

En último lugar, la cuestión sobre la transmisión es también algo que permite aportar a la reflexión sobre participación cultural a partir del análisis de este dispositivo. En esta línea, la labor desarrollada por la Fundación Papelnonos es clave, en tanto les permite a los adultos mayores plasmar y transmitir sus propias experiencias y vivencias, revalorando sus trayectorias de vida y recuerdos, y compartiéndolos —*dándolos a conocer*— a otras generaciones que constituyen el público de sus presentaciones. Se trata de un *legado* que ellos mismos encarnan y conservan, y que buscan transmitir por medio de la creación artística.

Yo creo que igual es como importante a lo mejor, esto que hacemos como Papelnonos, porque también es cultura el hecho de que se les enseña a las nuevas generaciones el real respeto de lo que significa la vejez, porque en sí mismo es cultura lo que hacemos por eso, ¿te fijas? porque si la cultura es la transmisión de experiencias de vida de cualquier tipo, que ahí yo estoy un poco de acuerdo con esto de la sociedad... pero creo que obviamente eso, esa transmisión de lo que son los viejos hoy día, es lo que va a ir quedando en las nuevas generaciones, porque en algún minuto la vejez era el don máximo del ser humano... y eso se perdió, y yo creo que eso que nosotros podemos mostrar en el día a día, va generando una cultura distinta, no sé cómo explicarlo bien (Mujer, Participantes Pichilemu, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).



La herencia que esta generación de adultos mayores busca legar a las nuevas generaciones tiene que ver con abrir caminos para la vejez como una fase activa y socialmente valorada, una etapa a disfrutar en línea con el desarrollo de un envejecimiento activo. Estos adultos mayores están reconstruyendo y resignificando — desde sus propios relatos y experiencias de vida— lo que la vejez constituye, haciéndose cargo de las implicancias identitarias que esto posee en cómo se comprenden u posicionan a sí mismos como sujetos en esta fase de la vida. Por tanto, la participación cultural a través de las actividades desarrolladas por este grupo tiene que ver con un cúmulo de experiencias transformadoras no solo para el adulto mayor, sino que también para su círculo familiar cercano. De manera que el desarrollo de actividades artísticas, musicales y teatrales, así como también la realización de talleres de yoga deben ser comprendidas en el marco de la labor encarnada por la Fundación Papelnonos, los diversos actores involucrados y relacionados entre sí, así como también sus principales objetos culturales, vale decir: el objeto artístico-terapéutico, y el objeto social— educativo. Las experiencias de los adultos mayores son plasmadas en sus diversas formas de creación y expresión artística, buscando posicionar una nueva manera de aceptar y vivir el envejecimiento, resignificándolo para ellos mismos y las futuras generaciones.



## VI. ARTESANAS DE RARI (REGIÓN DEL MAULE)

En la región del Maule el caso seleccionado corresponde a las artesanas de Rari, localidad ubicada en la comuna de Colbún, en las proximidades de la precordillera de Linares. Las mujeres de Rari se dedican a la elaboración de artesanías en crin (pelos de caballo), tradición que ha sido transmitida de manera intergeneracional por aproximadamente 200 años.

A partir del material recopilado por medio de conversaciones informales, observaciones participantes y entrevistas individuales y grupales sostenidas en los hogares de las artesanas, en la sede de reunión y también durante la Fiesta del Crin, se presenta el análisis de este caso. Luego de dar cuenta de consideraciones metodológicas, en la segunda sección se ubica históricamente a la expresión cultural, dando cuenta de su origen y articulación actual como *acontecimiento*. En el tercer apartado, se ubica socio-espacialmente al pueblo de Rari y su configuración interna, por medio de la elaboración y descripción de un relato cartográfico. En la cuarta parte, se profundiza en el aspecto relacional, describiendo a los actores y participantes de la expresión, así como los vínculos que se establecen entre ellos. En la quinta sección se reflexiona respecto a las nociones y definiciones de público para este caso, a partir de lo mencionado por los entrevistados. Finalmente, se profundiza en la reflexión respecto a los objetos culturales en torno a los que se articulan las artesanas de Rari; y se realiza una conclusión analítica respecto a las implicancias de la participación cultural.

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El levantamiento del caso artesanas de Rari en la región del Maule se desarrolló desde el 12 al 15 de enero del 2017. En estos días se realizaron recorridos a pie por el pueblo de Rari, visitas a los hogares de artesanas agrupadas e independientes, y a la sede de una de las agrupaciones de mujeres artesanas, así como también se llevaron a cabo observaciones y conversaciones durante la realización de la Fiesta del Crin, realizada los días 14 y 15 de enero en la escuela básica municipal de la localidad.

El primer acercamiento a las mujeres artesanas del pueblo de Rari estuvo facilitado por el contacto directo que entregó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, por medio de su presencia regional. Este contacto implicó llegar —en primera instancia— a mujeres artesanas trabajando de manera articulada, es decir, como miembros de agrupaciones organizadas. En complemento a ello, durante el levantamiento cualitativo fue posible constatar que en el pueblo de Rari una buena parte de sus habitantes conoce el oficio y lo ejerce —de manera esporádica o regular— de forma independiente, por lo

que en el trabajo de campo también abordó a artesanas que trabajan sin vinculación a una organización.

Así, se realizan entrevistas a las dirigentes y miembros de las dos agrupaciones de artesanas más grandes y conocidas en el pueblo de Rari, que —además— son quienes gestionan la Fiesta del Crin. Además, se realizaron entrevistas con artesanas que trabajan de manera independiente en sus hogares: un ex miembro de una de las agrupaciones, una señora independiente, y una pareja de jóvenes que está iniciando su inmersión en el trabajo de artesanía en crin. Asimismo, se sostienen conversaciones informales con participantes de la Fiesta del Crin, y se realizan observaciones en dicha instancia. De esta forma, en este levantamiento se desplegaron técnicas cualitativas asociadas a la observación participante, entrevistas individuales y grupales, y conversaciones informales. En total, se registraron —vía grabadora de audio— un total de siete entrevistas con los perfiles descritos, además de las conversaciones informales emergentes con participantes de la Fiesta del Crin, las cuales no fueron registradas por audio, si bien se apuntaron los resultados como minutas de campo.

En términos del registro audiovisual, se realizaron algunas tomas en los hogares de artesanas independientes, de su actividad cotidiana de tejido. También se realizan tomas audiovisuales durante la Fiesta del Crin, de las interacciones de artistas, autoridades, artesanas, familias y participantes de la actividad. Al respecto, cabe señalar que —dado el auge del turismo en la zona— las artesanas han estado frecuentemente expuestas a situaciones de entrevistas, grabación audiovisual, fotografías, entre otras, desde instituciones académicas, organismos del Estado, hasta canales de televisión nacional, por lo que su disposición a ser grabadas fue bastante positiva.

A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Presidenta de agrupación Maestra Madre	Gestoras de agrupaciones de artesanas
Presidenta agrupación Artesanas de Rari	
Miembro agrupación Maestra Madre	Miembros de agrupaciones de artesanas
Miembro agrupación Artesanas de Rari 1	
Mujer joven independiente	Artesanas independientes
Mujer adulta independiente	
Mujer adulta mayor independiente	

## 2. RESULTADOS: ARTESANAS DE RARI

### a. Noción de acontecimiento

La artesanía en crin es uno de los elementos distintivos de la localidad de Rari, ubicada en la región del Maule, en la comuna de Colbún. De acuerdo a sus propios relatos, los habitantes se han dedicado a este oficio a lo largo de 200 años, transmitiendo sus conocimientos de una generación de *rarin* a otra y manteniendo el legado tradicional que los caracteriza. Cabe señalar, de acuerdo a los datos registrados en el Censo 2002, que la comuna de Colbún es predominantemente rural, en tanto solo el 29,24% de la población es urbana (Municipalidad de Colbún 2017), y este es un elemento clave para comprender el estilo de vida, las costumbres y tradiciones en Rari.

Los habitantes de Rari, derivado del mapudungun *raren* que nombra a un arbusto silvestre que crece en el área (*Eugenin Rarin*), han crecido y han sido criados en permanente relación con su entorno: la naturaleza, flora y fauna local, desarrollando oficios principalmente relacionados a la actividad agrícola y ganadera, así como también recolectora. El origen de la actividad de cestería y tejido en crin tiene que ver con esta estrecha, cercana y fluida relación con el entorno natural, en tanto se cree que el oficio se inicia con el tejido de las raíces de árboles como el álamo, el espino y el sauce.

Eso nos ha costado mucho averiguar. Ahora supimos que se empezó con raíces de álamos. En los esteros, antes había muchos, la raíz de los sauces o de los álamos quedaban en el agua. Entonces dicen que andaba una religiosa acá que andaba misionando yo creo. Entonces ellas con un grupo de personas de acá ella las invitó a hacer una oración a la orilla del agua, entonces ella tomó una raíz y empezaron a trenzarlas. Y dicen que empezó con eso, con la raíz del álamo o del sauce, que ahora ya no quedan casi nada... Como era más tosco, con eso se hacía mucho el canastito donde las señoras iban a comprar... (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

Ahora bien, es importante señalar que no existe un consenso respecto al origen específico del trabajo de tejido y cestería en crin, dado que la transmisión de dicha historia ha respondido a la memoria y relato oral. Mientras algunas mujeres relatan las historias de sus bisabuelas y tatarabuelas que partieron tejiendo cestas con las raíces de los árboles, otras mujeres relatan la llegada de una monja belga que les enseña a los habitantes de Rari distintas técnicas de tejido utilizando dicho material. Esta disonancia en la historia de origen de la artesanía en la zona ya ha sido recopilada en otros estudios realizados en la localidad: “Algunos narran que fueron dos hermanas que al nadar en el


río descubrieron las largas raíces del álamo y que imitando las creaciones en mimbre, dieron forma a pequeñas figuritas (...); otra narración local muy similar dice que fue solo una mujer quien habría encontrado raíces de espino largas y flexibles y que sería con ellas que desarrolló una artesanía que se masificó (...); otros lugareños que fue una monja de nacionalidad belga quien al ver flotar las raíces, las limpió y dio con ellas forma a pequeños canastitos, para luego enseñarle a la comunidad a tejer y también a teñir con hierbas naturales” (Rodríguez 2014).

De acuerdo a las mujeres entrevistadas, los trabajos de cestería y tejido se inician utilizando como base las raíces de distintos árboles, elaborando artefactos como canastos, pañoleras, cestas, entre otros. No obstante, las entrevistadas son claras en señalar que utilizando dicho material no era posible realizar figuras más pequeñas y detalladas, dado que las raíces son más bien gruesas y toscas. Ante esto, se opta por experimentar con la fibra de la cola de vaca, debido a su docilidad y flexibilidad para dar forma a distintas creaciones. Sin embargo, la cola de vaca resultó poco eficiente tanto en términos de extensión de la fibra, como en términos estéticos, en tanto los objetos creados no tenían “acabados finos”, de acuerdo a lo señalado por las entrevistadas. Finalmente, las artesanas prueban utilizando el pelo de la cola del caballo o *crin*, resultando ser el elemento que cumplía de mejor manera con las características que necesitaban para desarrollar trabajos de diferentes tamaños y con mayor exigencia en términos del acabado de los detalles estéticos de los objetos creados:

Llegó un minuto en que la escasez de la raíz llevó a que alguien o un grupo incorporara la fibra en el almacén y el tejido fue ese con crin. Algunas señoras antiguas dicen que empezaron con cola de vaca y no les resultaba, porque era muy corta y probaron con crin (Mujer Joven, Artesanas independientes, Artesanas de Rari, región del Maule).

Se dice que como tenían las vacas, dicen que a las vacas les empezaron a sacar hebritas. Para empezar a urdir con esas, pero era enroscado. No es liso, costaba mucho más. Además, que la raíz para ir tejiendo encima es muy duro, muy grueso. Y este vegetal es delgadito. Les costaba darles forma a los trabajos (Mujer Adulta, Miembro agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

En tanto esta forma de artesanía es parte de los conocimientos tradicionales aprendidos en esta zona, casi todos los habitantes de la localidad de Rari han aprendido el oficio. De acuerdo a las historias narradas por las entrevistadas, la mayoría lo aprende desde pequeños, viendo a sus madres, tías y parientes que tejen por las noches o en las tardes, mientras comparten un mate al lado del fuego. El carácter familiar, cotidiano y



tradicional de la práctica permite que el aprendizaje de esta labor artesanal sea aprendido de manera transversal por quienes residen en esta localidad: hombres y mujeres, niños, jóvenes y adultos sin distinción alguna. Así también lo describe Loreto Rebolledo: “La práctica del oficio es parte de la vida familiar, porque la producción artesanal se realiza íntegramente al interior del hogar y en espacios comunes, como la cocina y el comedor (...) al efectuarse en lugares de encuentro parental y en momento de descanso de las faenas diarias, permite a los jóvenes mirar, aprender e identificarse con ese quehacer” (Rebolledo 1991). Este carácter familiar de la práctica adquiere así una relevancia fundamental, en tanto permite el traspaso del aprendizaje, pues no hay formación “formal” donde se pueda aprender.

Si bien el oficio ha sido asociado principalmente a las mujeres de la zona, dado que son quienes se dedican a la producción y comercialización de los objetos artesanales, cabe señalar que los hombres también poseen los conocimientos. Sin embargo, estos se muestran menos dispuestos a reconocer abiertamente que tejen en crin —de hecho, los relatos para la construcción de este caso, nacen de voces femeninas—, debido a los potenciales prejuicios de los que podrían ser objeto, tal como ha sido declarado en entrevistas. Por otra parte, los relatos de las mujeres señalan que tradicionalmente los hombres se dedicaban a desarrollar labores agrícolas, lo que constituía el ingreso principal y más estable del hogar; por lo que las mujeres deciden vender las artesanías en crin como una forma de ingreso complementario. De todas formas, muchas de ellas señalan que las ventas de crin se convertían —frecuentemente— en el ingreso principal del hogar, en tanto las labores de los hombres podían ser muy fluctuantes en el tiempo.

Nosotras muchas veces lo hacíamos, como pasa hartito con la gente en Rari que tejía por necesidad. Porque aquí en el pueblo yo creo que ningún niño pasaba hambre, porque si su papá no tenía trabajo, la mamá sí que tenía trabajo (Mujer Adulta, Miembro agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

En este sentido, es difícil establecer un acontecimiento que logre situar en su origen una práctica cultural que está naturalizada a través de una transmisión intergeneracional familiar. Sin embargo, si tomamos el desarrollo de esta práctica en la actualidad, como un dispositivo a través del cual visibiliza una expresión local a nivel nacional, podemos identificar el desarrollo del turismo como clave. Pues, si bien esta es una práctica que se realiza desde hace dos siglos aproximadamente, el reconocimiento externo de la misma, así como el que se constituyera —según las entrevistadas— en un oficio para ellas, vino de la mano con el desarrollo del turismo regional. Ello en tanto el quehacer económico y cultural de la zona empezó a girar en torno a esta práctica artesanal,

especialmente con el desarrollo de hoteles y la explotación de las aguas termales presentes en las localidades de Panimávida y Quinamávida, sectores colindantes a Rari.

De hecho, algunos de los relatos que describen el origen de la artesanía en crin en la zona frecuentemente mencionan la relación con las Termas de Panimávida (Rodríguez 2014). Por su parte, en gran parte de los relatos, las mujeres entrevistadas mencionan que sus parientes (madres, padres, tías y/o primos) han trabajado en las Termas de Panimávida en algún momento de sus vidas. Incluso, las mujeres más adultas mencionan ellas mismas haber desempeñado labores de lavandería o limpieza en el hotel, aprovechando de vender sus propias piezas de artesanía en crin. En este sentido, cabe señalar que las fuentes de agua termal son descubiertas en 1822 aproximadamente, coincidiendo con los registros que datan el inicio de la cestería por dicha época. Las termas alcanzan gran popularidad en poco tiempo, siendo valoradas por sus propiedades curativas, de hecho, en 1912 los dueños se ven obligados a ampliar la infraestructura del lugar para dar abasto con la alta demanda turística (Termas de Panimávida 2017).

Ya llevamos tres o cuatro generaciones, 200 o 300 años, antes se hacían canastitos rústicos no más. Pero después le dieron formas como vieron que se vendían, iban al hotel y vendían pañoletas donde se ponían los pañuelos y se las colgaban. Fueron haciendo cositas para poner las lanas y el tejido (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

El recinto de las Termas de Panimávida no solo contaba con las fuentes de agua termal, sino que también proveía servicios de Hotelería, e incluso inició la explotación de agua mineral embotellada (Maira 1919), por lo que pasó a constituir un polo importante en el desarrollo económico de la región, proveyendo de empleos a una buena parte de los habitantes de la región del Maule, especialmente de los residentes de Rari, según lo declarado por las entrevistadas. Ahora bien, luego de un largo período de bonanza de las Termas, en el que incluso son reconocidos por Francia con el Premio Mundial a la Calidad por la calidad de sus aguas, y es declarada por el Ministerio de salud (1946) de manera oficial como “fuente de aguas curativas”, hacia 1980 el hotel sufre un incendio que implica el cierre del establecimiento. Dicho hito impacta profundamente la venta y comercialización de la artesanía en crin, las mujeres entrevistadas lo señalan como la peor época, en tanto la actividad turística disminuyó notablemente. Así mismo, muchos de los residentes de Rari que trabajaban en el hotel quedan desempleados, pues no se vuelven a producir las aguas embotelladas y la restauración del recinto fue un proceso bastante lento y costoso.


Y los niños eran los que iban a llevar las maletas, cuando llegaba el turista y todo eso. Y venía a recoger al turista al tren y los llevaba dentro, era bonito. Y las señoras con sus sombreros elegantes, sus teñidas y conversando. Pero cuando se quemó el Hotel fue la decadencia del crin. No sabíamos qué podíamos hacer para que esto pudiera recuperarse. Esto afectó mucho, el turista ya no llegó. ¿Cómo iba a llegar si la mayor parte de la entrada era el hotel? (...) Le costó a la gente asimilar lo que había pasado, fue muy doloroso para la gente antigua que trabajó mucho en el hotel. Que las aguas termales se terminaban, porque ahí trabajaba mucha gente, era muchos turnos. No eran solo los sueldos, era la trayectoria que había, la historia, eso le dolía a la gente (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

Y la gente antes cuando venía al hotel conocía mucho la artesanía. Y sabe usted que yo creo que conocen más en otro país que acá. Antes, cuando las Termas de Panimávida estaban en su apogeo, venían de todo el mundo por las termas y se prendió todo esto, los turistas venían, recorrían Rari y compraban artesanía (Mujer Adulta, Miembro agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

Ahora bien, en la misma época en que el Hotel de Panimávida es cerrado producto del incendio, se abre e inaugura el Hotel de Quinamávida que también cuenta con aguas termales. Si bien esto incentiva el desarrollo económico de la región, generando nuevas plazas de trabajo y reforzando la visibilidad de las artesanías en crin, a través de su venta y comercialización a turistas, las entrevistadas son claras en señalar que no se repite el auge económico vivido en épocas anteriores de la mano de las aguas termales de Panimávida.

Cuando murió el hotel de Panimávida, el hotel de Quinamávida empezó a subir, tuvo su glamour, porque no había otro Hotel con aguas termales, entonces se fueron para arriba y ahí empezó a levantarse y a revivir todo. Ellos también tienen termas, pero las mejores son las de Panimávida. Ahora las abrieron de nuevo... (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

De esta forma, las artesanas entrevistadas señalan que la actividad del crin solo fue reconocida y valorada por ellas mismas y sus familias como un *oficio* —y no solo un *pasatiempo*— al descubrir el potencial atractivo comercial. En esta línea el turismo fue



clave, en tanto los turistas, que llegaban a la zona atraídos por la fama de las aguas termales de Panimávida, son quienes compran las artesanías en crin de manera frecuente y en grandes cantidades.

Por acá siempre se usó esa palabra: “van a venir pasajeros y hay que tener harto empeño en atenderlos”, la gente acá es gente súper cariñosa, todas sabemos que hay que ser atentas, cariñosas, porque así también uno piensa que estas personas van a volver. Los pasajeros eran los que iban a comprarle a una (Mujer Adulta, Miembro agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

Como fue señalado anteriormente, el oficio de la artesanía en crin es parte de los conocimientos tradicionales de la localidad de Rari, por lo que todos sus habitantes tejen o han tejido en algún momento de sus vidas. En este sentido, el dispositivo abordado en este estudio dice relación con el pueblo de Rari, si bien —para efectos del estudio— se abordó a distintas formas de organización que emergen en la localidad: por una parte, agrupaciones de artesanas que trabajan de manera organizada; por otra parte, artesanas que trabajan de manera independiente, y, por último, a nuevas generaciones de artesanos jóvenes que actualizan la práctica tradicional, quienes aportarían a la continuación y transferencia de la práctica en el tiempo. Cada uno de ellos desarrolla el oficio y se incorpora en las redes de comercialización y turismo de manera diferente, esto será desarrollado en mayor profundidad en la sección relacional.

Actualmente, las artesanas de Rari cuentan con reconocimiento a nivel nacional, de la mano de distintas instituciones públicas (Servicio Nacional de Turismo, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el municipio de Colbún, entre otros), así como también reconocimiento internacional, asociado a instituciones como UNESCO, o a través de invitaciones recibidas para participar de ferias de artesanía en Francia, Estados Unidos, Italia, México, entre otros países.

## **b. Espacio cartografía de relación es socio-espaciales**

El carácter situado de las expresiones culturales es un elemento clave a considerar en términos del análisis de los casos de estudio, en tanto permite comprender las articulaciones de los dispositivos, situándolos temporal, social y espacialmente (Fanlo 2011). En esta línea, se vuelve fundamental profundizar en las implicancias que tiene para este caso la ubicación espacial de la práctica cultural —artesanía en crin— en términos de su relación y pertenencia con la localidad de Rari, al interior de la comuna de Colbún. Cabe señalar que en esta sección no solo se buscará describir el uso del



espacio de las agrupaciones, sino cómo las relaciones que dan forma al dispositivo se ubican espacialmente.


La comuna de Colbún, ubicada en la región del Maule, responde a las lógicas rurales tradicionales del valle central chileno, en tanto: sus principales actividades económicas refieren al desarrollo de la agricultura, ganadería, artesanía y turismo rural; son territorios con densidad poblacional relativamente baja; y marcadas por relaciones sociales que tienen un fuerte componente familiar y de parentesco, en tanto son grandes familias que han habitado en la zona a través de distintas generaciones. Según Castro: “(...) las familias rurales se caracterizan por vivir en territorios con baja densidad poblacional, con prolongada presencia de generaciones en este, por tanto, con importantes relaciones de parentesco asentadas en el lugar, con identidades ligadas al trabajo y relación con la tierra” (Castro 2012).

Desarrollada en territorio nacional, la artesanía en crin es propia de la localidad de Rari, ubicada al interior de la comuna de Colbún, específicamente en los faldeos precordilleranos. Como es posible apreciar en el mapa presentado a continuación, dicha comuna se ubica al este de la región, colindando con la comuna de Linares. Colbún cuenta con distintas localidades en su interior, destacando Panimávida, Quinamávida y Rari, tres pueblos que cuentan con una tradición artesanal reconocida por sus habitantes.

Imagen 8. Mapa ubicación geográfica de Rari



Cabe señalar que originalmente la comuna de Colbún recibía el nombre de comuna de Panimávida (1923). De hecho, el edificio de la ilustre municipalidad estaba ubicado en dicho sector. Es en el año 1927 que la comuna adquiere el nombre que actualmente posee (Municipalidad de Colbún 2017).



Como principal centro de actividades de la comuna, Panimávida también contaba con una red de trenes que la conectaba directamente con Linares. Si bien dichos recorridos se pensaron originalmente para el transporte de carga (cosechas agrícolas y productos ganaderos), dado el desarrollo turístico de la zona rápidamente fueron adaptados para incluir el transporte de pasajeros. Así lo describe un académico de la época: “(...) dichos ramales ferroviarios incidieron decisivamente en la historia económica de la zona. Gestados como transportes de carga y cifrándose en ellos grandes perspectivas económicas, estos ferrocarriles dieron un giro impensado a los pueblos que recorrieron: de los sueños portuarios de los maulinos se desembocó en el turismo, cambiándose paulatinamente los carros cargueros por coches de pasajeros. El llamado ‘tren chico’ de Linares a Panimávida, previsto como un medio de sacar las cosechas del sector precordillerano de Linares hasta la línea troncal, terminó, de igual forma, con sus carros llenos de viajeros que buscaban —con más de algún presidente de la República entre sus pasajeros— el milagro de la salud en las aguas termales” (Colville 2005)

De manera que el desarrollo agrícola de la zona prontamente se vio acompañado por el desarrollo turístico a partir de la visibilidad y popularidad que adquieren las aguas termales con propiedades curativas. En esta línea, y como fue previamente desarrollado, la localidad de Rari se vuelve parte de los circuitos turísticos visitados por los “pasajeros” nacionales y extranjeros, permitiendo a las artesanas la venta y comercialización de sus creaciones, alcanzando visibilidad a nivel internacional.

Cabe señalar que, en el relato de las entrevistadas, las localidades que adquieren mayor mención son Panimávida y Quinamávida. Dichas localidades son especialmente relevantes para la historia y desarrollo del crin en Rari, en tanto ambos pueblos cuentan con aguas termales que atrajeron y/o atraen a una gran población de turistas nacionales y extranjeros a través de los años: Panimávida desde 1822 en adelante, mientras que Quinamávida aparece en los últimos 20 años. El turismo impulsado por dichos polos generó un reconocimiento explícito a la actividad artesanal en crin. Sin embargo, en sus relatos también se menciona que la zona conformada por Rari, Panimávida y Quinamávida es reconocida por el desarrollo de sus distintas formas de actividad artesanal: mientras Rari es conocida por la cestería y tejidos en crin, Panimávida se ha posicionado como una localidad que cuenta con tejidos y telares de lana, y Quinamávida es conocido por el desarrollo de la artesanía en piedra toba.<sup>42</sup>

Marcada con una fuerte herencia campesina, las localidades al interior de la comuna de Colbún aún mantienen antiguas tradiciones practicadas en la zona, tales como la celebración de la trilla a yegua suelta, campeonatos locales, comunales y regionales de cueca clásica, y fiestas costumbristas. De la misma forma, en estas localidades predomina la participación activa y frecuente en actividades de religiosidad popular

---

<sup>42</sup> La piedra toba —o tufo volcánico— es una roca sedimentaria de consistencia porosa.

enmarcadas en el catolicismo, una de las más conocidas en Rari es la Fiesta de San Sebastián,<sup>43</sup> la que conecta a feligreses de Panimávida y Rari, en tanto la procesión se realiza desde un pueblo a otro. Así, quienes viven en Rari se sienten profundamente identificados por las tradiciones que los representan: eventos y celebraciones campesinas tradicionales, así como también eventos de religiosidad popular.

La historia cuenta que Rari solía ser un poblado alejado de las demás localidades, en tanto no existía un camino que lo conectara de manera directa con los demás pueblos al interior de la comuna. Sin embargo, alrededor de los años 50 uno de los dueños de los fundos del sector realiza gestiones con el Ministerio de Obras Públicas, para la construcción de un puente que comunicara a las localidades, permitiendo el transporte de personas y cargas (Rodríguez 2014). Actualmente dicho puente constituye la puerta de entrada al pueblo de Rari, cuya columna principal es un estrecho camino pavimentado que cuenta con una vía de ida y una de retorno, y sin aceras o pasos peatonales en los costados. Dicho camino está acompañado por la construcción de casas domiciliarias y de caminos de tierra más pequeños que se desprenden del camino principal. Las casas más antiguas y tradicionales mantienen una fachada de tipo colonial, hechas de adobe y con tejas de cerámica; en cambio, las casas más nuevas están construidas de madera o ladrillo. Mientras se camina por la calle principal de Rari, es posible escuchar el sonido de la corriente de agua en pequeños canales que cruzan el camino, a veces se escucha el relinchar de los caballos o el cantar de los gallos. Pese a ser el único camino pavimentado del pueblo, no cuenta con un alto tráfico y flujo de vehículos, por lo que mantiene una tranquilidad propia de entornos rurales, donde predominan los sonidos de la naturaleza por sobre los sonidos relativos a la actividad humana.

Así también lo describe Loreto Rebolledo, quien esboza un relato detallado del pueblo de Rari: “Es una larga y única calle alrededor de la cual se alinean las casas donde habitan las tejedoras (...) Rari se encuentra asentada en un valle rodeado de lomajes suaves. La aldea de Rari conserva todas las características físicas de un poblado campesino: cada vivienda con una pequeña huerta o un patio con árboles frutales, parrones y flores, circulando por ella aves de corral y animales domésticos. También las relaciones sociales del poblado son más cercanas a un modo de ser campesino que urbano. Los lazos de sangre son prioritarios, la mayoría de los habitantes están unidos entre sí por nexos familiares que se refuerzan con la vecindad. Tres o cuatro apellidos

---

<sup>43</sup> La tradición inicia con el “robo de la imagen del Santo|| que es transportado hacia la capilla de la localidad de Rari, donde es acompañado en vigilia durante la noche por los fieles del sector. Al otro día, usualmente domingo en la mañana, los Huasos de la Cofradía en procesión —y acompañados de numerosos fieles— recuperan la imagen y la llevan de regreso a la iglesia de Panimávida, todo este proceso se hace entonando cantos, oraciones y vivas. Una vez han llegado al templo, se celebra la eucaristía en honor a San Sebastián. Muchos feligreses llegan para agradecer sus favores recibidos.

se repiten de un hogar a otro; lo que permite la reproducción de redes y prácticas solidarias” (Rebolledo 1991).


Una de las entrevistadas explica que los turistas que llegaban a Rari solían ser atendido en las casas de las artesanas, por ellas mismas, en tanto sus hogares solían ser —y siguen siendo— a la vez talleres de creación de artesanías, vitrinas de visibilidad y salas de venta de sus producciones. Por lo mismo, las mujeres artesanas acostumbraban a recibir cordial y hospitalariamente a los “pasajeros”, quiénes eran tratados como visitas en sus hogares, al mismo tiempo que clientes de su oficio.

Había una abuelita que hace poco murió de 101 años, la abuelita Ester, ella vivía en una casa de adobe y hasta última hora nos conocía, nos saludaba. Nosotros la pasábamos a ver y ella en una mesita tenía una botella de bebida y vasitos y decía que tomáramos. Era gente muy... muy cariñosa, muy hospitalaria. Entonces ella hacía que nos sentáramos, y nos preguntaba cómo estábamos nosotros, ¡imagínate, si éramos nosotras las que la íbamos a ver a ella! Y así mismo cuando llegaban los pasajeros (Mujer Adulta, Miembro agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

Recabar en la historia y los relatos de antaño de los residentes de la zona es fundamental en el caso de la artesanía en crin, en tanto el pueblo de Rari se hace conocido nacional e internacionalmente a partir de este trabajo. Las mujeres de Rari se comprenden a sí mismas como “verdaderas artesanas” en la medida en que han nacido, han sido criadas y/o han vivido casi toda su vida en el pueblo de Rari, aprendiendo el oficio desde pequeñas y de la atenta observación a otras artesanas más antiguas, usualmente sus madres, abuelas o tías quiénes tejen de manera cotidiana. De hecho, es usual que en las entrevistas las mujeres declaren rápidamente sobre sus orígenes, distinguiéndose entre quiénes son *verdaderas* artesanas:

Bueno, esto partió en Rari, es único de acá. Las ancianas dicen que partían jugando con las raíces de los álamos a la orilla del río. De ahí nace, en este pueblo. Y cada mujer que llegaba a Rari tenía que aprender a tejer. Igual nunca la persona va a aprender 100%, porque no es lo mismo una persona que lo hizo desde chica, que aprendió mirando, no es lo mismo que una persona nueva (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

Ya llevamos con mi pareja 10 años en el tema de la artesanía. No soy nacida acá, soy nacida de Santiago. Mi esposo nació acá, es hijo de una de las artesanas del pueblo. Si bien yo venía con mis familias en los veranos éramos



casi afuerinos, no compartíamos mucho con la comunidad hasta que nos empezamos a insertar y ahí aprendí el crin viendo y mirando como ellas tejían. Pero yo no empecé desde pequeña, empecé más de adulta y como hobby a practicar. No soy rápida, soy bien lenta (Mujer Joven, Artesanas independientes, Artesanas de Rari, región del Maule).


De tal forma, ser “nacida y criada en Rari” no solo es clave en términos de la identidad territorial de estas personas, sino que también marca las habilidades y destrezas de las artesanas que trabajan en crin. Quienes aprenden desde pequeñas tienden a ser más rápidas en sus trabajos, más minuciosas y detallistas, al mismo tiempo tienen menos dificultades para incorporar técnicas nuevas. Estas mujeres son las herederas legítimas de una tradición que se ha ido transmitiendo de una generación a otra a lo largo de 200 años aproximadamente. Las “afuerinas” que se han incorporado como artesanas, generalmente son mujeres que se han casado con hombres de Rari y que han aprendido el oficio por medio de sus suegras y cuñadas.

Yo me considero rarina, a pesar de que no soy, yo soy de Constitución, mis raíces son de allá, yo llegué acá casada. Me trajeron para acá, yo no conocía nada, el crin nunca lo había visto. Yo aprendí de mi suegra, ella tejió toda la vida, desde chica. A mí mi suegra me dijo: “mire mijita, usted se casó, supongamos que va a vivir toda la vida acá en Rari, porque su marido la trajo para acá, y la que llega acá Rari debe aprender a tejer, para que ayude a su esposo y para que también tenga su platita. Después va a tener hijos y con esa platita, aunque sea poca, puede comprarle cositas a sus hijos”, y así me empezó a enseñar... (Mujer Adulta, Miembro agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

Bajo el entendido de las expresiones culturales en tanto dispositivos, entender el entramado de relaciones heterogéneas que lo constituyen se torna un elemento clave del análisis, especialmente teniendo en cuenta el carácter dinámico y mutable de dichas articulaciones (Fanlo 2011), que poseen un carácter novedoso a partir de su potencialidad de actualización. En la presente sección se profundiza y describen las diversas relaciones que componen la artesanía en crin desarrollada en Rari.

Para iniciar este análisis cabe tener en cuenta que el dispositivo a analizar responde a la artesanía en crin que surge y se desarrolla en el pueblo de Rari. Como ha sido señalado anteriormente, en dicha localidad todos los habitantes han aprendido el oficio, si bien las mujeres son quienes suelen destacarse en instancias de difusión y redes de




venta o comercialización. En este sentido, un primer desafío apunta a abordar las relaciones que emergen en una localidad a partir de este oficio. Para efectos del presente estudio serán tres los nodos de relaciones abordados para dar cuenta de la complejidad del componente relacional del dispositivo: por un lado, se dará cuenta del trabajo de artesanas que trabajan de manera independiente; por otro lado, se profundizará en la articulación de mujeres artesanas que trabajan de manera agrupada; y, por último, se profundizará el trabajo realizado por las nuevas generaciones que heredan el oficio.

#### **i. Artesanas independientes: sobre el comercio justo y el reconocimiento**

Como fue señalado en la descripción cartográfica, Rari es una localidad rural constituida por una calle principal de la que se desprenden caminos y pasajes de tierra más pequeños. Al recorrer el camino rápidamente el turista se encuentra con letreros colgados en las entradas de las casas señalando que se venden artesanías en crin. En los relatos de las mujeres artesanas emerge uno de los hallazgos más llamativos en relación a la organización de las relaciones al interior del pueblo: las casas situadas a las orillas del camino principal actúan como verdaderas *vitrinas* para la difusión y venta de las artesanías locales.

Quienes se ubican en esta posición privilegiada han acomodado algún espacio del hogar como una sala de ventas donde dan la bienvenida a los turistas que llegan a la zona, recibéndolos con bebestibles y alimentos propios de la zona. “En Rari, casi todas las mujeres tejen las crines de caballo. Cada residencia es un taller y eventualmente una sala de exhibición y ventas. Todo el movimiento del pueblecito gira en torno a esta labor femenina. El comercio de los tejidos en crin y de las materias primas, activa la economía local atrayendo turistas y comerciantes (...) fomenta, además, otra actividad económica de las mujeres como es la elaboración de comidas para servir a los paseantes en los parrones o patios de sus casas” (Rebolledo 1991, 6).

Muchas de las familias que se encuentran a las orillas del camino principal trabajan de manera independiente, realizando la producción y venta de sus artesanías en crin de manera autónoma, en tanto cuentan con la visibilidad necesaria para comercializar sus creaciones. La cita a continuación describe cómo es la vida cotidiana de las mujeres que se dedican a la artesanía en crin en sus hogares: “Los momentos, a lo largo del día, en que se confecciona la artesanía con la mañana, entre el desayuno y el almuerzo; en la tarde, después de este hasta la hora de onces y en la noche después de la comida. Este último intervalo es el más largo y continuo. En las horas nocturnas se concentran las labores de urdido y terminaciones que son las más lentas, y donde el trabajo no puede interrumpirse. Los transcurros de la mañana y la tarde que son más corto, y con mayores interrupciones, sirven para tejer la trama” (Rebolledo 1991, 13-14).




Sin embargo, es preciso señalar que existe un número limitado de familias habitando en las casas ubicadas a las orillas del camino principal. Más bien existe un número mayor de personas que residen en los caminos de tierra hacia adentro o más cerca de la cordillera, hacia el interior. Las artesanas que viven en dichos lugares tienen menor visibilidad, dado que los turistas no suelen acceder a estos lugares para recorrer o comprar artesanías. De esta manera, estas mujeres deben valerse de alternativas para fomentar la comercialización de sus creaciones, donde aparece —como estrategia— el acercarse a los recintos termales de Panimávida y Quinamávida, así como viajar a los centros urbanos en la región para la venta de sus creaciones. Otra alternativa frecuentemente utilizada es la venta de sus productos a otras artesanas de Rari, las cuales poseen mayor visibilidad en el camino o bien, que se encuentren organizadas y deban responder a pedidos al por mayor. Este último punto genera diferentes redes de comercio que actúan de manera simultánea al interior del pueblo de Rari. Por una parte, se distinguen las artesanas al interior que venden sus productos a menor costo a artesanas que tienen mayor capacidad de venta; mientras que, por otra parte, las artesanas a las orillas del camino o aquellas que forman parte de una organización venden los productos a turistas nacionales y extranjeros, al por menor y por mayor con precios superiores.

Este sistema de ventas al interior del pueblo de Rari genera reflexiones entre las entrevistadas respecto a la valoración del trabajo y su traducción en *precios justos*. El oficio de las artesanías en crin es lento y detallado, requiriendo de la destreza, paciencia y sentido estético de quien lo confecciona. Para muchas, este trabajo es poco reconocido por algunos turistas que se aproximan al trabajo en crin, pero —otras veces— también puede ser mal recompensado, si se considera los precios pagados a una artesana en relación a lo precios finales que terceros cobran a los extranjeros:

(...) como le digo yo acá me mortifico, me sacrifico mucho por este rosario y para venderlo son 5 mil pesos, 6 mil pesos cuando mucho. Si tuviésemos donde vender lo venderíamos al precio que uno quiere, no como la gente que lo revende. Además, yo hago pedidos, y si les digo \$8.000 pesos a ellas, me dicen que no...Injusto lo hallo, porque están correteando al turista, están pidiendo muy caro y ni ellos lo hacen, a mí no me pagan más tampoco (Mujer Adulta, Artesanas independientes, Artesanas de Rari, región del Maule).

Yo creo que se siente mal pagado, se siente que se trabaja mucho sin valoración. Muchas de las artesanas que no pertenecen a agrupaciones golpean las puertas de las amigas artesanas de las agrupaciones vendiendo a precio de huevo sus trabajos, porque necesitan comer, y tú sabes que no tienen ni uno para ese día y tienen hijos. Es súper fuerte. Yo de repente les



compro trabajos y los tengo ahí, ni siquiera los vendo. Los compro por ayudar. Eso es lo que quiero con mi marido, cuando nos hagan pedidos grandes poder delegar, llamar a esa señora y preguntarle cuántas mariposas tiene, porque necesito 100, así ellas podrían dedicarse a eso y tener un ingreso mensual seguro. Son las brechas que vemos en nuestro propio pueblo (Mujer Joven, Artesanas independientes, Artesanas de Rari, región del Maule).

Asimismo, la lucha por la legitimidad y autenticidad de las verdaderas artesanas de la zona también adquiere un tono particular a partir de la red de comercio interno. Las artesanas señalan que la existencia de dicha red aún actúa como un tabú, en tanto nadie está dispuesta a reconocer que los trabajos expuestos en sus vitrinas no son de propia autoría:

El tema es que acá hay temas tabúes. Aquí en Rari la mayoría de la gente te dice: “yo lo tejo, yo lo hago todo”. Mentira. Sabemos que no es así, la gente hoy no tiene la capacidad de producción, por lo tanto, compra. Las mismas artesanas se han puesto comerciantes, se han puesto a comprar productos. Entonces eso no lo van decir jamás, porque es mal visto en su mismo grupo, en su entorno. Se supone que para la cultura tú tienes que ser la que hace esos productos (Mujer Joven, Artesanas independientes, Artesanas de Rari, región del Maule).

Yo me hago mis collares y le digo a mi mamá: “mira lo que inventé”. Y me dice: “te quedó bien, pero tienes que darle un final mejor acá”. Entonces nos explica. Yo creo que nosotras igual nos vamos a dedicar a esto más adelante, pero no vamos a hacer reconocidas como lo ha sido ella, porque a lo mejor tendríamos que venir a vivir acá y estar un tiempo demostrándole al resto que somos capaces de hacer lo que ellas hacen, porque acá hay que demostrar porque hay una lucha de artesanas. No es que quieran pelear, pero como esto ahora ya es internacional, todas quieren demostrar que su tejido es el más apreciado, es el más bonito, el mejor terminado... (Mujer Adulta, Miembro agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

De esta forma, la gran mayoría de quienes viven en el pueblo y se dedican al oficio de la artesanía en crin trabajan de manera independiente, siendo ellas mismas quienes concentran las labores de producción, difusión y comercialización de sus productos.



Muchas de ellas no cuentan con algún nivel de formalización en términos de la venta de los productos, sino que más bien responde a lógicas de microventas más locales. En esta línea, estudios desarrollados anteriormente han señalado que la rentabilidad económica influye negativamente en los oficios artesanales y creativos, en tanto: “Las condiciones productivas de la actividad —en términos de seguridad social, laboral y provisional— no permiten una proyección y estabilidad para un desarrollo constante” (CNCA 2010). De todas formas, las artesanas han heredado de sus generaciones predecesoras no solo los conocimientos en términos del oficio, sino que también la forma de comercialización de sus productos. Por ejemplo, como se ha mencionado, la mayoría de las mujeres solían vender sus creaciones en el Hotel de Panimávida, aprovechando el flujo de turistas provenientes de distintos lugares del mundo, respondiendo a formas más individuales e independientes de trabajo y producción.

## **ii. Los grupos de artesanas: sobre la asociatividad y lo institucional**

Otra de las formas de relación que existe al interior del pueblo de Rari refiere a la formación de agrupaciones de mujeres artesanas. En línea con un marcado carácter individual en el desarrollo del oficio, las primeras formas de organización respondieron a la lógica de centros de madres o juntas vecinales, en tanto las mujeres se reunían a tejer en crin en conjunto, pero la comercialización se mantenía en criterios individuales. Las mujeres cuentan cómo solían reunirse en las tardes de verano a tejer en el patio de una de las socias, compartiendo un mate e historias cotidianas acontecidas en la localidad.

Un día estábamos aquí tejiendo antes de la agrupación había una ramada. Nos juntábamos a tejer todas las vecinas con los cabros chicos. Y viene pasando una gringa y dice: “aló” y que le había llamado la atención el alboroto de mujeres y niños. Y sacó la cámara fotográfica, no le entendíamos mucho, pero la hicimos pasar y preguntaba si podía sacar fotos. En ese tiempo éramos todas jóvenes, a ella le llamó la atención ver a un grupo de mujeres muertas de la risa y después me mandó las fotos, muy lindas. Nos grabó también de una por una tejiendo (Mujer Adulta, Miembro agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

La primera organización fue el centro de madres “El Chamanto”, formada en la década de los setenta, y si bien se inició como una instancia de reunión y recreación entre mujeres artesanas que compartían el mismo oficio, rápidamente se consolidó en uno de los principales grupos en términos de la exposición y difusión de la artesanía en crin en las ferias más conocidas en Chile. Sin embargo, la primera agrupación que se constituye como una sociedad comercial dedicada a la comercialización de la artesanía en crin se

establece en 1998, recibiendo el nombre de “Maestra Madre”, en reconocimiento a todas las madres que fueron las primeras maestras del oficio en la localidad, tal como establece el sitio oficial de la agrupación.<sup>44</sup> Dicha organización genera una gran difusión y visibilidad de la artesanía, exportando las creaciones a países tan diversos como Estados Unidos, Italia, Australia, Suiza, Reino Unido, Canadá, entre otros.

Cabe señalar que el proceso de asociatividad que experimentaron estas mujeres artesanas vino de la mano de la institucionalidad pública, en tanto fueron aconsejadas para recibir apoyo y lograr una comercialización a mayor escala. De esta manera, un paso clave era asociarse y conformar agrupaciones formales.

Empezamos a organizarnos en reuniones. Nos dijeron que, si no nos reuníamos en una agrupación que tuviese peso, nunca íbamos a salir adelante individualmente vendiendo cada una en su casa, y las que podían vendían, porque no todas viven a la orilla de la calle. Nos empezamos a organizar y al principio se inscribió harta gente, pero a la gente no le gustan las reuniones, y hubo muchas para el empuje inicial, así que de a poco se fueron retirando, y después se fueron retirando más todavía, porque no vieron logros al tiro (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

Una vez conformada la organización, contando con toda la documentación en regla, la organización cuenta con el apoyo del Servicio de Cooperación Técnica (SERCOTEC), dependiente del Ministerio de Economía, Fomento y Turismo. Dicha institución apoya a los microemprendedores de Chile para el desarrollo de sus iniciativas y empresas. Este relato calza con lo dispuesto desde la institucionalidad, en tanto en la década de los \_60s la artesanía pasa a estar definida predominantemente como un sector productivo, para luego — en la década de los 70— adquirir un mayor incentivo desde la línea del desarrollo de la “Artesanía Típica” (CNCA 2010).

Nosotros salimos a ferias, se llegó a Sercotec, empezó a ayudarnos y salíamos a la feria y vendíamos dos mil o tres mil pesos. En esos años pa repartirlo en 10 o 20 era muy poco. Pero teníamos que ir porque de ahí venía la ayuda después. A abrir camino (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

Así mismo, la agrupación de mujeres se une a otras organizaciones locales y — asesorados por funcionarios municipales— postulan a un proyecto del Fondo de Solidaridad e Inversión Social (FOSIS) que les podía proveer de salas de venta para la

---

<sup>44</sup> Link directo: <http://maestramadre.cl/index.php/maestra-madre>

comercialización formal de sus productos. Dicha institución depende del Ministerio de Desarrollo Social y tiene como misión el desarrollar “(...) estrategias de superación de la pobreza y vulnerabilidad de personas, familias y comunidades de manera innovadora y participativa” (Fosis 2017). Para ello implementa programas que buscan generar la expansión de las capacidades de las propias comunidades, invirtiendo en oportunidades para su desarrollo.

Después a través de la comuna se empezaron a tirar proyectos por la piedra toba, el crin y los telares de lana, de Quinamávida, Panimávida y Rari, se tiraron tres proyectos, ahí se postuló al FOSIS y salieron los tres proyectos beneficiados. Se obtuvieron tres salas de venta: uno para cada localidad. Ahí decidimos formar una corporación cultural entre esas tres instituciones. Y formamos la corporación que es sin fines de lucro, pero es, algo que nos representa en la comuna con personalidad jurídica, con todo (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

De esta manera, las artesanas de la agrupación Maestra Madre declaran haber asistido a seminarios y capacitaciones para microempresarios por medio de la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo). Se alude, igualmente, a otras instituciones que las han apoyado en diversas instancias: como el Instituto de Desarrollo Agropecuario (Indap), dependiente del Ministerio de Agricultura; la Fundación Promoción y Desarrollo de la Mujer (Prodemu), perteneciente a la Dirección Sociocultural de la Presidencia de la República; y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

No tendremos grandes estudios, pero nuestra artesanía para nosotros es algo grande, nosotros le dimos un vuelco a eso. De salir de ahí, de no estar solamente en la casa porque ahí nadie iba a conocer la artesanía si no salíamos. Había que salir a tocar puertas que la tomaran en cuenta a uno. Y así fue, Sercotec, el Fosis, Prodemu, Cultura. Nosotras hemos pasado por todas las instituciones que hay, todas, todas. No creo que se nos quede alguna. Porque empezamos así y así se fue formando (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

En este sentido, la asociatividad emerge como una forma de ser visible ante los apoyos institucionales existentes en el país. Así mismo, no se observa mención a apoyos desde organismos públicos para quienes no se encuentran agrupadas.

Como dicen: si no se agrupa la gente no tiene ningún beneficio. A la casa nadie le va a ir a decir: “usted tiene un local y ¿qué necesita?”, pero agrúpate y pide. Y si no, tiene que tener un negocio e iniciación de actividades, sino

¿quién la va a tomar en cuenta así sola? Usted la va a pedir y nadie se la va a dar. Si usted está en grupo organizada con todas las de la ley, va a ir a un seminario y ahí le dicen: “tenemos postulaciones de esto y esto. Un millón, 400. Postule al capital abeja, a este, a esto otro”. El que le interese a la persona. Usted pone un tanto y ellos otro tanto, Sercotec, y Corfo. Todas esas cosas tienen que ver con la Cultura, está ligado Sercotec, Corfo, Indap trabaja con Cultura. Prodemu, Fosis están todos, trabajan para lo mismo. Ellos hacen reuniones, seminarios, llevan a los profesionales a que trabajen con la gente (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

Otros estudios han señalado como la promoción de la asociatividad (especialmente desde Indap) emerge como una estrategia de las entidades públicas para “superar las limitantes que impondrían la falta de acceso a crédito, información, conocimiento, y la fragmentación de los predios de los campesinos” (Durston 2005), quienes a comienzos del siglo XXI se ven marcados por crecientes tasas de pobreza rural, de la mano de bajos niveles de productividad de la agricultura a pequeña escala. Liendo y Martínez (2001) señalan que la asociatividad surge como un “mecanismo de cooperación” que busca ser la solución al problema de la creación de valor y comercialización por falta de escala. En sus palabras: “La asociatividad permite, a través de la implementación de estrategias colectivas y de carácter voluntario, alcanzar niveles de competitividad similares a los de empresas de mayor envergadura” (Liendo 2001, 2). Estas mujeres artesanas de Rari comprenden rápidamente que el trabajo asociativo era fundamental para potenciar aspectos como la difusión y la comercialización de sus creaciones, así como la preservación de su patrimonio artístico.

Hacia el año 2010, el municipio de Colbún junto a la Fundación para la Superación de la Pobreza, a través de su Programa Servicio País, postularon a toda la comunidad de artesanas de la localidad de Rari al reconocimiento que otorga la UNESCO —por medio del Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes— Tesoros Humanos Vivos. Dicho premio busca reconocer las iniciativas que fomentan la preservación del patrimonio inmaterial de Chile. El positivo resultado de dicha postulación marcó el inicio de la conformación de una nueva agrupación de mujeres artesanas: la Agrupación de Artesanas de Rari quienes son las organizadoras del evento la Fiesta del Crin que se conmemora de manera anual. Este grupo surge con la asistencia de la Fundación para la Superación de la Pobreza, quienes apoyan y orientan a estas mujeres en todos los procesos jurídicos y administrativos relativos a la conformación de su agrupación, como a la postulación de fondos y proyectos nacionales. Este hito les aporta a su reconocimiento, y les resulta funcional al desarrollo de la práctica, tal como una entrevistada comenta:

Nadie había pensado que nosotras hubiésemos podido, éramos las artesanas de Rari no más. Nunca habíamos sido más. Como le digo yo, las niñas de Servicio País fueron un siete, unos ángeles que llegaron aquí. Ellas nos dijeron que nosotras no nos podíamos quedar acá, que teníamos que llegar más allá, abrírnos al mundo. Nos sirvió mucho (Mujer Adulta, Miembro agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

De esta forma, el surgimiento de formas asociativas de organización en la localidad de Rari responde a la intervención de instituciones públicas, en tanto las artesanas adquieren mayor visibilidad y apoyo en la medida que forman parte de una organización. La estrecha relación con las instituciones que se ha ido forjando a lo largo de los años en esta comunidad quedó de manifiesto en la celebración de la Fiesta del Crin, la que contó con la participación de autoridades de las distintas instituciones del Estado, y los que participaron a través de discursos y su presencia en dicho evento. El reciente electo alcalde de Colbún y la coordinadora regional del Consejo de la Cultura y las Artes participaron, junto con los medios de difusión local (radios y canales de televisión), en la cobertura del evento. En dicha instancia el alcalde anunció de manera pública el reciente reconocimiento que recibe la comuna de Colbún desde Sernatur: la comuna es declarada Zona de Interés Turístico (ZOIT), lo que —según lo declarado por las entrevistadas— se traduce en un presupuesto más holgado y con prioridad en el desarrollo turístico de la comuna, lo que aporta al rescate patrimonial. Este anuncio es interpretado de manera positiva por la comunidad de Rari, en tanto constituye un incentivo económico para sus habitantes, así como también un reconocimiento al patrimonio natural y cultural del sector.

### **iii. Las nuevas generaciones: sobre la innovación**

Tal como hemos observado, este dispositivo se manifiesta en el plano cultural como práctica artesanal, y a un nivel económico, como una actividad turística. Acorde a esa distinción, la innovación de estas prácticas se manifiesta en estos dos planos. Al respecto, es importante señalar que en los relatos de los entrevistados ambos ámbitos se entrecruzan.

Con ello, emergen historias de migración rural-urbanas, en tanto la región Metropolitana concentraba las oportunidades laborales más estables. En este sentido, quienes hoy constituyen la generación de los abuelos migraron a Santiago durante la etapa de crianza de los hijos, para luego volver durante la fase de jubilación. Los hijos e hijas de dichas generaciones se dividen entre quienes permanecieron en Rari (una minoría) y quienes optan por desarrollar sus estudios secundarios y universitarios, así como sus carreras laborales en la gran capital (una mayoría). En esta línea, en las

actuales generaciones se encuentran menos mujeres dedicadas —como actividad principal— a la artesanía en crin, si bien la mayoría señala tejer en sus tiempos libres como actividad de recreación y esparcimiento. Esta transición ha marcado que cada vez sea más difícil encontrar a jóvenes desarrollando el oficio y residiendo en la localidad de Rari.

Es en este contexto que fue posible entrevistar a un joven matrimonio, muy conocidos en la zona por dedicarse exclusivamente a la producción y comercialización de las artesanías en crin: Lidia y Eric.<sup>45</sup> Eric es oriundo de Rari, hijo de una de las artesanas más antiguas de la localidad. Él aprende el oficio mirando a su madre a medida que va creciendo. Lidia, por otra parte, pasaba sus veranos en Rari y así fue como conoce el trabajo en crin y a su actual esposo. Eric trabaja simultáneamente en la tienda que ambos instalaron en Rari y en el desarrollo del turismo en la zona, actuando como monitor de circuitos turísticos que incluyen el paso por Rari, Panimávida y Quinamávida. Lidia, por su parte, se dedica a la confección de aros, collares y prendedores hechos en crin, complementándolo con la atención al público en la tienda que ambos mantienen.

Eric y Lidia sueñan con la idea de proyectar a Rari como un pueblo artesanal y fomentar que la arquitectura y paisajismo en la localidad haga eco con esta idea. Además, esperan que se mantenga el paseo principal con adoquines, faroles de luz antiguos, y que se haga más conocida y explicativa la lógica de visita a Rari, que muchos turistas parecen ignorar: dado que todos en el pueblo se dedican a la confección y venta de artesanía en crin, el paseo por la localidad consiste en acercarse a las casas de los habitantes y entrar por los caminos de tierra hacia el interior, descubriendo los distintos recovecos e historias que relatan sus calles y paisajes. Sin embargo, Eric y Lidia han encontrado múltiples resistencias entre los habitantes de Rari, tal como ilustra la cita a continuación:

O sea, mira te pongo un ejemplo, el camino que ahora está asfaltado antes era de tierra. La gente estaba cansada del polvo, no se veía nada. Nosotros con mi esposo estábamos pensando y cuando querían asfaltar dijimos que no, o sea, no es que estemos en contra del asfalto. Estamos en contra de que se haga un camino así, porque hay que pensarlo más integral. O sea, es un pueblito artesanal, entonces te tiene que invitar a recorrer la casa, entonces en vez de poner asfalto mejor pongamos adoquines. Una acción donde hay paisajismo, donde haya asientos, faroles. Que se invite a activar el pueblo y ahí no nos apoyaron en ese sentido. Fueron bien pesados y dijeron: “¿quieren asfalto o no? es eso o la tierra”, esa vez se nos fueron todos encima. El resultado fue que asfaltaron y ahora los autos pasan a toda velocidad: “:

---

<sup>45</sup> Los nombres originales han sido cambiados para proteger la confidencialidad de los entrevistados.

fiu... autos pa allá, autos pa acá. Y eso era Rari” (Mujer Joven, Artesanas independientes, Artesanas de Rari, región del Maule).


En este sentido, la actividad artesanal que se desarrolla en Rari responde a lógicas tradicionales, por lo que la repetición de formas y patrones es parte de la identidad del lugar y sus habitantes, así como también constituye un sello de su artesanía. Las innovaciones realizadas por las nuevas generaciones muchas veces son interpretadas como amenazas al patrimonio cultural y artístico que se ha transmitido de manera casi imperturbable por numerosas generaciones.

Yo soy alérgica entonces hice mis primeros aros en metal y plata y me los hice para mí. Y a la gente le gustaba la mezcla de crin con plata, observábamos, escuchábamos lo que el cliente nos decía. Había algunos que nos daban tips acerca de cómo hacer las cosas. Y empezamos a ver que esto fue un boom. Fuimos pioneros en el pueblo, a todo esto, casi me matan, casi me linchan porque el haber puesto una tienda, el haber transformado lo que era tradicional, lo que habían hecho sus ancestros y todo el tema. Me decían que era feo que le pusiera metal. La gente mayor me decía que era feo. Me llevé el odio del pueblo. Fue fuerte, en un minuto yo pensé en irme porque era un desprecio. La gente estaba muy enojada conmigo (Mujer Joven, Artesanas independientes, Artesanas de Rari, región del Maule).

En esta línea, la lucha por el reconocimiento y la autenticidad se torna una vez más un eje clave, en tanto las innovaciones realizadas por estos jóvenes son consideradas formas *desvirtuadas* de la tradición, por lo que no son considerados como *verdaderos* artesanos. Si bien actualmente cuentan con el reconocimiento de las demás artesanas de la comunidad, este ha sido un trabajo de largo aliento por posicionarse internamente a través de la innovación de una tradición.

#### **iv. Sujetos, subjetividades antes que públicos**

Desde tiempos remotos en el pueblo de Rari la referencia constante es a los pasajeros, a quienes se les presentan y muestran las artesanías. Esta denominación es utilizada para referirse a los turistas nacionales y extranjeros que llegaban a la zona atraídos por las propiedades curativas de las aguas termales de Panimávida y Quinamávida, y que solían llegar a través del tren de pasajeros que conectaba a Linares con Panimávida. Dicho nombre perdura hasta la actualidad, así como también el trato y la disposición de los habitantes de Rari especialmente a los turistas extranjeros. Desde luego, ellos



encarnan la forma de abrir espacios de visibilidad y comercio en otros países, permitiendo la internacionalización del oficio.

Como ha sido señalado anteriormente, es por medio del desarrollo del turismo en la región que las artesanías en crin se vuelven no solo una actividad doméstica y/o recreacional, sino que adquiere la calidad de un oficio que reporta beneficios económicos a quienes lo desarrollan. Así mismo, en la medida que las artesanías en crin van adquiriendo mayor visibilidad, el pueblo de Rari va haciéndose cada vez más conocido en el circuito local, constituyendo un paso obligado de los viajes turísticos. En este sentido, para las artesanas de Rari que desarrollan estos trabajos en crin, los sujetos que participan de la expresión cultural no son solo quienes consumen y/o compran algunos de los objetos artesanales, sino que también aquellos que colaboran en la transmisión y valoración del oficio; ya sea como público asistente o de maneras más activas y constantes.

Entonces yo siento y lo hemos visto que para que esto siga vivo una: se tiene que seguir transmitiendo, y dos: tiene que haber alguien que compre, para que las personas se dediquen al tema. Los extranjeros que vienen son porque quieren conocer y llegan solos. A mí me interesa que la persona que sale por esa puerta sepa de nuestro origen, o sea conozca la historia. No me quedo callada, yo les transmito eso con el fin de que ellos puedan retransmitir. O sea, cuando ellos lleguen a su casa hablen de Rari. Ese es un logro. Y agradezco a la persona el interés de venir. Quizás eso nos falta más en el pueblo, porque algunos entran, compran la mariposa y ya. Pero no le explicó el proceso, nada. Yo los hago tejer. Ellos se dan cuenta del trabajo que existe cuando ven un trabajo terminado me dicen: ni siquiera veo el pelo de crin. Entonces viven una experiencia, yo les hago vivir una experiencia porque estoy haciendo algo que me gusta, que me nace (Mujer Joven, Artesanas independientes, Artesanas de Rari, región del Maule).

En este sentido, los talleres educativos que se realizan a turistas en la localidad responden no solo a instancias de difusión propias de la actividad cultural, sino que también a actividades que incentivan la apreciación estética y comercial de los objetos. Solo así, los *pasajeros* aprenden de “primera mano” las dificultades y detalles del acabado proceso de tejido y cestería en crin. Esto les permite comprender el alto valor económico asociado a los objetos, así como también la importancia del conocimiento y legado intergeneracional transmitido en dichas creaciones. De manera que los turistas participan no solo comprando las artesanías, sino que también en su apreciación estética y comercial; en la difusión, transmisión del valor cultural y la tradición de los objetos, así como también de la historia del pueblo artesanal de Rari. Con ello, se



observa como localidades artesanales como esta, desarrollan diversas estrategias para aumentar el turismo, incluyendo estos talleres experienciales.

#### d. Campos y objetos culturales

Los objetos culturales, desde las corrientes de la sociología de la cultura, pueden ser entendidos en razón de la naturaleza, espacio y momento en que se constituyen los públicos (Griswold 1987). De manera que para comprender la articulación de la expresión cultural analizada en este estudio es fundamental considerar el o los objetos culturales en torno a los que se articula. En específico, el desarrollo de la artesanía confeccionada en crin en la localidad de Rari responde a distintos objetos culturales de manera simultánea, los que se han ido entrecruzando a lo largo del tiempo. Por una parte, es posible distinguir el objeto turístico; por otro lado, el objeto comercial, y, por último, se distingue el patrimonial. Estos serán profundizados en la presente sección.

##### i. El objeto turístico

Como ha sido señalado anteriormente, Rari solía ser un pueblo poco conocido en la región del Maule y sin mayor contacto con las localidades vecinas de Panimávida y Quinamávida. Sin embargo, con la inversión realizada en obras públicas en el sector, Rari queda conectado de manera directa con Panimávida por medio de un camino pavimentado de un kilómetro de longitud. Ahora bien, la localidad de Panimávida es el primer foco de desarrollo turístico en la comuna de Colbún, constituyendo una de las actividades económicas de mayor ingreso y estabilidad en la zona por medio de la explotación de las aguas termales, la oferta hotelera y el embotellamiento de aguas minerales. Este foco de desarrollo se traduce en la llegada de cada vez mayor población turística al sector, quienes llegan atraídos por las ampliamente conocidas propiedades curativas de las aguas termales.

El desarrollo del turismo asegura la afluencia de los *pasajeros*, usualmente turistas extranjeros que son las primeras personas en reconocer y valorar el trabajo de artesanía en crin realizado por los habitantes de Rari, comprando en menor y mayor cantidad para llevar de regalo a sus países de origen. Este hito es clave —en palabras de las artesanas— en tanto les permite comprender que la actividad que realizan no es solo un pasatiempo, sino que constituye una actividad remunerada, y altamente valorada ante los ojos de los turistas.

Nosotros le empezamos a dar la importancia y para las mujeres fue valorarse como artesanas, ahí yo creo que fue la clave porque las artesanas no eran valoradas. Acá nunca habían sido tomadas en cuenta, no se conocían, no se invitaban, no se hacía nada. Es como la dueña de casa que lava, cocina,

cría todos los días y no era valorada ¿y ahora es valorada? Claro que sí, es lo mismo, así pasó con las artesanas. Las mujeres se fueron abriendo. Una es dueña de casa, pero a través de la artesanía uno se fue abriendo pasos, no depender del esposo, ayudar pa la casa (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

## **ii. El objeto comercial**

El Hotel de Panimávida fue el primer punto de venta y ventana de difusión de la artesanía de crin, en tanto gran parte de sus trabajadores eran familias de la comunidad de Rari. Sin embargo, en la medida que el turista se empieza a acercar a la localidad de Rari atraído por las producciones artesanales de sus residentes, la comercialización se torna más directa. De hecho, varias de las entrevistadas narran anécdotas referidas a “gringos”, alemanes y franceses que lleguen en búsqueda del crin, y terminan estableciendo lazos comerciales más estables a lo largo del tiempo, teniendo que responder a una demanda de producción de 200 o 300 mariposas, marca libros, flores, entre otros objetos, de manera mensual. Así mismo, con el paso del tiempo, las mujeres comienzan a establecerse en agrupaciones, adquiriendo mayor visibilidad a nivel nacional a través del apoyo de fondos y proyectos públicos. Esto también implicó un proceso de formalización para poder mantener las redes de comercio nacional e internacional, adquiriendo personalidad jurídica y boletas para las transacciones. Por otra parte, las mujeres cuentan cómo participaban frecuentemente de ferias artesanales que se realizaban en territorio nacional y en el extranjero, lo que les permitía difundir sus trabajos, así como también contar sobre el pueblo de Rari ubicado en la región del Maule.

Pero esto empezó cuando nosotros empezamos a dar a conocer la artesanía. Antes solo se iba a la feria del Parque Bustamante que era la más grande en Santiago, pero no había salido al exterior. Y nosotros, de este grupo fue lo primero que salió afuera. Nosotros fuimos a Estados Unidos, fue la Sarita. No sé cómo se hizo la invitación, tanto tiempo se me olvidó las cosas. Fueron contactos que se hicieron por creo, de repente nació la invitación. Por los pedidos yo creo. Con la sala de ventas más el correo electrónico empezó a salir la artesanía hacia el mundo, empezó a verse. Empezaron a pedir, a pedir. Y de ahí empezaron a conocer mucho más el pueblo de Rari. Que salía en las redes, nosotros mostramos mucho, fuimos a canales de televisión, yo misma fui al canal 7, salió todo hacia fuera. Fuimos con la Sarita, estuvimos maquilladas y todo (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

### **iii. El objeto patrimonial**

En la medida que la localidad de Rari va adquiriendo mayor notoriedad y visibilidad de la mano de la producción de artesanías en crin, este empieza a descubrir y explotar su carácter patrimonial. En este sentido destaca no solo el patrimonio natural, en tanto cuenta con campos agrícolas y ganaderos, montañas situadas en la precordillera, y ríos y canales de agua cristalina que cruzan sus predios. Con ello, una práctica artesanal como esta, se conjuga como dispositivo con el patrimonio cultural inmaterial propio de la zona, el cual se encuentra marcado por las tradiciones y costumbres que dan identidad a los habitantes de Rari: la celebración de la trilla a yegua suelta, campeonatos locales y regionales de cueca tradicional, muestras folclóricas, entre otras actividades.

Como ha sido desarrollado anteriormente, la identidad local no es un dato a la causa, sino que forma parte fundamental de la comprensión de la artesanía en crin elaborada en estos sectores. Este oficio se desarrolla en el seno de un pueblo principalmente rural que participa activamente de festividades de religiosidad popular católica, y dedicados a la actividad ganadera y agrícola. La mantención de las tradiciones es vital, en tanto existe una forma de hacer que está enraizada en la localidad de Rari. De hecho, las artesanías adquieren las formas de objetos que las artesanas observan en su cotidianeidad, como rosarios para rezar, mariposas de colores, sombreros tradicionales de los huasos y huasas, lagartijas, entre otros.

Así, la artesanía en crin es inseparable de quienes lo producen y el contexto en el que emerge, por lo que la mayor visibilidad de dicho oficio se traduce en un mayor desarrollo del pueblo de Rari en su conjunto. Esta tradición marca la identidad de los habitantes de Rari, constituyendo —al mismo tiempo— una fuente de sustento económico y turístico de la zona. De esta forma, es posible señalar que la expresión cultural de las artesanías en crin no responde a un solo objeto cultural de manera excluyente, sino que se van articulando y complementando distintos objetos: turístico, comercial y patrimonial, encontrándose implicados mutuamente. En tanto el turismo en la zona adquiere mayor movimiento, genera redes de comercio que permiten difundir y valorizar las artesanías en crin, lo que da mayor visibilidad a la zona de Rari, actualmente reconocido como un pueblo artesanal que posee a exponentes que han sido reconocidas como Tesoros Humanos Vivos.

### **3. SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL**


Cabe señalar que en la visión de las entrevistadas sobre la participación cultural conviven distintos discursos. Por un lado, desde la percepción de las artesanas que forman parte de las organizaciones, la “cultura” es entendida como un concepto

predominantemente institucional, en tanto *la cultura* es el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, por lo que sus reflexiones respecto a la artesanía en crin como una forma de participación cultural responde a las formas de articulación con la institucionalidad pública, tal como es posible apreciar en la siguiente cita:

La cultura y la artesanía deben estar ligados los dos, porque la cultura encierra todo lo que es la artesanía. Y si la cultura no se interesa de la artesanía no sería cultura. Porque la cultura para eso es. Acá en Colbún nos costó mucho que hubiera cultura en el municipio que hubiera una persona de cultura, un encargado. Hubo cuando recién iniciamos la corporación, después se perdió, no había nada. ¿Quién se preocupa de los artesanos? Nadie, no había ferias nada. Qué le ofrecemos, alojamiento, locomoción. Tiene que estar la cultura metida con la artesanía. Yo pienso que la cultura es la institución que se preocupa de los artesanos, es como una institución, un legado de la comuna, del alcalde y de la presidencia, del gobierno. ¿Cómo es que hay un ministro de cultura? Existe, ése estuvo acá, él que está ahora (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).

En este contexto es clave entender cómo las fluidas y cercanas relaciones con las distintas instituciones del Estado también permean los discursos de los entrevistados respecto a la forma en la que es entendida la *participación cultural y la cultura* en estos sectores. Ahora bien, por otra parte, las entrevistadas señalan que la cultura está relacionada a un “legado”. Como vimos anteriormente, esta práctica se preserva en forma intergeneracional a través de las familias, en una zona marcada por las tradiciones y costumbres que dan identidad a los habitantes de Rari. Ello se condice con las narrativas vertidas en razón de la necesidad de que el crin constituya una tradición que se preserve:

Yo pienso, porque está ligado a los Mapuches, a todo eso. Como los indios. Dicen que nosotros venimos de los indios, tenemos nuestras raíces. Tanto que le sean a veces a los mismos de... Temuco, Mapuches. Bueno sí nosotros también tenemos nuestras raíces, la sangre ¿Cierto? Importante, si somos legado, yo pienso que sí. Por eso tiene que ser importante porque la artesanía es algo nacido en Rari yo le digo la cultura en general, lo que nos trae a nosotros a la historia, la historia cultural, los orígenes. Nuestros orígenes, antepasado (Mujer Adulta, Gestora agrupaciones de artesanas, Artesanas de Rari, región del Maule).



De tal forma, la cultura es entendida en términos de la historia, orígenes y raíces de una comunidad. En este sentido, la actividad de artesanía en crin no puede ser comprendida fuera de las lógicas locales y tradicionales del pueblo de Rari, dado que dicha pertenencia territorial es la que marca el origen de la práctica cultural, los diseños de las artesanías, la transmisión de los conocimientos de una generación a otra y su mantención hasta hoy en día.

En esta línea, la participación cultural debe ser entendida como una forma de hacer que está profundamente ligada a una identidad, historia y legado local. Esto también se cristaliza en la discusión respecto a la legitimidad de las artesanas en términos de quién cuenta con el reconocimiento de ser consideradas *verdaderas* artesanas en la comunidad. Ser nacidas y criadas en Rari, en el oficio del crin, es clave para constituirse como artesanas consolidadas y reconocidas a nivel comunitario. Esto no solo tiene relación con el tiempo que práctica que se posee, sino que también con haber tenido la posibilidad de crecer apreciando las técnicas de tejido de distintas mujeres durante la infancia: tías, madres, abuelas, vecinas, primas, entre otras. Esta forma tradicional y anclada en lo local— de *ser y hacer*—es altamente valorada, por lo que la innovación en las prácticas artesanales puede ser en ocasiones cuestionada al interior de la comunidad.

En esta línea, el desarrollo de turismo en la zona (*objeto turístico*), así como el desarrollo comercial de las artesanías en crin (*objeto comercial*), y la consolidación de la valoración del pueblo de Rari en términos patrimoniales (*objeto patrimonial*), marcan la conformación de las distintas subjetividades que emergen a partir de la práctica cultural de la artesanía en crin: en la medida en que permite a las mujeres comprenderse como artesanas y poseedoras de un patrimonio cultural particular; posiciona al pueblo como un espacio para el turismo con tradiciones y costumbres propias. Actualmente, invita a los *pasajeros* nacionales e internacionales a sumarse en la valoración y apreciación de dicha práctica como parte de la historia de transmisión oral de las bondades de Rari y sus artesanas.

## VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Andrés, y Mónica Pinto. «Asociatividad, Capital Social y Redes» *Revista Mad*, 2006. Astorga, F. «El canto a lo poeta.» *Revista musical chilena*, 2000: 56-64.
- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. 1998.
- Barrantes-Monge, M, E Rodríguez, y A Lama. «Relación médico-paciente: derechos del adulto mayor.» *Acto bioethica* 2, n° 15 (2009): 216-221.
- Bayardo, Rubens. «Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural» *Lucera, Revista del Centro Cultural Parque de España*, 2002: 1-6.
- Bengoa, José. *Haciendas y Campesinos. Historia Social de la Agricultura Chilena. Tomo II*. Santiago: Ediciones Sur, 1990.
- Blanco, Ismael, y Ricard Gomà. «Gobiernos locales y redes participativas: retos e innovaciones» *Revista del CLAD Reforma y Democracia.*, 2003: 73-100.
- Bourdieu, Pierre. «Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social.» En *Poder, derecho y clases sociales*, de P. Bourdieu, A. G. Inda y M. J. B. Beneitez, 131-167. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001.
- Cabrera, A. «Una mirada de desolación. El estigma y el abandono en la vejez.» *Calidad de Vida y Salud*, 2013.
- Caleta de Libros. *Sitio web oficial de Caleta de Libros*. 2017. [www.caletadelibros.cl](http://www.caletadelibros.cl) (último acceso: 2017 de Junio de 12 ).
- Caride, José Antonio. «La Animación Sociocultural y el Desarrollo Comunitario como educación social.» *Revista de Educación (Madrid)*, 2005: 73-88.
- CASEN. *Encuesta de Caracterización Socioeconómica*. Informe de Resultados, Santiago: Ministerio de Desarrollo Social, 2013.
- Castrillón, Silvia. «Escuela y Lectura: la necesidad de una mirada externa.» *Revista Educación y Ciudad* (Revista Educación y Ciudad, (15), 61-74.), 2015: 61-74.
- Castro, Ana. «Familias Rurales y sus Procesos de Transformación: Estudio de Casos en un Escenario de Ruralidad en Tensión.» *Psicoperspectivas*, 2012: 180-203.
- CNCA. *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural. Análisis descriptivo*. Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural del año 2012, Santiago: Publicaciones Cultura, 2012.
- CNCA. *Informe de Resultados Encuesta Comportamiento Lector*. Santiago: Plan Nacional de la Lectura, 2014. CNCA. *Política de fomento de las Artesanías 2010-2015*. Política, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010.


- Colville, J. G. «Tres ramales ferroviarios del Maule: constitución, Panimávida y Cauquenes, siglos XIX y XX.» *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 2005: 19-72.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Diagnóstico del desarrollo cultural del pueblo mapuche. Región de la Araucanía*. Informe a cargo del Observatorio Cultural del Departamento de Estudios del CNCA, Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno de Chile, 2011.
- Contreras, Rodrigo. «El patrimonio arquitectónico y urbano de Cartagena, Chile» *Urbano*, 2015: 90-92. Corporación Cultural Espacio Creamundos. *Sitio web oficial de la Corporación Cultural Espacio Creamundos*. Junio de 2017. [www.espaciocreamundos.cl](http://www.espaciocreamundos.cl) (último acceso: 2017 de Junio de 12).
- Corporación para el desarrollo turístico provincial de San Antonio. *Sitio web oficial Litoral de los Poetas*. 2017. [www.litoralde lospoetas.com](http://www.litoralde lospoetas.com) (último acceso: 2017 de Junio de 12).
- Deleuze, Gilles. «¿Qué es un dispositivo?» En *Michel Foucault, filósofo*, de Gilles Deleuze, 155-163. Barcelona: Gedisa, 1989.
- Durston, J. *Comunidades campesinas, agencias públicas y clientelismos políticos en Chile*. Santiago: Lom Ediciones, 2005.
- Facultad de Artes, Universidad de Chile. «Personas, Públicos y Audiencias.» *Revista de Gestión Cultural*, 2016: 1-61.
- Fanlo, L. G. «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben.» *A Parte Rei: revista de filosofía*, 2011: (74), 6.
- Figueroa, Elisa. «Algunas consideraciones sobre la práctica de la manda en los estratos alto y bajo en sectores urbanos chilenos.» *Revista Chilena de Antropología*, 1990: 49-61.
- FOSIS. *Fondo de Solidaridad e Inversión Social*. 2017. <http://www.fosis.cl/index.php/quienes-somos> (último acceso: Mayo de 2017).
- Fundación Imagen de Chile. *Página web Fundación Imagen de Chile*. 2017. <https://www.thisischile.cl/la-capital-del-surf-de-chile-se-convierte-en-reserva-mundial-de-olas/> (último acceso: 2017).
- Fundación Papelonos Chile. *Facebook - Corporación Cultural Muñeca de trapo*. 2017. <https://www.facebook.com/CORPORACIONCULTURALMUNECADETRAPO/?fref=ts> (último acceso: 2017).

- Fundación Papelnonos LA. *Fundación Papelnonos Latinoamérica*. 2017. <http://papelnonos.org/nosotros.asp> (último acceso: 2017).
- Gallego, Alejandro. *Los medios de comunicación y la sociedad educadora ¿Ya no es necesaria la escuela?* Bogotá: Delfín Ltda: Delfín Ltda, 2003.
- Garrido, Felipe. *Para leerte mejor: mecanismos de la lectura y de la formación de lectores capaces de escribir*. Mexico: Paidós, 2014.
- Griswold, Wendy. «A Methodological Framework for the Sociology of Culture.» *Sociological Methodology* 17 (1987): 1-35.
- Harrison, Hugo. «Cantores y poetas de la tradición oral chilena.» 2015. [http://www.payadoreschilenos.cl/media/publicaciones/hh/CANTORES P OETAS HHC PARTE1.pdf](http://www.payadoreschilenos.cl/media/publicaciones/hh/CANTORES_P OETAS_HHC_PARTE1.pdf).
- Hennion, Antonie. *La pasión musical, una sociología de la mediación*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Ilustre Municipalidad de Cartagena. *Sitio oficial de la Ilustre Municipalidad de Cartagena*. 2017. [www.cartagena-chile.cl](http://www.cartagena-chile.cl) (último acceso: 2017 de Junio de 13).
- IMSERSO. *Libro blanco: Atención a las personas en situación de dependencia en España*. Madrid: Instituto de Mayores y Servicios Sociales, 2005.
- INE. *Indicadores demográficos*. Reportes comunales, Santiago: Biblioteca del Congreso Nacional, 2015.
- . *Instituto Nacional de Estadísticas - Encuesta Nacional sobre Usos del Tiempo*. 2016. (último acceso: 18 de 04 de 2017).
- Lavín, C. «Criollismo literario y musical.» *Revista Musical Chilena*, 1967: 15-49.
- León, S. *Los Parques Urbanos en el Contexto de Sistemas de Espacios Urbanos de Uso Público. Manual Técnico sobre Parques Urbanos*. Documento de Trabajo, Santiago: MINVU, Unión Europea y CONAMA, 1997.
- Liendo, M., & Martínez, A. «Asociatividad. Una alternativa para el desarrollo y crecimiento de las PYMES.» *Sextas Jornadas de Investigaciones en la Facultad de Ciencias Económicas y Estadísticas*, 2001. Lira, Claudia. «En torno al concepto de religiosidad popular.» *Aisthesis*, 2016: 297-302.
- Llanos, Grissel. *Antología Rural: Poetas y Cantores del Valle de Putaendo*. Putaendo: Ediciones Inubicalistas, 2014.
- Loyola, Margot, y Osvaldo Cádiz. *La Cueca: Danza de la vida y de la muerte*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2010.



- Maira, O. «Consideraciones jenerales sobre las aguas termales de Chile.» *Anales de la Universidad de Chile*, 1919: 589.
- MINSAL. *Ministerio de Salud - Encuesta de Calidad de Vida y Salud*. 2017. (último acceso: 18 de 04 de 2017).
- Montes de Oca, Domingo. *La poética de los poetas populares chilenos. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística, Programa de Doctorado Filología Hispánica, Universidad de Barcelona*. Barcelona, 2011.
- Morandé, Pedro. *Ritual y palabra*. Lima: Centro Andino de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1980.
- Mullis, I. V. S, M. O. Martin, A. M. Kennedy, K. L. Trong, y M. Sainsbury. *PIRLS 2011 Assessment Framework*. . Ámsterdam: International Association for the Evaluation of Educational Achievement., 2009.
- Municipalidad de Colbún. *Ilustre Municipalidad de Colbún*. 2017. [http://www.municipalidadcolbun.cl/ficha\\_comunal.php#ver](http://www.municipalidadcolbun.cl/ficha_comunal.php#ver) (último acceso: 10 de 05 de 2017).
- Municipalidad de Pichilemu. *Página web Ilustre Municipalidad de Pichilemu*. 2017. <http://www.pichilemu.cl/> (último acceso: 2017).
- Ow, Maili, y Roberto Cabrera. *Maletín literario: primeros auxilios para la lectura*. Documento de Diplomado en Fomento de la Lectura y Literatura Infantil y Juvenil, Facultad de Educación - Fundación La Fuente UC Virtual, Santiago: Facultad de Educación UC, 2010.
- Pereira, Eugenio. «Nota sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile.» *Revista Musical Chilena XVI/79*, 1962: 41-48.
- Petit, Michéle. *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Pulido, Pedro. *Los libros están donde está la gente. Las bibliotecas en la formación del hábito lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha., 2015.
- Ramírez, Aldo. «Relación estructural entre apoyo familiar, nivel educativo de los padres, características del maestro y desempeño en lengua escrita.» *Revista mexicana de investigación educativa*, 12(33), 701-726., 2007: 701-726.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- Rebolledo, Loreto. *Artesanas de Rari. Tramas en crin*. Santiago de Chile: Ediciones CEDEM - Colección Artes y Oficios, 1991.

- Retamal Favereau, J., C. Celis Atria, J. M. De la Cerda Merino, C. Ruiz Rodríguez, y J. Urzúa Prieto. *Familias fundadoras de Chile 1656-1700*. Santiago: Editorial Zig Zag, 2003.
- Rodríguez, Jorge. *Artesanas de Rari. Imágenes de su historia*. Linares: Proyecto Cultura del Gobierno Regional del Maule, 2014.
- Salinas, Maximiliano. *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago: Ediciones Rehue, 1985.
- Sandoval, Carlos. *Investigación Cualitativa*. Bogotá: ARFO Editores, 2002.
- *Investigación Cualitativa*. Bogotá: ARFO Editores, 2002.
- Segovia, O. y Oviedo, E. «Espacios Públicos en la Ciudad y el Barrio.» En *Espacio Público, Participación y Ciudadanía*, de O. Segovia y G. Dascal. Santiago: Ediciones Sur, 2000.
- Segovia, Olga, y Hernán Neira. «Espacios públicos urbanos: Una contribución a la identidad y confianza social y privada.» *Revista INVI* 20, n° 55 (2005): 166 - 182.
- Silva, María Inés. «Ser público de algo. Una experiencia de la relación.» *Revista de Gestión Cultural. Personas, Públicos y Audiencias.*, 2016: 8-13.
- Strnadova, I., y D. Evans. «Older Women with Intellectual Disabilities: Overcoming Barriers to Autonomy.» *Journal of Policy and Practice in Intellectual Disabilities* 1, n° 12 (2015): 12-19.
- Tassin, Etienne. «De la subjetivación política. Althusser/Rancière/ Foucault/Arendt/Deleuze.» *Revista de Estudios Sociales*, 2012: 36-49.
- Termas de Panimávida. *Termas de Panimávida - Historia*. 2017. <http://termasdepanimavida.cl/historia/> (último acceso: 15 de Mayo de 2017).
- Vaccari, A. «Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.» *Revista Iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*, 2008: 189-192.
- Valenzuela, Eduardo, Matías Bargsted, y Nicolás Somma. «¿En qué creen los chilenos? Naturaleza y alcance del cambio religioso en Chile.» *Temas de la Agenda Pública*, 2013: 1-20.
- Valera, Sergi. «Espacio privado, espacio público: Dialécticas urbanas y construcción de significados.» *Tres al cuarto*, 1999: 22-24.
- Vera, Alejandro. «La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino.» *Revista musical chilena*, 2016: 9-49.



Villa, M, y L. Rivadeneira. «El proceso de envejecimiento de la población en América Latina y el Caribe: una expresión de la transición demográfica.» *Encuentro latinoamericano y caribeño sobre las personas de edad, CEPAL*. Santiago, 1999.



## **ZONA SUR**

Región del Biobío: Museo Mapuche de Cañete

Región de La Araucanía: Ficwallmapu

Región de Los Ríos: Encuentro Costumbrista de Niebla

Región de Los Lagos: Teatro del Lago

Encuentro de Cultores Acordeonistas de Tenaún

Región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo: Aysén TV y Radio Santa María

Región de Magallanes y la Antártica Chilena: Convención Circo del Fin del Mundo

## I. PRESENTACIÓN

El presente documento se enmarca en la entrega observada de resultados organizados de acuerdo a los casos de la zona sur. Este informe corresponde al informe de análisis según plan presentado y validado conjuntamente con la contraparte técnica durante finales de marzo de 2017 y las últimas reuniones de observaciones conjuntas. Específicamente, este documento concentra el análisis observado de los casos:

- Región del Biobío: Museo Mapuche de Cañete.
- Región de La Araucanía: Ficwallmapu.
- Región de Los Ríos: Encuentro Costumbrista de Niebla.
- Región de Los Lagos: Teatro del Lago.
- Región de Los Lagos: Encuentro de Cultores Acordeonistas de Tenaún.
- Región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo: Aysén TV y Radio Santa María.
- Región de Magallanes y la Antártica Chilena: Convención Circo del Fin del Mundo.

Ante la necesidad de relevar dimensiones transversales y específicas en cada uno de los casos de estudios, el equipo consultor decidió evaluar, no solo un constructo teórico-conceptual, sino que asumir también otras consideraciones que no clausuren la definición de cada una de las expresiones culturales como dispositivos. Para ello y, tal como se verá en los contenidos del presente informe para cada uno de los casos de estudio, los principales ejes de análisis desde la revisión teórica serán los siguientes:

- Noción de acontecimiento.
- Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales.
- Lo socialmente situado:
  - Prácticas de actores y sujetos (lo relacional).
  - Públicos, sujetos y subjetividades.
- Campos y objetos culturales.
- Sobre la participación cultural.

## II. MUSEO MAPUCHE CAÑETE (REGIÓN DEL BIOBÍO)

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Tal como se dispuso en los tiempos de terreno para el estudio de casos de participación cultural en todas las regiones del país, el levantamiento del caso Museo Mapuche de Cañete en la región del Biobío, se efectuó desde el 26 al 29 de enero del 2017. En este período se realizan visitas a las dependencias del museo (edificio institucional y entorno natural), así como también a la exhibición museográfica permanente.

Como primer acercamiento, vale la pena destacar que este museo es parte de la red de museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) del Gobierno de Chile. En este sentido, la producción de los casos estuvo facilitada y posibilitada por el contacto directo que entregó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y existió buena recepción para la coordinación de las visitas, así como la aplicación de entrevistas.

Como acercamiento inicial, a fin de perfilar el caso de estudio, se realizaron entrevistas en profundidad con el staff técnico incluyendo su directora, las encargadas de colección, de difusión y educación, así como otros colaboradores académicos que han participado en la reformulación del proyecto museográfico. Junto con estas entrevistas, se participó del *palin* y *trafkin* durante la jornada del 28 de enero. En esta instancia se desplegaron técnicas cualitativas asociadas a la observación participante, conversaciones informales con asistentes y personeros de las comunidades mapuches, así como entrevistas formales con dirigentas que participaban en la directiva de la Asociación Nacional de Rurales e Indígenas (Anamuri) y de la Asociaciones de Mujeres Indígenas Rayen Voygue. En total, se registraron —vía grabadora de audio— un total de siete entrevistas con los perfiles descritos, exceptuando los asistentes y las conversaciones informales emergentes las cuales no fueron registradas por audio, si bien se apuntaron los resultados como minutas de campo.

Tal como se consignó en el Informe N4 corregido y enviado durante el mes de marzo de 2017, respecto al problema de la representatividad en este tipo de metodologías es importante hacerse cargo respecto a los “tipos de representaciones” sobre este fenómeno y que es independiente a quién encarne la voz o el relato respecto a un evento que se quiere retratar. Para el caso del Museo Mapuche de Cañete, la selección de los sujetos que participaron durante esta indagación no responde a un procedimiento que permita generalizar los resultados a otras poblaciones, ni tampoco la posibilidad de hacer inferencias “correctas” sobre los sujetos examinados (validez interna y externa, respectivamente). Siguiendo las consideraciones referidas a la saturación de los datos,

se optó por diseños secuenciales de muestreos teóricos cualitativos. En otras palabras, aquellos en donde prevalece el principio de selección gradual. Así, el tipo de muestreo fue del tipo muestreo teórico o basado en la teoría con técnicas de casos confirmatorios (asistentes al *palin* y al *trafkintu*, así como dirigentes de las comunidades), muestreo de oportunidad o emergente (en el caso de las conversaciones informales sostenidas durante los acompañamientos) y, finalmente, muestreos en cadena o *bola de nieve* para las entrevistas del equipo técnico presente en el museo.

En términos del registro audiovisual, se realizaron algunas tomas en las dependencias del Museo, específicamente en las exhibiciones abiertas al público, y el entorno natural del mismo (entrada, parque, *ruka* y sector donde se emplaza el *palin*). Asimismo, con la guía de las encargadas de colección, se realizaron tomas audiovisuales mientras se desarrollaron labores de restauración. Ahora bien, cabe señalar que —por petición de la directora y el equipo del Museo— no fueron registradas imágenes del *palin* y el *trafkin* en pos de salvaguardar la solemnidad de dichas actividades. De todas formas, los registros de asistencia se encuentran consignados en las notas de campo del equipo investigador DESUC y sirvieron como insumo para el análisis de resultados. Adicionalmente, fueron registrados algunos preparativos en la sede de la agrupación Rayen Voygue, en donde se desplegaron técnicas de acompañamiento (*shadowing*) y conversaciones informales con mujeres de ambas agrupaciones (Anamuri y Rayen Voygue) durante la preparación de la comida que sería compartida durante las actividades de la jornada.

A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Directora Museo	Gestores
Encargada de Colección	
Encargada de Difusión y Educación	
Dirigente Asociación Anamuri	Dirigentes comunitarias
Dirigente Asociado Rayen Voygue	
Académicos asociados	Colaboradores

**Nota para la lectura:** En el siguiente apartado de resultados, siempre que es posible, se usará un lenguaje no discriminatorio. Asumiendo la existencia de citas y juicios que generan debate en los resultados, la decisión de los investigadores de visibilizarlas, refiere justamente a la problematización de ciertas temáticas. Asimismo, los contenidos de este capítulo se ordenan de acuerdo a la voz de los consultados y, como ha sido referido en el capítulo inicial de Protocolo de Lectura de Datos, no pretenden representar una opinión o una postura ideológica determinada.

Respecto a la terminología para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas, los documentos oficiales del Gobierno de Chile han sido mandatorios para la edición de este informe, especialmente el informe entregado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ("Recomendaciones para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas") y el Informe de Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas (2008), editado por el Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas.

Conscientes de que existe debate respecto al uso indistinto de algunos u otros términos (p.e., "pueblos originarios" vs. "pueblos indígenas"; "integración" vs "incorporación"), consideramos que algunas de las soluciones idiomáticas no son del todo sistemáticas y obstaculizan la lectura. Toda vez que no represente una forma de lenguaje ofensivo, algunas estas palabras serán utilizadas siempre en pos de dar voz a la visión de los consultados y considerando el uso oficial de los documentos anteriormente citados.

Desde luego, tomando en cuenta los juicios de los entrevistados, los contenidos y la presentación de resultados llevan en sí la decisión editorial de los investigadores encargados del estudio y no representan, necesariamente, la opinión de las instituciones involucradas en su producción o aquellas que son referidas por los mismos informantes.

Al final de este informe se incorpora un **glosario** de términos para las definiciones en mapudungun.

## 2. RESULTADOS: MUSEO MAPUCHE CAÑETE

El caso seleccionado en la región del Biobío corresponde al Museo Mapuche de Cañete, ubicado al sur de la región y cercano al sector costero. El museo es una institución de la Dibam (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos), e inicia sus actividades en el año 1969, con la misión de promover e incentivar la valoración positiva del conocimiento y pensamiento de la cultura mapuche en la sociedad nacional. Para ello desarrollan distintas actividades tanto en el espacio oficial del museo, como en las comunidades mapuche circundantes. El museo abre sus puertas durante el año 1977 al público.

A continuación, se profundiza en el análisis del caso Museo Mapuche de Cañete, a partir del material recopilado por medio de entrevistas, conversaciones informales, observaciones, entre otras. En la primera sección se ubica históricamente a la expresión cultural, dando cuenta de su origen y articulación actual como *acontecimiento*. Luego, en la segunda sección, se ubica socio-espacialmente al museo, por medio de la elaboración y descripción de un relato cartográfico. En la tercera sección se profundiza en el aspecto relacional, describiendo a los actores y participantes de la expresión, así como los vínculos que se establecen entre ellos. En la cuarta sección se reflexiona respecto a las nociones y definiciones de público para este caso, a partir de lo mencionado por los entrevistados. En la quinta sección se profundiza en la reflexión respecto a los objetos culturales en torno a los que se articula el Museo Mapuche de Cañete; y, por último, en la sexta sección se realiza una conclusión analítica respecto a



las implicancias de la participación cultural y su comprensión, a partir de lo observado para este caso en particular.

### a. Noción de acontecimiento

El presente capítulo sitúa la historia del Museo Ruka Kimvñ Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura<sup>46</sup> a la luz de las nociones teóricas de dispositivo y acontecimiento. Esto implica una comprensión de la trazabilidad del museo desde su historia, en base a los hitos que permitieron su aparición y al acontecimiento que hace de esta expresión cultural lo que es hoy en día.

La noción teórica de dispositivo implica que su emergencia se articula en torno a un hito histórico, lo que le otorga el carácter de histórica, espacial y temporalmente situado, condiciones de aparición que son claves para comprender la articulación de la red que lo compone. A su vez, este hito histórico es entendido desde la perspectiva del acontecimiento: Luis García Fanlo señala que “su emergencia siempre responde a un acontecimiento que es el que lo hace aparecer, de modo que para hacer inteligible un dispositivo resulta necesario establecer sus condiciones de aparición en tanto acontecimiento” (Fanlo, 2011, 2).

El acontecimiento entendido desde la perspectiva teórica de Alain Badiou, es un evento que significa un quiebre en el saber de una situación. El saber —entendido como el modo en el que se simboliza un estado de las cosas— “involucra una dialéctica del vacío y del exceso: la simbolización de una situación es un saber sobre la situación. Simbolización que se pretende totalizadora pero que nunca puede abarcar todo lo real” (Laso 2017, 5). De este modo, el acontecimiento incorpora necesariamente una subversión del orden simbólico previamente establecido a nivel estructural, dando lugar a lo que entiende Badiou como *la verdad* que no estaba contenida dentro del saber (Badiou 1998).

Para entender la trazabilidad del dispositivo, es necesario comprender los hitos que lo conforman. Es clave entender también estos hitos desde las relaciones de conflicto que han existido y cruzado la historia del museo, y que resultan cruciales para la comprensión de los procesos, relaciones y redes que las comunidades —y el pueblo de Cañete— actualmente tienen con el museo. Así, es posible sostener que el Museo Ruka Kimvñ Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, cuenta con dos hitos principales que marcan puntos de inflexión claves en el curso de su historia: el primer hito 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

---

<sup>46</sup> Al final de este informe de resultados, se adjunta un glosario de las referencias que están en mapudungun.

museo se emplaza en los terrenos de familias de la zona que, de acuerdo a los relatos de las y los entrevistados, adquieren este terreno de manera 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 es 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. El museo recibe su nombre por el presidente Juan Antonio Ríos, nacido en Cañete y perteneciente a una de las familias que hicieron ocupación del 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 de este dispositivo, si bien es cierto, hace claro sentido con la cultura hegemónica huinca —al *saber*, en términos de Badiou—, no logra hacer sentido ni constituirse como un hito relevante y significativo desde la perspectiva del pueblo mapuche lafkenche de Cañete, ni de las y los gestores actuales del dispositivo, quienes también se encuentran estrechamente ligados con el mundo mapuche:

(...) 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, que la gente cuando nosotros la trajimos a visitar al museo en grupo, 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 pal o, por ejemplo, el guiño, que es el palo de la chueca, ellos

decían “no, eso no es guiño porque no se está ocupando”. O sea, para que sea guiño 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 la cultura mapuche a partir de la folclorización —incluso inserta en el primer nombre del museo—, si bien es cierto, constituye una condición de posibilidad para la existencia del museo actual, no es constatable a la luz de los relatos de las y los entrevistados como un espacio significativo para los mapuche de la zona, o bajo la óptica teórica, un real acontecimiento: Badiou, en su libro *El ser y el acontecimiento*, señala la existencia de acontecimientos verdaderos y acontecimientos falsos (Badiou 1998). La diferencia, según el autor —y en palabras de Eduardo Laso— radicaría en que mientras el primero genera necesariamente una subversión del orden simbólico previo, el acontecimiento falso “se sostiene exclusivamente a nivel discursivo, sin relación con lo real no simbolizado” (Laso 2017). “Un verdadero acontecimiento surge del vacío de la situación; está ligado al elemento sintomático que no tiene un lugar propio en el saber de la situación, aunque pertenece a ella. El pseudo-acontecimiento, en cambio, rechaza el síntoma (...) Mientras el acontecimiento implica una intrusión de lo real en lo simbólico, el pseudo acontecimiento es un simbólico que, rechazando lo real, promueve una producción imaginaria que lo vele” (Laso 2017, 6).

Bajo este marco conceptual, el nacimiento de este museo se anclaría en la cosmovisión hegemónica huinca sin alterar el orden simbólico que lo sostiene, sino más bien insertándose en sus lógicas. Así, desde los discursos de los gestores y colaboradores del dispositivo, el hito histórico de la apertura del museo el año 1969 es un (pseudo)acontecimiento que, sin lograr realizar una intrusión de lo real en lo simbólico, no genera eco en la comunidad a la que busca representar, promoviendo una producción imaginaria (objetos estáticos siendo exhibidos, despojados de su significado al entender al mapuche desde una postura folclorizante) que lo vela en su intento de ser significante.

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. Entendido desde esta perspectiva, para que ocurriese un acontecimiento era necesario considerar que el *museo* como tal, como estructura en la que se exponen objetos no resuena en su cultura entendida como *viva*, dado que el sentido de estos objetos expuestos en el museo, para el pueblo mapuche adquiere su importancia en la medida que tienen un sentido, cuando son utilizados. Estos —en palabras de uno de los entrevistados— se “consolidan completamente en la

acción”. Para que el dispositivo hiciese sentido —no solo al pueblo mapuche, sino también a los huinca visitantes— además este debía mostrar un nexo real con la comunidad, representándola y mostrándola desde 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 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 (..) Esa muestra no se había tocado desde los 70 más o menos, era una cuestión muy anticuada, muy etnocentrista (...) 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).


El museo, según las y los entrevistados, tuvo al menos cuatro directores huincas antes de la llegada el año 2001 de la directora actual de origen mapuche. Esta constatación de hecho resulta sumamente relevante, en cuanto significa para el dispositivo un giro radical en su manera de ser entendido. La llegada de la primera directora mapuche, implicó cambios sustantivos en el modo en que el museo se inserta en la comunidad. Cuando ingresa la directora mapuche, se posibilita por primera vez el diálogo real entre la comunidad y el museo. Es en este punto que es posible sostener que se genera un punto de inflexión, un cambio real que podría entenderse como un acontecimiento,

dado que se posibilitó el quiebre en el campo del saber de la situación, quiebre que implicó realmente “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, 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 que no es lo mismo (Mujer, Gestora, Museo Mapuche de Cañete, región del Biobío).

La modificación de este orden simbólico se comienza a hacer efectivo en la medida que el museo se pone al servicio de las necesidades de la comunidad, prestando apoyo en las actividades y colaborando a su vez en sus procesos socio-políticos. La consolidación simbólica de este acontecimiento —la muestra patente de la transformación del dispositivo— 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 Folklórico 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 un largo proceso de ocho años de conversaciones, a través de jornadas de reflexión con los *longkos*, *machis*, *papais*, y familias, el Museo Mapuche de Cañete: Museo Folklórico Araucano Juan Antonio Ríos, pasa a llamarse Museo Ruca Kimun Taim Volin-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 loncos de la zona y otros quilches, que en un *tragun* 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 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 lonco de la zona, ojalá que el último lonco que había tenido control del área donde está emplazado el museo, y finalmente, así se hizo, que fue un proceso como de 10 años hasta



que le pusieron el nombre del lonco que era acá de la zona (Hombre, Colaborador, Museo Mapuche de 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 estas 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, invitando a organizaciones sociales, y comenzamos haciendo la planificación estratégica de este museo, en primer lugar. Así que ahí 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 de Cañete, región del Biobío).

Es en este proceso de años, que 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, empoderándose de este. 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 *nguillatunes* y el *WeTripanu*, para las reuniones de las distintas comunidades, como lugar de inicio de las manifestaciones socio-políticas, 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.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

El acceso y consumo a bienes y servicios culturales, cualquiera que sea su producto constituye una actividad situada que se desarrolla en un contexto de recepción específico. Luis Campos (2015) 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 los diferentes productos culturales, y en específico el caso del Museo de Cañete, se articulan localmente desde su relación con el contexto territorial (Campos Medina 2015).

El Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, está emplazado en un territorio poblado en gran parte por comunidades mapuche, lo cual es relevante como consideración epistemológica para el abordaje del caso. Las dinámicas propias del museo y su relación con la comunidad local han estado supeditadas, en las distintas etapas de su historia, a diferentes grados de *adherencia territorial* por parte del museo en relación a su entorno, es decir, el objeto artístico-cultural Museo Mapuche de Cañete ha mantenido distintos niveles de fijación con el territorio de su producción, resultado de la influencia de múltiples factores, agentes, redes de distribución y tecnologías de difusión (Campos Medina 2015, 17).

Además de las características del dispositivo cultural que se despliega en la zona, es relevante sumar al análisis la particularidad de la cosmovisión Mapuche anclada en el territorio. Los grupos humanos elaboran diversos modos de ocupación, demarcación y significación sobre el espacio que habitan (Campos Medina 2015). En particular, el pueblo Mapuche mantiene sus propios valores, creencias, prácticas, normas y formas de organización que constituyen su identidad como comunidad e individuos. Por lo tanto, las formas de comprender el territorio serán formas específicas y diferenciadoras del resto de los habitantes, con tradiciones propias y muchas veces ajenas a las lógicas hegemónicas predominantes.

Comprender el carácter situado de la expresión cultural, otorga mayor complejidad a la hora de analizar la inserción del museo como espacio de desarrollo patrimonial. Por un lado, porque lo territorial no refiere simplemente a una dimensión del espacio en su carácter físico, sino que comprende en conjunto al medioambiente, como también a las prácticas sociales que ahí se despliegan y a las significaciones que se materializan. Por su parte, el grupo humano que reside en la zona tiene especificidades propias y una

relación particular con el territorio —y con la tierra— que resulta perentorio no dejar de atender.

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.

### **i. Caracterización espacial**


El Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura se ubica aproximadamente a tres kilómetros al sur del pueblo de Cañete (región del Biobío). A su espalda, se encuentra el Nawelbuta (cordillera de la costa) y a 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 de lafkenche.

Los alrededores de la ciudad de Cañete están altamente poblados por comunidades mapuche, sin embargo, según como resalta un miembro del staff 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*.

Particularmente, Ruka Kimvn Taiñ Volil comenzó a operar en la zona como un museo tradicional emplazado en una arquitectura inspirada en el reconocimiento de las formas de pensar y vivir propias de lo mapuche. En concreto, el museo se edificó como una “*ruka* moderna” la cual representa la circularidad característica de la cosmovisión mapuche, materializada gráficamente en la estructura de sus símbolos y de sus *rukas* originales.

El edificio 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.


En un inicio, el Museo Mapuche de Cañete se emplazaba en un espacio físico de nueve hectáreas adquiridos por el Estado. En voz de los consultados, este espacio correspondía a un gran terreno natural que permanecía en desuso debido a la desconexión que mantenía con su entorno. La noción tradicional de “museo”, y su carácter hermético, no hacía sentido en las comunidades a su alrededor, constituyéndolo como un espacio ajeno y cerrado para las prácticas cotidianas en el territorio.

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 esta especie de *elefante blanco* se constituyera como un gran parque intercomunicado con su entorno en base a un enfoque participativo en conjunto con las comunidades.

A partir de la incorporación de nuevos gestores, se reconfigura la relación hermética del museo con su entorno, construyéndose un vínculo que potencia el empoderamiento de las comunidades para trabajar en conjunto con los profesionales que gestionan el actual Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, donde su cambio de nombre es una representación significativa de las nuevas dinámicas y formas de participación que incorpora el museo junto a las comunidades a su alrededor.

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 staff 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 *nguillatuwe*, entre otras funciones que van en sintonía con el quehacer mapuche.

A pesar de que el museo queda a solo minutos del centro de Cañete, no está 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 consultados institucionales, 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. Sin embargo, una de las gestoras del museo declara que, durante el año, la gente lleva a sus visitas a conocer las dependencias del museo.

Sin embargo, el museo es frecuentemente 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 Kimvñ Taiñ Volil.

Actualmente, el museo se constituye como un punto de referencia y encuentro para las comunidades mapuche: una sede donde se celebran *WeTripanu*, *nguillatunes*, *palinwe* incluso pone a disposición sus dependencias para reuniones locales y actividades de personas e instituciones más allá del mundo mapuche, como también se ha convertido en punto de inicio de marchas o manifestaciones que luego recorren el pueblo de Cañete —cruzando el puente Leiva— para luego volver a Ruka Kimvñ Taiñ Volil a cerrar las actividades.



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.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

De la noción de “dispositivo”, desde Agamben y Foucault, las expresiones culturales pueden ser pensadas como una red de relaciones entre elementos heterogéneos. En esta línea, es clave profundizar en el aspecto relacional que da origen a las microexpresiones culturales, identificando a los actores, instituciones, objetos, y las prácticas en las que se ven imbricadas. Ahora bien, desde la perspectiva teórica de la noción de “ensamblajes” es posible pensar a las expresiones culturales como un conglomerado de relaciones simétrica, en tanto la jerarquía de la relación no está presupuesta en el análisis, sino que se asume su devenir dinámico y su capacidad de reformular constantemente las relaciones entre los “enrolados”.


Las expresiones culturales entendidas desde el prisma de dispositivo y ensamblaje constituyen redes de relaciones que están en constante actualización y re-articulación, lo que da origen a diferentes formas de relación y “sujetos”. Para referirse a los sujetos el filósofo francés Jacques Rancière habla de la subjetivación como un proceso que está en constante construcción y definición, el proceso no se fija, ni se estabiliza, sino que se trata de un incesante “llegar a ser sujeto” (Tassin 2012, 1), o “el devenir inacabado del sujeto” (Tassin 2012, 1). Para referirse a este proceso, Rancière habla de la desidentificación política del sujeto, que nunca llegar a ser sí mismo, y se construyeron de otras formas diferentes a las esperadas o presupuestas. En este sentido, los sujetos se des identifican de lo que esperan de sí mismos o de lo que la sociedad espera para ellos. De esta forma, situar relacionalmente a los actores, teniendo en cuenta los procesos de actualización que las expresiones culturales van experimentando, es clave para la comprensión de la práctica y de los sujetos mismos.

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 rearticulan 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:

- **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 miembros voluntarios para 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 10 años.
- **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.
- **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.
- **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 Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), recibiendo lo que constituye su principal fuente de financiamiento como institución cultural.

Como ha sido abordado anteriormente en este documento, los primeros 23 años de la historia del Museo Mapuche de Cañete (desde el año 1977 hasta el año 2000), este sigue los lineamiento y funcionamiento de la figura de un museo tradicional, es decir, se comporta 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” (ICOM Chile 2017). Un espacio en que el foco está puesto en la recopilación y exhibición de objetos, y donde la relación sujeto-objeto es clave. Michel Foucault, de hecho, señala que los museos y las bibliotecas son fenómenos característicos de la cultura occidental del siglo XIX, en tanto encarnan la “idea de acumular todo, de establecer un tipo de archivo general, la idea de encerrar en un solo espacio todos los tiempos, todas las épocas, las formas y gustos, (...) el proyecto de organizar en este tipo de perpetua e indefinida acumulación del tiempo en un lugar inmóvil, es una idea que pertenece a nuestra modernidad” (Foucault en Bennet 1995).

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 por..., que hablan de... y 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 de 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. Así mismo, 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 el 2005 fue la primera vez que entraron al museo. 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 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 este 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”.

## **ii. 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 re articulan las relaciones que dan forma al dispositivo del 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 es un organismo vivo y, en particular, la cultura mapuche existe en la actualidad, de modo que debe ser representada en presente y no 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 es 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: rediseñar el guion museográfico y la exhibición de las colecciones, coordinar y ser sede de distintas actividades de las comunidades, como museo ser capaces de gestionar sus propias actividades, insertándose en la fluida 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*, machi 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 arqueo 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 personero del staff 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).

Entonces 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).

Así mismo, el trabajo realizado por el staff técnico y la directiva del museo en relación a la restauración y conservación de hallazgos arqueológicos es fundamental, ya que la mayoría de los elementos mortuorios que se conservan en el museo han sido encontrados por mapuche en sus comunidades. La encargada de la colección es clara en





señalar que, si bien la ley establece que todo elemento encontrado a ciertos metros bajo la superficie de la tierra constituye propiedad del Estado, en términos concretos estos objetos pertenecen a las comunidades y a las generaciones anteriores, por lo mismo, el museo ha optado por realizar un trabajo en conjunto con las comunidades que refiere 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 en el cuidado de estos objetos, 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 de Cañete, región del Biobío).

Para la directora y encargada de colección del museo, la relación que se genera entre el museo y las comunidades en estos procesos de recuperación del patrimonio realmente 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, desde la visión del museo, es fundamental ser respetuosos de los distintos ritos y procesos que deben ser realizado —desde la cosmovisión mapuche— para la extracción de los objetos, por ejemplo, de las vasijas mortuorias, tal como se explica en la cita anterior.

### iii. 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 tenís una amplia gama, te podís imaginar que todas las instituciones han hecho reuniones acá yo creo: Conadi, Conaf; Sernatur, Consejo de la Cultura, etcétera... el Ministerio de Salud, porque también se trabajó muy intensamente como en paralelo con el proceso del museo, el proyecto intercultural del Hospital de Cañete, eso estuvo un poco ligado, porque eran como los mismos actores pensando cosas similares, entonces también se hizo 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 9 hectáreas, de las que solo 4 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... ellos, por decirte algunos ejemplos, acá se reúne el consejo de *longkos*, se ha reunido muchas veces, 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 comunidad misma, 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).

M1: Las comunidades ya me estaban pidiendo la posibilidad de abrir un *nguillatun* acá, y un *palihue*... y, se comenzaban a hacer ellos mismos, a organizar su propio *nguillatún*. Y así empezaron a hacerse varios *nguillatún* aquí, dentro del museo... se han hecho varios, varios, varios... organizados, obviamente, por las comunidades, nosotros como museo hemos organizado re pocos, especialmente lo que tiene que ver con el cambio del nombre.

Moderador: Entonces, les piden el espacio y ustedes los apoyan en que lo hagan acá no más.

M1: Claro. No podis negarle una iglesia a alguien, ¿no?

(Mujer, Gestora, Museo Mapuche de Cañete, región del Biobío)

Así mismo, también mencionan que el museo actúa como una sede para las reuniones de las comunidades, así como también 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 den *nguillatún*, las que luego se dirigen al pueblo de Cañete, y 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 participan del *palinwe* a realizarse a fines de enero del 2017.

Y después, llegó la Juanita Paillalef, y ahí nos unificamos a trabajar en conjunto, así que hacemos los guillatunes juntas, los *tralkintu*, 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, 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. 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, Dirigenta 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*, 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. Así mismo, estas organizaciones aprovechan el espacio para realizar un *trafkintu* — intercambio de semillas—, que es 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 a los efectos del calentamiento global y el daño ambiental en el entorno, y, por tanto, en el equilibrio del ecosistema. En este sentido, 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 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 10 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.

#### **iv. 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 solo 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.

Y lo otro, el museo —como el ejemplo del *palin* de mañana— 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 decir que estamos hablando de una participación que, como te decía más en la mañana, es bastante activa, se han creado lazos de confianza... yo diría que, habiendo participado en otras plataformas digamos similares, yo creo 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, quienes 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. Patricia y Juanita 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 en la VIII Región del Biobío 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 quienes 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 quien 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, etcétera, 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).

Nicolás Studelmann, 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 ruca, 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 *tren tren*, 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 “como 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.


#### **v. 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 le día de mañana Juanita 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 de Cañete, región del Biobío).

Por otra parte, las relaciones con los habitantes no mapuche del Pueblo de Cañete son vistas como débiles y distantes por algunos de los monitores del museo, en tanto estos no asisten al museo y 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 se... tampoco gente como burguesa, no sé, gente muy rara... ¿cachay? 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 de verdad, como que 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 10 años, los que se distinguen por la llegada de la actual directora a la institución. Los cuatro nodos que componen las relaciones del museo se rearticulan en la medida que las comunidades mapuche participan más activamente en la definición de los lineamientos de la institución.

#### **vi. Sujetos, subjetividades antes que públicos**

Teniendo en cuenta cómo los dispositivos generan ciertas subjetividades: al modelar comportamientos, disposiciones, gustos, entre otros, es vital profundizar en cómo los sujetos se ven transformados —o no— por participar de las distintas microexpresiones abordadas en este estudio. Desde la noción de conglomerado es —a su vez— posible relevar los cambios que enfrentan las microexpresiones en sí misma, en tanto las relaciones son simétricas o asimétricas (bidireccionales), impactando en los participantes al mismo tiempo que en el conglomerado mismo. En esta línea, es clave profundizar en los cambios que los mismos participantes autoreportan, como también respecto a la organización misma y su funcionamiento. Desde la noción de subjetivación de Rancièrè es posible señalar que los procesos de construcción de los sujetos se encuentran en permanente definición, de manera que lo crucial no es entender en qué llega a conformarse el sujeto, sino que dar cuenta del proceso de devenir mismo (Tassin 2012).

Desde la reflexión de los entrevistados respecto a las definiciones del “público” del Museo Mapuche de Cañete, es importante enfatizar el rol que posee la transformación que la institución experimenta durante los últimos 15 años, de mano de su nueva directora. Antes de este proceso de cambio, el museo contaba con relaciones más bien distantes y esporádicas con las comunidades mapuche, quiénes —a su vez— si eran considerados como parte del público objetivo de la institución.

Ahora bien, con el involucramiento activo del museo en las comunidades mismas, las nociones respecto al “público” esperado cambian. Las comunidades mapuche pasan a constituirse como los “dueños de casa” del museo, participando en las definiciones del guion museográfico, las actividades y el uso de los espacios. El rol que adquieren las comunidades va en línea con cómo se concibe este espacio, en tanto alberga una cultura “viva”, cuyos objetos solo tienen sentido en tanto están profundamente implicados en



la vida social, espiritual y cultural de la comunidad. En este sentido, el museo es una pieza clave de la identidad y cultura mapuche, no solo por constituir el repositorio donde se albergan elementos y objetos tradicionales, sino que también por el rol actual que tiene para las comunidades, que puede ser resumida a partir de comprender el museo como un espacio de co-construcción con las comunidades, el museo como sede y plataforma, y, por último, el museo como punto de inicio de la vida social y cultural de las comunidades.

La relación que se establece entre el Museo Mapuche de Cañete y las comunidades mapuche de la zona transforma —no solo a los actores— sino que también a la institución misma: reorientando su misión y visión institucional, transformando el diseño interior de la muestra museográfica, y generando una red importante de relaciones en torno al museo mismo (encuentros, marchas, reuniones, celebración de ceremonias tradicionales, talleres, entre otras).

Así mismo, las relaciones entre los organismos del Estado y las comunidades mapuche, al estar mediadas por el funcionamiento del museo, se vuelven más fluidas. En este caso cabe destacar las charlas y talleres que llevan a cabo las distintas instituciones del Estado para las comunidades y que usan como sede al museo, también es clave mencionar el trabajo colaborativo que se lleva a cabo entre el Hospital de Cañete y las comunidades en pos del desarrollo de un programa de salud intercultural.

#### d. Campos y objetos culturales

Un objeto cultural se define en razón de aquel signo, espacio y momento en torno al cual se constituyen los públicos. En el encuentro de los sujetos y los objetos, es desde donde se desencadena una serie de relaciones y vínculos, determinados por mediadores y mediaciones que se interponen y entraman (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 10-11). Algunos autores desde la sociología de la cultura han definido los objetos culturales como aquel significado compartido e *incrustado (embodied)* en una forma, a saber, la expresión de significados sociales de manera tangible o que puede ser puesto en palabras (Griswold 1987, 4). Desde una aproximación relacional, Bourdieu (1968b,1982c) señala que los *campos*<sup>47</sup> pueden definirse como una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones, dotadas de lógicas y necesidades irreductibles a aquellas que rigen otros campos. Así, los campos económicos, religiosos o históricos estarían dominados por estrategias propias (Bourdieu 2005).

Para analizar los objetos y campos culturales en torno a los cuales se encuentra el Museo Mapuche de Cañete, es necesario tener en cuenta dos consideraciones. En

---

<sup>47</sup> Acá desde su comparación con el concepto de “objetos” culturales.


primer lugar, atender a la idea de que el museo —como dispositivo, ensamblaje o expresión cultural— cuenta con más de un objeto al cual atiende. En segundo lugar, dichos objetos, como se verá, se entran desde el entendimiento sobre la identidad mapuche. Es aquí (y solo desde aquí) desde donde es posible hacer comprensión sobre la expresión cultural a analizar. Como consideración, el análisis considera relatos *situados*, en cuanto posicionan el cómo han sido las condiciones de emergencia para el Museo Mapuche de Cañete y *qué objetos* se (re)producen en el marco de los diagramas de fuerzas que acontecen en la interacción de lo relacional, lo temporal y lo espacial.

El capítulo a continuación responde a la pregunta sobre cuál(es) es (o son) el (los) objeto(s) cultural(es) desde el (los) que se puede comprender la articulación del museo. Como premisa inicial, se trabajará sobre 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. Como *ensamblaje*, los elementos que se describirán a continuación deberán ser entendidos desde las especificidades irreductibles y la acción conjunta que genera la interacción entre materialidad, sociedad, naturaleza y cultura en la cosmovisión del pueblo mapuche.

### **i. 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 de Cañete se encuentra posibilitada por dos grandes hitos. Por un lado, su creación durante los años 70 bajo el nombre de Museo Folklórico Araucano Juan Antonio Ríos y, posteriormente, su renombre durante el año 2010 a Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura. Tal como se señala en el sitio oficial del museo ([www.museomapuchecanete.cl](http://www.museomapuchecanete.cl)), desde su segunda etapa, la institución se declara consciente del objetivo para el cual fue creado: rendir homenaje a la cultura mapuche. De esta manera, la misión recae en “promover e incentivar la valoración del conocimiento y pensamiento positivamente en la sociedad nacional, hacia la cultura mapuche”.

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 sépo... 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, muestras, etc. Como primer momento y, condicionado por el acontecimiento que determina a esta expresión cultural, el *objeto* en torno al cual se define el museo es, primeramente, de carácter artístico.

Sobre este punto, el objeto artístico solo 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” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2011, 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”) el nuevo nombre y, como se verá más adelante, lógicas distintivas de funcionamiento.

## ii. El objeto patrimonial (inmaterial)-político: el museo “vivo”

Ya que los patrimonios, incluso desde sus definiciones más canónicas (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 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 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 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 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2011, 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.

(...) porque para nosotros 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 respecto a un museo no existe. Sin embargo, como relata otra de las consultadas del equipo técnico del museo, el trabajo en torno a su denominación, necesitó de mucho tiempo para poder constituirse como tal.

¿Y lo lograron? ¿Lograron traducirlo? O...

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 —como tal— apela a una toma de postura respecto a la identidad mapuche. Los objetos que yacen en el museo 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. La cuña a continuación rescata la idea de objeto en torno al cual se constituye, realmente, el museo: el *museo vivo*.

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).


### **iii. Apuntando participación cultural desde el objeto político**

Como se pudo ver a partir del análisis relativo a los objetos culturales que rodean la comprensión del Museo Mapuche de 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 (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 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 de 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. Es por ello que 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, Dirigenta Comunitaria, Museo Mapuche de Cañete, región del Biobío).

En este sentido, como reflexión a revisar más adelante, 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 staff técnica menciona que, en razón de los objetos patrimoniales y políticos que adopta el Museo Mapuche de Cañete en la actualidad, todos aquellos 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 digamos que es un objetivo; sin embargo, va a estar sujeto 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).

### 3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Tal como se pudo ver a partir del análisis referido al Museo Mapuche de Cañete, es necesario volver sobre las principales consideraciones asociadas al concepto de *cultura*. Por un lado, la idea de cultura “viva” y, por ende, 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 se 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 nosotros estemos alertas de no pensar que ya todo está dicho. Por ejemplo, para uno, como investigador social, va a decir “esto ya está escrito y hay tantos documentos respecto a lo mismo (Mujer, Gestora, Museo Mapuche de Cañete, región del Biobío).

Por ello y —como relato situado— es importante puntualizar que el despliegue cultural bajo la cosmovisión mapuche implica —necesariamente— 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 de 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. Es por ello que, 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.


Pero, 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 de Cañete, región del Biobío).

Así, dentro de las definiciones de *cultura* dentro 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 es que —desde la cosmovisión mapuche— la cultura es entendida como un continuo “vivo”, se hace imprescindible concebir un museo desde 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 de Cañete, región del Biobío).

De acuerdo al anecdotario desplegado por cada uno de los entrevistados, 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 guiño, que es el palo de la chueca, ellos decía, no, eso no es guiño porque no se está ocupando, o sea, para que sea guiño 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, es relevante ver cómo 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 reconocerse.

(...) igual son esas cosas que te cuento son lo que los distinguen, desde... Cómo decirlo... porque 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 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 (Hombre, Colaborador, Museo Mapuche de Cañete, región del Biobío).

En síntesis, el proceso de participación cultural bajo los códigos del Museo Mapuche de Cañete, encuentra novedad desde 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, dentro, de 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 ciertas 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).


#### 4. GLOSARIO

**KaiKai y TrengTreng:** 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 TrengTreng logra derrotar a KaiKai, salvando al pueblo mapuche. (Díaz 2007).

**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. (Narváez 2014); (Gudynas 2011).

**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. (Castro 2005).

**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. (Bacigalupo 1993).

**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 buena ventura 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. (Riveros 1998).

**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. (Garoz 2006).

**Ruca Kimun Taiñ Volil:** proviene del mapudungun *ruka* – casa, *kimun* – conocimiento, *taiñ* – nuestro, y *volil* – raíces. Una traducción aproximada es “Casa del conocimiento de nuestras raíces”, 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. (Colipán 2008).

**Trawun:** proviene del mapudungun y hace referencia a una reunión o asamblea formal o informal. (Payas Puigarnau y Zavala 2014).



**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*.

**WeTripantu:** 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.

### III. FICWALLMAPU (REGIÓN DE LA ARAUCANÍA)

El caso seleccionado en la región de La Araucanía corresponde al Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu – FICWALLMAPU, con sede en Temuco. Este festival emerge en el contexto del funcionamiento de una organización audiovisual de larga data y conocimiento 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. Para ello desarrollan distintas actividades a nivel regional: festival de cine anual, talleres de formación y capacitación, encuentros y conversatorios, muestras itinerantes, exhibición en colegios y comunidades, entre otras.

#### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Considerando los tiempos de terreno dispuestos para el estudio de casos de participación cultural en las distintas regiones del país, el levantamiento cualitativo del caso Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu – FICWALLMAPU en la región de La Araucanía, se realizó desde el 16 al 20 de enero del 2017. En este período se realizan acompañamientos al equipo de gestión durante la Muestra Itinerante de Cine Indígena, específicamente en las comunas de Temuco, Lautaro y Victoria.

Es importante señalar que FICWALLMAPU surge al alero de una organización más antigua y amplia, la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). Sin embargo, el año 2015 inicia sus actividades como Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu – FICWALLMAPU, estableciéndose de manera independiente y autónoma. La producción del caso estuvo facilitada por el contacto directo que entrega el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, existiendo una muy buena recepción desde la organización para la coordinación del acompañamiento y la realización de entrevistas.

Se realizan entrevistas con miembros del equipo de gestión interna de FICWALLMAPU: la directora, la encargada de gestión, el encargado de comunicación y redes sociales, y una excolaboradora, que los apoyó en la realización de relatorías durante y después de los festivales. Así mismo, se realizan entrevistas con las organizaciones vinculadas a la Muestra Itinerante de Cine Indígena, en particular del Servicio Nacional de Menores (Sename) y la Oficina de Protección de Derechos (OPD) de Victoria, personas que

asisten a la muestra (familias), y realizadores audiovisuales cuyas obras se exhiben en esta muestra itinerante. El acompañamiento al equipo de gestión durante la Muestra Itinerante consideró los desplazamientos de ida y retorno las distintas comunas, la instalación y proyección de los cortos y largometrajes infantiles, así como también el cierre de cada exhibición. Es preciso señalar que durante los desplazamientos el equipo de gestión participó brevemente de una marcha a favor de la machi Francisca Linconao, esta instancia también fue clave para entender la vinculación de FICWALLMAPU con las comunidades mapuche. En las diversas instancias mencionadas se utilizaron distintas técnicas cualitativas asociadas a la observación participante, conversaciones informales, y entrevistas. En total, se registraron —vía grabadora de audio— un total de nueve entrevistas con los distintos perfiles anteriormente señalados.

En términos del registro audiovisual, se realizaron tomas de la muestra itinerante de cine indígena en la comuna de Victoria, lo que incluyó la instalación del equipo FICWALLMAPU, recibimiento de los asistentes, exhibición de cortos y largometrajes animados, concursos y conversatorio post exhibición, y cierre de la actividad.

A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Directora FICWALLMAPU	Gestores
Encargada de gestión	
Encargado de comunicación y redes sociales	
Excolaboradora - Doctorada en antropología visual	Realizadores audiovisuales
Realizador audiovisual - Región de La Araucanía	
Realizadora audiovisual - Región Metropolitana	Instituciones vinculadas
Supervisora técnica Dirección regional Sename	
Coordinadora OPD Victoria	Participantes de la muestra
Asistentes a la muestra itinerante de cine	

**Nota para la lectura:** En el siguiente apartado de resultados, siempre que es posible, se usará un lenguaje no discriminatorio. Asumiendo la existencia de citas y juicios que generan debate en los resultados, la decisión de los investigadores de visibilizarlas, refiere justamente a la problematización de ciertas temáticas. Asimismo, los contenidos de este capítulo se ordenan de acuerdo a la voz de los consultados y, como ha sido referido en el capítulo inicial de Protocolo de Lectura de Datos, no pretenden representar una opinión o una postura ideológica determinada.

Respecto a la terminología para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas, los documentos oficiales del Gobierno de Chile han sido mandatorios para la edición de este informe, especialmente el informe entregado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ("Recomendaciones para nombrar y

escribir sobre pueblos indígenas") y el Informe de Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas (2008), editado por el Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas.

Conscientes de que existe debate respecto al uso indistinto de algunos u otros términos (p.e., "pueblos originarios" vs. "pueblos indígenas"; "integración" vs "incorporación"), consideramos que algunas de las soluciones idiomáticas no son del todo sistemáticas y obstaculizan la lectura. Toda vez que no represente una forma de lenguaje ofensivo, algunas estas palabras serán utilizadas siempre en pos de dar voz a la visión de los consultados y considerando el uso oficial de los documentos anteriormente citados.

Desde luego, tomando en cuenta los juicios de los entrevistados, los contenidos y la presentación de resultados llevan en sí la decisión editorial de los investigadores encargados del estudio y no representan, necesariamente, la opinión de las instituciones involucradas en su producción o aquellas que son referidas por los mismos informantes.


## 2. RESULTADOS: FICWALLMAPU (REGIÓN DE LA ARAUCANÍA)

A continuación, se profundiza en el análisis del caso Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu – FICWALLMAPU, a partir del material recopilado por medio de entrevistas, conversaciones informales, observaciones, entre otras. En la primera sección se presentan las consideraciones metodológicas para el caso; luego, en una segunda sección se profundiza en la presentación de los resultados, a partir de la siguiente distribución: Primero, en la sección inicial se ubica históricamente a la expresión cultural, dando cuenta de su origen y articulación actual como *acontecimiento*. Luego, en la segunda sección, se ubica socio- espacialmente al festival, por medio de la elaboración y descripción de un relato cartográfico. En la tercera sección se profundiza en el aspecto relacional, describiendo a los actores y participantes de la expresión, así como los vínculos que se establecen entre ellos. En la cuarta sección se reflexiona respecto a las nociones y definiciones de público para este caso, a partir de lo mencionado por los entrevistados. En la quinta sección se profundiza en la reflexión respecto a los objetos culturales en torno a los que se articula FICWALLMAPU como organización; y, por último, en la sexta sección se realiza una conclusión analítica respecto a las implicancias de la participación cultural y su comprensión, a partir de lo observado para este caso en particular.

### a. Noción de acontecimiento

Este capítulo busca situar y describir la historia del Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu – FICWALLMAPU, teniendo en cuenta los aportes teóricos y analíticos provenientes de la noción de dispositivo, y cómo este —en tanto red heterogénea de instituciones, sujetos, entre otras— está situado temporal, espacial y






socialmente (Fanlo 2011). Por tanto, es clave comprender el origen y la trayectoria de la expresión cultural, abordando aquellos hitos que permiten su aparición y formación actual. En primera instancia es importante tener en cuenta que FICWALLMAPU surge al alero de una organización mayor, la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). De manera que para entender la historia y origen de FICWALLMAPU es clave tener en cuenta la trayectoria seguida por CLACPI, y cómo ambas instituciones están engarzadas o relacionadas.

CLACPI surge el año 1985, como una organización que reúne a personas e instituciones indígenas y no indígenas de distintos países en Latinoamérica, con la misión de fortalecer los procesos de comunicación que favorezcan el reconocimiento y ejercicio de derechos de los pueblos originarios de la región. Para ello la coordinadora realiza diversas actividades de colaboración y apoyo, gestionando talleres de capacitación, encuentros y foros, exhibiciones, entre otras, con el fin de fomentar la difusión y producción del cine y video indígena. Actualmente la coordinadora está conformada por 48 organizaciones provenientes de países como Bolivia, Colombia, Perú, Ecuador, Guatemala, Chile, Cuba, México, Nicaragua, Venezuela, Argentina, Brasil, Paraguay, con el apoyo de Canadá, Francia, España e Inglaterra.

Quienes integramos CLACPI asumimos el cine y/o video indígena como un espacio que da voz y visión digna al conocimiento, cultura, proyectos, logros y luchas de los pueblos indígenas. Implícita está también la noción de que este tipo de cine y video requiere de mucha sensibilidad y de la participación activa de las y los protagonistas que aparecen en la pantalla. Dicho de otra manera, el cine y video indígena trata de utilizar este poderoso instrumento para fomentar la expresión propia y fortalecer el verdadero desarrollo de los pueblos indígenas (CLACPI 2017).

Como tal, CLACPI busca generar un espacio de formación, diálogo y apoyo a la producción audiovisual con un particular enfoque en la realidad y cosmovisión de los pueblos originarios. Ahora, si bien CLACPI ha llegado a constituir este objetivo como su horizonte de proyecciones, los inicios de la organización respondían a lógicas un tanto diferentes, de acuerdo a lo relatado por la directora de FICWALLMAPU, quien se integra a CLACPI desde 1995 de manera formal.

En ese entonces, 1992, los que organizaron el festival eran gente de la antropología y su lógica era que a los que invitaban no eran los indígenas, invitaban a “gente que hablaba sobre...”, o intelectuales, cineastas, académicos del mundo indígena (...) Después me invitaron a otro festival y era otra propuesta, una propuesta donde las organizaciones estaban participando, si bien tampoco era lo que a mí me gustaba, porque no me




gustaba ese tipo de relación donde hay un grupo de gente de ONG que organiza “para que los indígenas vayamos a hablar y a contar...”, pero me gustó lo que se formó, era un trabajo mucho más colectivo, había una disponibilidad distinta por parte de los organizadores de trabajar mucho más mancomunadamente. Era un “yo los invito a que trabajemos, incorpórense, si hay que cambiar, cambiemos”. Y así yo creo que empezó a formarse otro CLACPI, con un nuevo aire completamente (Mujer Adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

De tal manera, los orígenes de CLACPI están marcados por la historia de académicos latinoamericanos, norteamericanos y europeos de las ciencias sociales (antropología, historia, sociología, entre otras) que —con fines asociados a la investigación y producción de conocimiento— van constituyendo este espacio de encuentro para compartir materiales y experiencias en torno a lo audiovisual referido a la temática de lo indígena. Estos académicos —no indígenas— conforman y establecen este espacio, extendiendo una invitación a los pueblos originarios para participar. Sin embargo, desde la perspectiva crítica de los gestores, la forma de integrarlos respondió a lógicas más bien occidentales y “verticales” (en el sentido que no guarda relación con las dinámicas comunitarias de la cosmovisión mapuche).

A lo largo del tiempo más personas pertenecientes a pueblos originarios se van sumando a CLACPI, asumiendo posiciones de liderazgo y coordinación de la institución. De hecho, cabe destacar que la misma directora de FICWALLMAPU asiste a talleres sobre gestión y producción audiovisual, lo que actúa como un incentivo para generar su propio trabajo creativo, convirtiéndose en miembro activo de la directiva de CLACPI. Actualmente la organización funciona de manera más horizontal y descentralizada, lo que ha estado presente en los principios que rigen a la agrupación y que han sido discutidos y consensuados a nivel organizacional. Estos principios se manifiestan, por ejemplo, en la declaración de que el cargo de coordinación sea rotativo, de manera que todos los países que integran la coordinadora tengan la oportunidad de ser sedes de las actividades de la organización. Esto da la posibilidad de que los organizadores puedan imprimirle un sello particular a cada versión del festival.

En 2004 salió el primer... hicimos un festival en Santiago, que lo organicé yo, y salió el primer coordinador. Se hizo un cambio de coordinación y el primero fue un zapoteco de Méjico que estuvo dos años. Después de eso fue un quichua de Ecuador, que estuvo dos años también, y después, el tercero fui yo, que yo estuve como tres períodos, hasta el 2015. Ahora es un mexicano, nuevamente, un... no recuerdo de qué pueblo es, pero es de la zona de Chiapas (Mujer Adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).




La actual directora de FICWALLMAPU explica el proceso de transformación y maduración que ha vivido CLACPI, el que ha quedado plasmado en los lemas que han acompañado los distintos festivales que han realizado a lo largo de su historia. Destacan tres de ellos principalmente: por un lado, comprender a la comunicación como una *herramienta*, para luego entenderla como una *estrategia*, y, finalmente, relevar y afirmar que la comunicación constituye un *derecho*. De alguna forma, el paso por estas tres fases reflexivas de la organización ilustra no solo el proceso de constitución de CLACPI, sino que también el proceso de participación activa y el empoderamiento de los pueblos originarios respecto a la comunicación y lo audiovisual.

Yo siento que, sobre todo en el ámbito de la producción, de alguna forma, nosotros aprendimos de los movimientos sociales, de la experiencia de otros realizadores, de otros cineastas, que los medios de comunicación permitían ser una herramienta que amplificaba las voces de los indígenas. Pero, luego, tú aprendes que eso, además de amplificar tus voces, dentro de una propuesta tuya de trabajo, termina siendo o forma parte de esa estrategia y la comunicación tienes que incorporarla; dices “vamos a hacer un video y vamos a usar la radio o vamos a usar esto”, ¿cierto? Y formarte una estrategia de comunicación. Pero, después, uno mismo aprende que hoy en día la comunicación no es solamente que te puedas informar; tú también generas contenido y es un derecho que tenemos todos (Mujer Adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

En tanto *herramienta*, los integrantes de CLACPI conciben a los diversos medios de comunicación (radio, cine, televisión, diarios y boletines, internet, entre otros) como un medio a través del cual pueden “amplificar las voces de los indígenas”, permitiendo un contacto más fluido al interior de las comunidades, así como también con pueblos originarios de otros sectores de América Latina, específicamente, y el mundo, a nivel general. Así mismo, les permite generar sus propios registros respecto a actividades sociales, culturales y religiosas propias de las comunidades, como también generar una mayor visibilidad respecto a las situaciones que los aquejan.

Ante el impacto del uso de estos medios de comunicación como una herramienta por parte de las comunidades indígenas, los integrantes de CLACPI perciben la importancia de utilizar *estratégicamente* este instrumento, lo que implica un uso más reflexivo e intencionado de lo audiovisual, ya no solo para visibilizar y dar cuenta de la situación de los pueblos originarios, sino que como un importante ejercicio de decisión y selección respecto a lo que se quiere mostrar, cómo será mostrado, cuándo y dónde. De hecho, en el IV Festival de Cine Latinoamericano realizado en Perú el año 1992, CLACPI



organiza el Foro Indígena Hacia una Estrategia de Comunicación, lo que marca la reflexión respecto al rol de los medios de comunicación (CLACPI 2017).

Por último, la reflexión de las organizaciones respecto a la importancia de la comunicación y su aporte al desarrollo de los pueblos originarios, lleva a los integrantes de CLACPI a plantearla como un *derecho a la comunicación* que —como tal— puede ser ejercido libremente por las comunidades. Esta reflexión comienza a tomar forma a partir de la V versión del Festival de Cine Latinoamericano, realizado en Bolivia en 1996, donde los participantes manifiestan la relevancia de este espacio de encuentro como un lugar donde compartir miradas y “reflexionar sobre los derechos pisoteados y los avances de los pueblos originarios” (CLACPI 2017). Sin embargo, esta mirada se concretiza de manera más clara y explícita durante la sexta versión del festival, realizada en Guatemala en 1999. En esta instancia se manifiesta el derecho pleno de los pueblos indígenas a “acceder a las posibilidades de expresión, información, educación y contacto por medio de los medios de comunicación y la utilización de las tecnologías audiovisuales” (CLACPI 2017). Comprenderla como un derecho implica incentivar el conocimiento y ejercicio de la misma, por tanto, ya no es solo la dirección intencionada de los medios de comunicación, sino que también la capacidad de decisión respecto al uso y administración de estos medios, así como también sobre aquellos aspectos que serán —o no— mostrados o que contarán —o no— con registros audiovisuales.

Nosotros tenemos que exigir que la comunicación sea un derecho no solamente para los indígenas, sino que es un derecho para la sociedad; nosotros no nos podemos permitir continuar con los medios que tenemos. Un canal de televisión no se puede llamar “Nacional” si no informa, si está haciendo lo mismo todo el rato, si lo que le importa es desviar la atención de lo que está ocurriendo y no centrarse en lo importante (Mujer Adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Cabe señalar que el contexto internacional también presenta movimientos importantes durante la época en relación a las temáticas y demandas indígenas. Como antecedente, en 1989 la Organización Internacional del Trabajo (OIT) adopta la Convención 169 sobre pueblos indígenas y tribales, que es conocido por ser uno de los principales instrumentos internacionales sobre los derechos de los pueblos indígenas, y que actualmente ha sido ratificado por 22 Estados, entre ellos el chileno. Así mismo, el año 2007 se establece la Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas, durante la sesión 61 de la Asamblea General de las Naciones Unidas. Por tanto, el contexto de desarrollo de CLACPI como organización ha sido acompañado de una mayor empoderamiento jurídico-legal de las comunidades indígenas, así como

de mayor reconocimiento y visibilidad respecto al ejercicio de sus derechos, desde organismos internacionales.

Durante los años 2013, 2014 y 2015, CLACPI tuvo sede en Chile de la mano del liderazgo de la actual directora de FICWALLMAPU, quién es un miembro activo de su directiva desde el año 2000 hasta la actualidad. Específicamente, el año 2015 se celebran los 30 años de la organización y la decimosegunda versión del festival de cine, así como también el último año de CLACPI en Chile; es en este marco que distintos participantes de esta instancia deciden formar una agrupación que mantuviera actividades en Temuco y que además pudiera trabajar de manera coordinada con CLACPI. Así, surge la primera versión del Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu – FICWALLMAPU, a partir del triple acontecimiento: la celebración de los 30 años, la XII versión del festival de cine y el último año de CLACPI en Chile. De acuerdo a los gestores: “Este evento supuso la consolidación del proceso internacional de festivales de CLACPI, y fue a la vez el arranque de una nueva etapa en el cine indígena mapuche” (CLACPI 2017).

Es importante señalar que FICWALLMAPU se hace cargo de la herencia de CLACPI respecto a concebir a la comunicación no solo como una herramienta y estrategia, sino que, como un derecho de los pueblos originarios, cuyo ejercicio debe ser defendido. De hecho, la misión y los objetivos de la organización están orientados a “(...) ejercer nuestro derecho a la comunicación, a manifestar la manera libre y digna de vivir y estar en el planeta, visiones que la industria de la comunicación mantiene oculta” (FICWALLMAPU 2015). Actualmente la agrupación cuenta con 4 miembros que conforman el equipo de gestión: una directora, una encargada de gestión, un encargado de comunicaciones y redes sociales y un diseñador. Si bien tienen sede en Temuco, el equipo mantiene comunicaciones interregionales, en tanto la directora está constantemente viajando a Santiago y el diseñador de la agrupación reside en la X región. Hoy en día, la organización se encuentra en los preparativos para realizar la tercera versión del festival a fines del 2017.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

La comprensión de las expresiones culturales desde la noción de dispositivo implica situarlas social y espacialmente, dado que las relaciones que emergen como articulaciones del dispositivo se manifiestan de manera espacial (Fanlo 2011). A su vez, Campos (2015) destaca el carácter situado de las prácticas culturales, en tanto las actividades están insertas en una especificidad espacio temporal, cuyas implicancias en los sujetos remiten a la representación social que se ha construido sobre su accesibilidad física y territorial. En este sentido, es crucial describir y profundizar no

solo en el uso del espacio desde las agrupaciones culturales, sino que también cómo las relaciones al interior del dispositivo se ubican espacialmente.

Si bien el Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu – FICWALLMAPU tiene sede en Temuco, la mayoría de sus actividades son desarrolladas al interior de la región de La Araucanía de manera transversal. Cabe señalar que esta ubicación responde a un proceso de reflexión y decisión consciente de parte del equipo de gestión, en tanto perciben que La Araucanía es una zona que se encuentra profundamente fracturada social y políticamente, donde los diversos grupos (mapuche, chilenos, descendientes de colonos, entre otros) que la habitan no establecen diálogos, sino que más bien están en un constante clima de tensión, que no se ve favorecido por el rol de medios de comunicación oficiales, los que —a partir de las disputas y demandas territoriales mapuche— presentan una imagen más bien bélica y conflictiva de la región. Dichos conflictos han afectado —en palabras de los entrevistados— la imagen pública de los mapuche, incentivando la generación de prejuicios y estereotipos cargados negativamente.

(...) creo que es muy necesario para el territorio en el que estamos y para la región, un festival con estas características, creo que es súper pertinente poner sobre la mesa —por medio del cine— distintas temáticas que muchas veces se ven con bastantes prejuicios, yo creo que por medio del cine podemos comunicar bastante, qué mejor que ellos (realizadores indígenas) para mostrar parte de una realidad que los medios de comunicación en general tienen silenciada (...) el territorio necesita de este tipo de iniciativas, especialmente cuando estamos en contextos en que la Araucanía, por los medios de comunicación, se les denomina como la “zona roja”, creo que hay que sacar de esa trinchera, y creo que el festival es una herramienta importante para el diálogo, que tanto se menciona el interés de que exista un diálogo intercultural, creo que en este caso el festival viene a plantear eso al territorio (Hombre joven, Gestor, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

En este sentido, los gestores señalan que desde la formulación y constitución de FICWALLMAPU como organización, uno de los objetivos ha sido el potenciar a Temuco como la capital de cine indígena, contribuyendo a la generación de un espacio de diálogo y encuentro intercultural en la región, a través de la producción y difusión audiovisual. A modo contextual es importante no perder de vista que la región de La Araucanía de La Araucanía concentra el mayor porcentaje de población mapuche en Chile, con un 29,6% de acuerdo al Censo del año 2002 (MIDEPLAN 2004). En esta línea, los medios de comunicación —como el cine— son vistos como espacios en los que la tematización


de ciertos tópicos que pudiesen resultar conflictivos, pueda ser abordada desde otra disposición anímica y estética.

Ese es el slogan que nosotros hemos estado metiendo, es que, en Chile, donde debe haber un festival es en Temuco y Temuco va a ser la capital del cine indígena. Esa es la gran apuesta: “convertir a la región de La Araucanía en la capital del cine indígena”, porque sentimos que Temuco es como el referente en el tema mapuche, donde hay más presencia, están las condiciones de ciudad que permiten las conexiones, el cine, el aeropuerto... y hay que quitarle esa cosa de... de barricada. Olvidarse que La Araucanía es la capital de los conflictos. La idea es darle la vuelta. Finalmente, la apuesta es convertir en La Araucanía en la sede del cine, que el festival permita generar esos diálogos, ser ese puente, porque aquí confluye mucha gente: confluyen excolonos, también mucho mapuche, pero no hay relación. Aquí hay mucha tensión, está muy estructurado, están muy fragmentado (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

(...) es una apuesta que busca generar espacios donde la diversidad sea un espacio que nos una, porque tenemos una ciudad dura, hay mucha violencia, entonces este tipo de actividades como que nutren y aportan, y a través del cine o arte ponis temas que en otros espacios son conflictivos y en este espacio son como más sanos para conversar (Mujer joven, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Para abordar el desafío del diálogo intercultural que —desde el relato de los entrevistados— emerge como una tarea aún pendiente en la región, los gestores de la organización realizan muestras itinerantes en las distintas comunas de la región, incluyendo los centros urbanos y las comunidades rurales. Actualmente —en específico— están en proceso de insertarse de manera colaborativa en el programa de educación intercultural que se está desarrollando en establecimientos municipales de la región, de hecho, ya han realizado algunas exhibiciones y foros de discusión en algunos colegios que los han contactado para trabajar en conjunto. Así mismo, han coordinado y realizado exhibiciones en comunidades mapuche rurales que cuentan con pocas posibilidades de acceso a los centros urbanos de la región, y a las producciones audiovisuales que FICWALLMAPU apoya.

Ahora bien, tal como señala su nombre, el Festival Internacional de Cine Indígena señala como su principal ámbito de acción y referencia al territorio de Wallmapu. Esta palabra del mapudungun —que literalmente significa “territorio circundante”—, es el nombre dado por las comunidades mapuche al territorio que históricamente han habitado.



Elicura Chihuailaf (1999) lo describe así: “El País Mapuche de Antaño comprendía parte del territorio de lo que hoy es Chile y parte de lo que hoy es Argentina (...) En Chile “residimos” fundamentalmente en las provincias de Biobío, Arauco, Malleco, Cautín, Valdivia, Osorno, Llanquihue, Chiloé. En Argentina nuestra gente “reside” en las provincias de Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz” (Chihuailaf 1999, 71). En este sentido, FICWALLMAPU busca generar un espacio de colaboración y reflexión intercultural no solo para el pueblo mapuche que habitan en Chile, sino que también para las comunidades en Argentina, en tanto Wallmapu hace referencia al Territorio mapuche ancestral.

En esta línea es clave distinguir la importancia que tiene el Territorio desde la cosmovisión del pueblo mapuche, y que tiene implicancias más profundas respecto a la distinción de “tierra”. Algunos autores han concebido que el uso de la palabra territorio concentra la creciente politización de movimientos mapuche, en tanto constituye el “centro neurálgico del nacionalismo mapuche” (Zapata 2006). No obstante, la noción de territorio también refiere a la pertenencia cultural, social y espiritual del pueblo mapuche, a partir del cual debe ser comprendida su identidad cultural. El territorio constituye “la base material sobre la cual se recrea la nación mapuche: su cultura, ritualidad, organización social, además de la dimensión económica” (Zapata 2006).

A través de sus diversas actividades, FICWALLMAPU busca generar un espacio de reconocimiento al pueblo mapuche y su territorio ancestral. De hecho, uno de los objetivos declarados de la organización apunta a “promover espacios para los procesos de comunicación indígena de Ngulumapu (Temuco) como de Puelmapu (Argentina), considerando a Wallmapu (Chile y Argentina) como un territorio unificado” (FICWALLMAPU 2015). Para ello, la organización gestiona actividades en redes de colaboración con realizados audiovisuales mapuche de Argentina. Por ejemplo, la versión anual del festival es realizada en una primera jornada en Temuco, y en una segunda jornada en alguna provincia del país vecino.

El festival tiene la particularidad de que se hace en dos lados de la cordillera, en Temuco por un lado, el año antepasado en Bariloche, el año pasado en la provincia de Río Negro, y esta particularidad obedece a que bajo la concepción del pueblo mapuche, el Wallmapu es un solo territorio que en este caso es el sur de Chile y de Argentina, que es el que nosotros intentamos de mantener la presencia con el festival, por medio de la itinerancia y de muestras de cine, con la vinculación de organizaciones de allá de Argentina (Hombre joven, Gestor, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).



Este trabajo que contempla el Territorio mapuche ancestral también es percibido por quiénes han asistido o colaborado con el festival en alguna oportunidad, así lo señala uno de los audiovisualistas entrevistados:


(...) yo creo que ellos piensan en un territorio junto con Argentina, o sea como un gran territorio mapuche, esa unión... que, en realidad, para quienes no está unido, es para el estado, los estados... entonces esa fue la motivación, de que estemos hablando de un solo territorio mapuche, que no existen fronteras... entonces, pienso que por ahí va un poco, o sea esta unión entre Argentina y Chile de un mundo que es uno solo (Hombre joven, Realizador audiovisual, región de La Araucanía).

Cabe señalar que, si bien el festival está pensado desde Wallmapu para potenciarla como un referente de la producción audiovisual a nivel local, este no contempla la participación solo del pueblo mapuche, sino que la invitación se extiende a los diferentes pueblos originarios que residen en Chile, tales como: rapanui, aymara, likan antay, entre otras. De hecho, los gestores de la organización explican que han realizado trabajos de colaboración con audiovisualistas rapanui y también con grupos del sector norte, si bien explican que la producción audiovisual de otras zonas es menor en términos cuantitativos.

Por otro lado, tal como fue señalado en la sección anterior respecto al origen, historia y trayectoria de FICWALLMAPU como organización, este emerge inicialmente al amparo de una agrupación mayor: la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). En este sentido, FICWALLMAPU se convierte en un colaborador más local —de la zona sur de América Latina— de esta red de producción y difusión audiovisual más extensa y antigua que es CLACPI.

Por último, es importante situar a FICWALLMAPU respecto a escena audiovisual presente en Chile. Al respecto, los gestores de esta organización señalan que está más inserta en el circuito de producción audiovisual indígena latinoamericana que en el circuito de nacional. En esta línea realizan una crítica respecto a lo centralizados que está la producción audiovisual local, en tanto las escuelas de formación de cine solo están presentes en la Región Metropolitana (Santiago), y la mayoría de los audiovisualistas y cineastas chilenos tienen como base a la capital chilena.

Nosotros alcanzamos a trabajar con gente de la Mayor cuando todavía no cerraba, los invitamos a hacer el logo del festival, lo vimos como un estímulo para que la Escuela de Diseño no cerrara... pero cerraron. Y ahora está todo en Santiago, Valdivia tampoco tiene escuela de cine, la única que tiene Escuela de Cine es Valparaíso. Entonces eso es lo que estamos diciendo: ¿cómo Valdivia no tiene una Escuela de Cine? Y luego decimos: “bueno, si no



tiene Valdivia, ¿cómo vamos a tener nosotros? O sea, cómo Chile va a armar una industria audiovisual si está concentrada en Santiago. La gran mayoría de los proyectos audiovisuales se los lleva Santiago ¿sabías?” (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

En términos del análisis de los estudios de casos, el aspecto relacional se convierte en un elemento fundamental a la luz del aporte teórico de la noción de dispositivo y ensamblaje. Todo dispositivo constituye un conjunto heterogéneo de relaciones entre instituciones, personas, discursos, leyes, entre otros, y que —en tanto está ubicado social, espacial e históricamente— es dinámico en términos de su articulación (Fanlo 2011). Así mismo, los ensamblajes pueden ser considerados como un “plano de relaciones materiales transversales que unen a varios aspectos heterogéneos del mundo, yendo de lo físico a lo político, y pasando por lo tecnológico, semiótico y psicológico” (Vaccari 2008, 189), y que no da por sabido un orden preexistente, sino que este depende del devenir dinámico de las relaciones entre los “entes” que conforman el ensamblaje (Vaccari 2008). Siguiendo ambas aproximaciones teóricas, es vital profundizar en el aspecto relacional de las distintas expresiones culturales bajo estudio, dado que poseen un carácter novedoso que recae en la potencialidad de actualización constante de las mismas. En este sentido, a continuación, se sitúa socialmente a FICWALLMAPU, profundizando en los distintos nodos de relaciones que la componen.

En primera instancia, para referirnos al aspecto relacional que define y constituye a la agrupación FICWALLMAPU, es importante considerar una distinción realizada por los propios gestores de la actividad respecto a los “públicos” con que se relacionan:

Yo lo miro netamente hablando desde el periodismo, desde la comunicación, veo que hay dos tipos de públicos. Uno es el público externo al que apuntamos nosotros: a audiovisualistas y al público asistente, y otro el público interno, que son nuestros aliados, y a ambos los intentamos mantener comunicados, entonces creemos que no hay una disociación, sino que son distintos tipos de públicos, por ejemplo, visto desde la comunicación casi organizacional, Jeannette, Loreto, Patricio, yo —los gestores de FICWALLMAPU— también somos todos parte del público interno del festival, que nos tenemos que ir conociendo, de qué se trata esto, y así mismo todos estos aliados que ya son parte como de la interna, para nosotros es también un público, nuestro público interno. Por el otro lado está el público externo, que nosotros difundimos el festival hacia afuera, llega por los

medios, que nos llega por otro tipo de formas” (Hombre joven, Gestor, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).


Si bien el gestor entrevistado hace referencia a una distinción para efectos prácticos de la comunicación y difusión de las actividades de la agrupación, este ejercicio es sumamente útil para comprender la articulación de FICWALLMAPU con las distintas personas y organismos con que establece algún tipo de relación, así como también para comprender el rol de los propios gestores perciben tener respecto a la institución. A continuación, se profundiza en los tipos de articulaciones implicadas en la relación con el *público interno* y el *público externo*.

#### **i. El *público interno*: trabajo en red**

Siguiendo esta línea, el *público interno* está compuesto por los “aliados” de la organización, que son quienes establecen redes de colaboración con FICWALLMAPU para la gestión de las distintas actividades que realizan, entre ellos es posible contar a la Universidad de La Frontera, la Universidad Mayor, Mapuexpress, el Centro de Promoción Cinematográfica de Valdivia, la Comunidad de Historia Mapuche, el Observatorio Ciudadano, entre otros. Así mismo, el propio equipo de gestión se posiciona en esta misma categoría. Uno de los gestores señala que FICWALLMAPU se define por el conjunto de organizaciones que se vinculan y participan del Festival.

FICWALLMAPU son todas las organizaciones que participan del festival, más allá del equipo que lo levanta, que en este caso es Loreto, Jeannette, Patricio, yo, más del equipo ejecutor, creo que FICWALLMAPU representa todas las organizaciones, personas, cineastas, comunicadores que están detrás de todo esto, que si bien no forman parte del equipo central o del equipo que está trabajando en Temuco, sí aportan perspectiva a la realización del festival, entonces creo que el festival son todas esas personas que están detrás a nivel internacional, nacional y que hacen posible que se levante este festival (Hombre joven, Gestor, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Para entender cómo se articulan las relaciones con este “público” es clave describir el trabajo colaborativo que está a la base del funcionamiento de FICWALLMAPU y —de alguna forma— de CLACPI también. Al respecto, cabe señalar que el financiamiento de esta organización es un ítem a discusión constante, en tanto no poseen una fuente estable de ingresos, sino que más bien se sostienen por la postulación a fondos concursables, el apoyo material, monetario o de difusión de otras organizaciones, y de la generación de equipos de colaboración entre distintas instituciones nacionales e




internacionales. La falta de financiamiento estable se traduce en la constante articulación de redes de cooperación e intercambio con otras organizaciones con el fin de mantener el desarrollo de las distintas actividades anuales que realiza FICWALLMAPU. En este sentido, entender la gestión de las redes de colaboración de la organización no solo es clave para comprender la articulación de las relaciones que dan origen al dispositivo, sino que también es el recurso que permite la subsistencia y sobrevivencia de las actividades de la agrupación. De hecho, en conversaciones con el equipo gestor estos explican cómo han montado ciertas muestras y exhibiciones contando con —casi únicamente— las redes de cooperación:

El movimiento mapuche tiene muchos aliados internacionalmente, hay muchos grupos de apoyo al movimiento mapuche. Entonces, como yo estaba en el área de comunicación no solamente en el audiovisual, sino que igual hacía prensa y mandaba mucha información afuera, me hice de muchos circuitos en Europa y en el norte de América (Canadá y EEUU). Entonces cuando empecé a producir, mi material era solo de la temática mapuche. Yo hice varias giras y siempre mantuve, hasta el día de hoy, los contactos. Entonces lo que yo hago es que, si voy a un lugar, aviso que voy y veo si se pueden armar cosas, actividades. Entonces, como te digo, en España hicimos la muestra de cine y después nos fuimos con una persona más a Marsella; en Marsella un amigo chileno, casado con una francesa que era gestora audiovisualista, empezó a hacer estas muestras. Hicimos lo mismo, muestras itinerantes (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Si bien esta cita refiere al trabajo de la directora de la organización antes de la formación de FICWALLMAPU, destaca la importancia de la formación y mantención de las redes de colaboración. Además, estas redes están constantemente siendo revisadas en pos de las actividades de FICWALLMAPU, por tanto, aunque no se encuentren actualmente activadas, constituyen potenciales focos de apoyo. Así, existen diversas formas en que este trabajo en red se manifiesta en las actividades de FICWALLMAPU, por ejemplo, uno de los actuales integrantes del equipo de gestión explica su llegada a esta agrupación, a partir de la articulación de estas mismas redes de colaboración en torno a ciertas temáticas relacionadas a los pueblos originarios:

Yo realicé mi práctica de medios de comunicación en Mapuexpress, y ahí empiezo a armar una red de personas entre docentes, comunicadores, distintos personajes que estaban más o menos en el mismo ámbito de la comunicación indígena, o que muestran preocupación de la temática medioambiental, y me entero del FICWALLMAPU cuando el festival realiza sus primeras actividades en Chile, y acá en el territorio con la Universidad



de la Frontera. Y, ahí me entero por parte de un compañero que hizo su práctica profesional con CLACPI, que estaban buscando un periodista, y yo ya tenía ciertas referencias del festival porque, como te decía, ya lo conocía, y tenía algunos docentes de la universidad que estaban involucrados, estaba el equipo del Mapuexpress, y me reúno con Jeannette para conversar, y me interesó muchísimo el proyecto, y ahí me integro yo, más que nada por redes, por nexos (Hombre joven, Gestor, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Así mismo, durante el acompañamiento realizado en el trabajo de campo, al retornar a Temuco luego de una de las muestras itinerantes en Lautaro, al caminar por las calles del centro de la ciudad junto con el equipo de gestores de FICWALLMAPU nos encontramos con una de las marchas que se realizó durante enero en apoyo a la machi Francisca Linconao que se encontraba en prisión preventiva. El equipo intercambió miradas y brevemente decidieron sumarse a la movilización, mientras el encargado de comunicaciones realizaba registros fotográficos de la actividad, la directora se sumó a la marcha en el grupo que lideraba el recorrido. La directora fue saludando a distintas personas que conformaban la convocatoria, estableciendo diálogos un poco más extensos con algunas personas. En un lapsus de 30 minutos aproximadamente, la directora se movió desde el principio de la marcha, hacia el final de la misma, siguiendo el ejercicio de saludo y conversaciones breves. Luego el equipo abandonó la marcha y retomó su camino hacia las oficinas de FICWALLMAPU. La directora luego explicó con mayor detalle a quiénes había saludado:

En el mundo de las comunicaciones y en el mundo mapuche hay mucha gente que está haciendo muchas cosas, cada uno hizo un colectivo pequeñísimo y de repente nos encontramos ¿viste? Hoy día en la marcha yo fui saludando a la vocera de la machi, a la Rayén también, que es de la Casa de Arte Mapuche, al chico que es de Mapuexpress, que nos quedamos de juntar el jueves, porque yo quiero que ellos se vuelvan a integrar más fuerte; después, está la gente de la comunidad de aquí cerquita, de Rofude, con quienes hemos hecho algunas cosas. Ellos colaboran con nosotros, pero si tú les dices “vamos a hacer un festival” hay un montón de cosas en las que ellos no van a estar, ¿me entiendes? (Mujer Adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

En este breve encuentro casual y accidental, el equipo de gestores aprovechó la instancia para manifestar su apoyo a una de las temáticas que como organización les interesa seguir y que está profundamente relacionada al ejercicio de los derechos de los

pueblos originarios, al mismo tiempo que fue un espacio que les permitió reactivar el trabajo en red con algunas organizaciones que constituyen el *público interno*, clave para la realización de las actividades de FICWALLMAPU, pero cuya participación y colaboración se asume de carácter esporádico y no fijo y estable, como el equipo interno de gestión. De modo que la red heterogénea que constituye el *público interno* es dinámica y se encuentra en constante rearticulación en pos de las actividades que los convocan y de los nexos de apoyo bidireccional que los reúne.


Por último, cabe señalar que FICWALLMAPU también constituye un foco en la articulación de redes de apoyo para otras organizaciones, en tanto estas redes pueden ser entendidas en el marco de formas de intercambio y reciprocidad, por lo que señalan participar activamente de marchas y movilizaciones, así como también utilizar sus plataformas de comunicación al servicio de la comunidad indígena:

Tratamos de participar harto en las marchas, y apoyamos a algunas comunidades. Asistimos como FICWALLMAPU y repartimos información de lo que estamos haciendo y también dejamos a disposición nuestras plataformas para difundir también cosas que estén pasando. Como lo de la Machi, o a veces cuando hay juicios, uno ayuda para difundir para que la gente vaya a los juicios, esas cosas tratamos de hacer (Mujer joven, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

## **ii. El *público externo*: re-articulaciones dinámicas**

El *público externo* está compuesto, por un lado, por los audiovisualistas que participan de los concursos de la organización, así como también en los talleres que estos realizan; y, por otro lado, por el público asistente a las actividades que realizan. Respecto a este último es importante señalar que el “público” ha cambiado desde la primera versión del festival el año 2015, a la segunda versión realizada el año 2016. En términos de entender esta expresión cultural como una red heterogénea de sujetos que pueden ir rearticulando sus relaciones, es clave destacar que FICWALLMAPU se reinventa en cada versión del festival, de acuerdo al público asistente. En este sentido, la pregunta respecto a los participantes resultó problemática para los integrantes del equipo gestor, dado que no hay una definición clara respecto al “público asistente” dentro de la categoría del *público externo*:

En eso siempre tenemos harta discusiones, porque es un público general, porque además tenemos diferentes tipos de actividades, hay actividades como estas que son más familiares, hay actividades que son para un público adulto y también hay actividades para la gente que son más activistas también, más especializados, como los foros, de repente los talleres, porque hay mucha gente que si no está interesada en el tema no va a ir a inscribirse



a un taller, en cambio las exhibiciones de cine son más abiertas, porque hay gente que puede llegar porque le interesa la temática indígena y otros porque no tenía nada más que hacer, entonces en ese aspecto es bien amplio. En ese sentido el público nos sorprende a veces, por ejemplo, el primer año, en el festival mismo tuvimos un público como más universitario y este año fue como más gente de las comunidades, entonces fue bien interesante porque era diferente el público... yo creo que queremos llegar a la mayor cantidad de gente posible (Mujer joven, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Antes de profundizar en la reflexión respecto a la articulación del *público externo*, cabe realizar una breve revisión y descripción a las actividades del festival de Cine que da nombre a la organización. El equipo de gestión inicia los preparativos del festival en marzo de cada año, lanzando las bases y convocatoria para que los realizadores participen en el certamen que se realiza en el festival. Los siguientes meses deben revisar y seleccionar las producciones que califican con los criterios estipulados, para luego ser enviados a los jurados del festival. Este jurado revisa y califica el material disponible, dirimiendo respecto a los premios a ser entregados en el marco del festival. En paralelo, el equipo gestor también va activando sus redes de colaboración para generar actividades complementarias durante el festival, así como talleres, foros, charlas, exhibiciones, entre otros. Ahora bien, el festival inicia formalmente una semana antes de las fechas de exhibición, generando muestras itinerantes de los cortos y largometrajes escogidos como concursables por Temuco y la zona de Argentina elegida. Luego, la semana oficial del festival se inicia con un acto de apertura que actúe como “enganche” o incentivo atractivo para que los asistentes participen de las distintas actividades del festival, asegurando una amplia convocatoria. En esta semana se realizan talleres, encuentros y foros, al mismo tiempo que se exhiben los trabajos audiovisuales seleccionados y el jurado dirime respecto a las premiaciones, que se definen el último día del festival en que se lleva a cabo la ceremonia de premiación. La semana posterior al fin del festival mismo, se realiza otra muestra itinerante que exhibe los trabajos que han sido premiados por la organización.

Volviendo a la pregunta respecto al perfil del “público asistente” al interior del *público externo*, los gestores señalan que los públicos que han llegado a participar de las diversas actividades realizadas en el marco del festival de Cine responden no solo a la actividad que se esté realizando (foro, exhibición, conversatorio, etc.), sino que —en gran medida— responde al perfil del “público” que asiste al acto de apertura. Así, explican que el año 2015 la encargada de este acto fue Camila Moreno, cantautora chilena, quién cuenta con un público principalmente conformado por estudiantes universitarios y jóvenes trabajadores, lo que marcó la asistencia de este tipo de público a las demás

actividades del Festival. Para los gestores de FICWALLMAPU este grupo es parte de los “convencidos”, que son quiénes ya tienen una cierta sintonía con las temáticas mapuche, por lo que su asistencia y participación a las actividades de la organización están —de alguna manera— garantizadas. Los convencidos comprenden a jóvenes estudiantes secundarios, universitarios y académicos, generalmente vinculados a carreras de las ciencias sociales o ambientales. Luego, el año 2016 el acto estuvo a cargo de Beatriz Pichimalen, una cantautora y relatora de cuentos e historias mapuche, cuyo público suele ser bastante heterogéneo (jóvenes, adultos, niños), pero que está compuesto principalmente por familias. Una vez más, el público que asistió a las actividades del festival estuvo constituido predominantemente por familias de comunidades mapuche.

En este sentido, FICWALLMAPU como dispositivo se re-articula en cada versión del festival de acuerdo a las redes heterogéneas que le dan sustento —*público interno*—, así como también respecto a quiénes asisten y participan de las actividades desarrolladas en el marco del festival —el *público externo*—. En esta línea es clave mencionar que la dificultad de los gestores para identificar claramente a los participantes que forman parte de las articulaciones de FICWALLMAPU también puede ser comprendida desde la fluidez, dinamismo y porosidad de la distinción “artificial” entre *público externo* e *interno*. En la sección a continuación se profundiza en esta reflexión.


### iii. Sujeto, subjetividades antes que “público”

Como ya fue desarrollado anteriormente, los gestores distinguen dos tipos de “públicos” entre las personas e instituciones con quiénes se relacionan. El *público interno* (Mapuexpress, CLACPI, comunidades mapuche de la zona, la Universidad de La Frontera, el Observatorio Ciudadano, entre otros) y el *público externo* constituido por audiovisualistas así como el “público asistente” a las diferentes actividades que realiza la organización.

Ahora bien, la distinción analítica respecto a los dos tipos de públicos debe ser comprendida como categorías artificiosas y no estructuras inamovibles, en tanto la línea que los distingue es más bien porosa y dinámica, respondiendo a los procesos de transformación que la misma organización promueve. Para entender esta afirmación es fundamental retomar uno de los principios clave que hereda FICWALLMAPU de CLACPI, que es el entender la comunicación no solo como una *herramienta* y una *estrategia*, sino como un *derecho* que puede ser ejercido de manera libre.

Uno mismo aprende que hoy en día la comunicación no es solamente que te puedas informar; tú también generas contenido y es un derecho que tenemos todos. Nosotros tenemos que exigir que la comunicación sea un






derecho no solamente para los indígenas, sino que es un derecho para la sociedad (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Para fomentar y asegurar el libre ejercicio de este derecho, los integrantes del equipo gestor de FICWALLMAPU desarrollan distintos talleres de formación de audiencias y también de capacitación para realizadores audiovisuales juniors y seniors, así como también realizan actividades de producción audiovisual que involucra la participación de niños y jóvenes. De manera que la noción de “público” implica una participación activa y creativa en las actividades que gestiona la organización.

El año pasado —en las distintas fechas de itinerancia— estuvimos también haciendo talleres, tuvimos un taller en un colegio rural de una comunidad, organizamos un taller de nuevas tecnologías y de uso con pertinencia identitaria a los niñas, niños mapuche, y lo que hicimos también fue la grabación de una video-carta, que es un formato audiovisual donde los niños de pueblos originarios cuentan a otros niños de otros países o de otros territorios de qué se trata su cultura por medio del video, y ahí los chiquititos participaron, tomaron algunos las cámaras, queremos ahondar en ese tipo de trabajo (Hombre joven, Gestor, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Para nosotros los espacios están abiertos, este año hicimos tres talleres gratuitos: un taller sobre Cosmovisión e Historia Mapuche, que sentimos que el FIC debería hacerlo, también hicimos uno de Cine y Memoria, y uno sobre elaboración de proyectos. El año pasado fuimos a una escuelita e hicimos un taller sobre redes sociales y su importancia, qué es lo que se puede hacer, les enseñamos a hacer sus páginas. Pero, también es hablar de eso, de reflexión; o sea, la idea es colocar que Facebook es una plataforma, que hay mucha gente mirándote, a veces la gente no tiene la conciencia de que coloca (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Estamos con ganas de hacer más talleres con los niños y que produzcan su propio trabajo. Cuando yo fui a Bolivia yo ya llevaba mi documental y recuerdo que cuando venía gente, incluso gente grande, dirigentes viejos, había que enseñarles a prender la cámara. Hoy en día todos los niños tienen celular, entonces nosotros les mostramos a veces películas que se han hecho con un celular. Y eso ¡lo puedes hacer tú! Y no es solamente sacarse todo el día *selfies*, tú puedes juntar tres fotos y hacer una película (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).




De manera que dichas actividades buscan no solo asegurar el libre ejercicio del derecho a comunicar, sino que también la democratización del acceso a la cultura y comunicación, lo que resguardan por medio de las muestras itinerantes en Chile y Argentina, tanto en espacios urbanizados como en comunidades rurales que encuentran mayores obstáculos para acceder a este tipo de producciones audiovisuales, así como también a través del desarrollo de talleres y cursos de formación y capacitación respecto a la comunicación y el uso de lo audiovisual.

Ahora bien, la historia y trayectoria de la actual directora de FICWALLMAPU es bastante ilustrativa respecto a este proceso dinámico y poroso de la constitución y definición de los “públicos”, en tanto ella inicia su participación en CLACPI como oyente, luego asume como coordinadora y finalmente emerge como la fundadora de FICWALLMAPU. En tanto “oyente” la directora de FICWALLMAPU inicia su vinculación con la institución en 1995, participando de los talleres organizados por CLACPI en el marco de los encuentros anuales, asistiendo a las exhibiciones que realizaban y a algunos foros y talleres:

Estudié periodismo y ahí me empecé a vincular con el movimiento mapuche y, de alguna forma, el tema del periodismo lo empecé a hacer desde el audiovisual. Y de ahí empecé a hacer documentales; esa es como mi primera vinculación. Después mi primera aproximación a CLACPI fue en 1995, me invitaron a unos talleres que se hicieron en el festival de Perú, pero ahí fui como oyente. Fui invitada, o sea, nosotros nos colgamos un poco con estos amigos, porque queríamos conocer Perú, queríamos ir a Machu Pichu (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Luego, en la medida que comienza a participar de las actividades de CLACPI y en paralelo desarrolla sus propias producciones audiovisuales, en la próxima versión del festival es invitada para dictar algunos talleres relacionados con la difusión y gestión audiovisual. Esto genera un grado mayor de compromiso y conocimiento respecto a las actividades de dicha organización.

En 1995 o 1996 fui a Bolivia, y estuve haciendo unos talleres, y ahí fue mi primera introducción y empecé a entender un poquito más la lógica de CLACPI. Luego empecé a trabajar en otras actividades que hacía esta organización, que es la red a nivel continental que trabaja el cine y la comunicación de los pueblos indígenas. Después fui a Cuba y ya en 1998 me hice parte, involucré a otra gente, y el 2004 asumí la Coordinación de CLACPI y salió el primer... hicimos un festival en Santiago, que lo organicé yo (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).



Unos años más tarde, vuelve a asumir la responsabilidad de coordinar las actividades de la agrupación desde el 2013 al 2015, incluyendo la realización de la decimosegunda versión del Festival de Cine de CLACPI en Chile. Como fue explicado anteriormente, la celebración de dicha versión del festival también marco el inicio de FICWALLMAPU, de cuya institución se convierte en la fundadora y actual directora.

Actualmente ella propone, difunde y defiende el libre ejercicio del derecho a la comunicación, lo que se cristaliza en la realización de diversas actividades que amplían las posibilidades para que cualquier persona —indígena o no indígena— interesada en comunicar su visión del mundo o visibilizar alguna problemática en particular, pueda hacer uso de los medios de comunicación para dar cuenta de ello e instalar una discusión y reflexión al respecto. En esta línea, agrupaciones como CLACPI y FICWALLMAPU fomentan el empoderamiento de los pueblos originarios respecto al conocimiento y ejercicio de sus derechos, así como también respecto al reconocimiento y expresión identitaria.

#### **d. Campos y objetos culturales**

Desde la herencia teórica de la sociología de la cultura, los objetos culturales pueden ser entendidos en razón de aquel signo, espacio y momento en torno al cual se constituyen los públicos. En este sentido, los objetos culturales se relacionan con aquel significado compartido e *incrustado* en las expresiones sociales de manera tangible (Griswold 1987). De esta forma, para comprender cómo se articulan las expresiones culturales, en este caso la agrupación FICWALLMAPU, es relevante considerar el o los objetos culturales en torno a los que se desarrolla.

En términos generales es posible distinguir que la organización FICWALLMAPU no responde a un objeto cultural de manera única y excluyente, sino que se va articulando ante diversos objetos culturales que se encuentran profundamente relacionados, implicándose mutuamente, a saber: el objeto cívico-político y el objeto artístico-comunicacional. Atendiendo a esta singularidad, a continuación, se profundizará en los objetos culturales que marcan a esta expresión cultural, y cómo dialogan para dar cuenta del dispositivo como tal. Cabe señalar —a modo contextual— que ambos objetos deben ser comprendidos en el marco de acción y de sentido de FICWALLMAPU, en tanto como institución busca “promover el encuentro y diálogo entre los pueblos indígenas y no indígenas, desde la perspectiva del respeto a la diversidad cultural, (...) visibilizando —por medio de las realizaciones audiovisuales— las múltiples realidades y cosmovisiones de los Pueblos Originarios de América Latina y el mundo” (FICWALLMAPU 2015).

## **i. Objeto cívico-político**

A lo largo del tiempo, los pueblos originarios en Latinoamérica han pasado por procesos de colonización y asimilación, que han sido acompañados de fuertes experiencias de discriminación y violencia en sus comunidades. En Chile, en particular, el pueblo mapuche enfrenta el proceso de conquista y “pacificación de La Araucanía”, que los merma no solo en términos numéricos, sino que también afecta su entorno social, cultural y político, en tanto enfrentan la pérdida de sus tierras y su concentración en “comunidades” (Alonso 2005). Actualmente, las diversas problemáticas que enfrentan los pueblos originarios están relacionados a la búsqueda del reconocimiento, la defensa del medioambiente, el derecho a la educación y salud intercultural, derecho a la autodeterminación, entre otros. En este escenario de descontento social histórico los pueblos originarios se *apropian* de los medios de comunicación, con el fin de manifestar su propio punto de vista, visibilizando las temáticas que los aquejan, como también aquellos aspectos identitarios que buscan defender (Reza 2013).

Como tal, la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) cumple un rol clave en acompañar este proceso de desarrollo de los medios de comunicación y lo audiovisual desde el trabajo de las propias comunidades indígenas. Es más, las actividades de la coordinadora no solo se remiten a la celebración del festival de Cine (que se realiza cada 2 o 3 años en distintos países), sino que también busca generar actividades paralelas en las que generan espacios de diálogo y reflexión respecto a las temáticas que conciernen a las comunidades. A modo de ejemplo, Guatemala fue elegida como sede de la sexta versión del festival de cine (1999), dado que la organización buscaba reflejar “la intención de acompañar el proceso de transición, después de varias décadas de violencia y persecución que afectó a los pueblos indígenas”, de hecho, al finalizar el festival los distintos participantes suscribieron la Declaración de Quetzaltenango en la que dan fin a “35 años de violencia”, en el marco de la firma de acuerdos de paz en el país durante la misma época (CLACPI 2017).

Por su parte, FICWALLMAPU continúa con el sello heredado desde CLACPI, fomentando no solo el encuentro en pos de las comunicaciones y lo audiovisual, sino que también respecto a la discusión política que concierne a los pueblos originarios. En esta línea, los gestores manifiestan que el festival es un espacio para el encuentro intercultural y el diálogo, permitiendo instalar y visibilizar ciertos temas, como: los procesos de reivindicación de las tierras, el proceso de autodeterminación política,


A mí me gusta este festival, porque tiene más como una intención política, es una apuesta referente a los pueblos indígenas, que en general en Latinoamérica es un tema porque son los únicos que se están resistiendo frente a los Estados o empresas, respecto del tema medioambiental

sobretudo, entonces es interesante, a través del cine, entender su lógica, porque si uno lo ve por la tele, porque si uno no es indígena no va a entender jamás a una persona indígena, (...) entonces por eso es más político, nosotros ponemos en el espacio la conversación (Mujer joven, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

En este sentido, el trabajo realizado por FICWALLMAPU busca —a través de los medios de comunicación— fomentar la expresión propia de los pueblos originarios, apoyándolos en el proceso de reconocimiento de sus derechos y fortaleciendo su desarrollo. Además, de manera más específica respecto a Wallmapu, los gestores de la organización señalan la necesidad de relevar la cosmovisión y realidades del mundo mapuche desde el punto de las mismas comunidades; y en esta labor los medios audiovisuales permiten comunicar de manera más clara, libre de prejuicios y estigmas. En esta línea emerge la producción del “video indígena”, que busca: “Aportar a la visibilización y participación política de los pueblos indígenas u originarios, incidiendo en luchas lingüísticas, legales y culturales (...) A través del video los comunicadores indígenas logran documentar su memoria histórica y el acontecer actual, plasmando sus saberes y costumbres, y educar a los jóvenes en las tradiciones y lenguas, fortaleciendo la identidad comunitaria en una compleja realidad contemporánea” (Córdoba 2011).

Este objeto cívico-político también es comprendido desde otras organizaciones que han establecido redes de trabajo con FICWALLMAPU. Por ejemplo, durante enero de este año se realizaron muestras infantiles itinerantes que contaron con la participación de niños y adolescentes que asisten a las Oficinas de Protección de Derecho de la región. Este trabajo surge como una articulación entre la red regional del Servicio Nacional de Menores (Sename) y FICWALLMAPU, y permite a jóvenes, que son parte de la iniciativa de los “Consejos consultivos” en las oficinas OPD de cada comuna, participar de las muestras itinerantes: asistiendo a la exhibición de los cortometrajes animados, como también dialogar en un foro que se realiza una vez finalizada la exhibición. A continuación, la coordinadora explica el significado del trabajo desarrollado en esta instancia:

En general la mayoría de los niños que participan son de los consejos consultivos de la región. Estos consejos tienen como misión el poder fomentar la participación consultiva en los niños, que los niños puedan, a través de su opinión, incidir en la toma de decisiones en los temas que les atañen. Se promueve la participación sustantiva, es decir que los niños no sean solo una participación monitoreada o llevada por los adultos, sino que efectivamente ellos puedan —a través de sus propias propuestas— generar




cambios. Y uno de los ámbitos súper importantes tiene que ver con los derechos de los niños y las niñas: el derecho al arte, el derecho a la cultura, a ser espectadores, pero también a ser actores de este proceso. Ahí establecemos una alianza con FICWALLMAPU para poder abrir el festival a los niños, considerando el componente intercultural y donde estamos situados como región (...) la propuesta de ellos se ajustaba a lo que estábamos trabajando este año, que tiene que ver con foros respecto a inmigración, respecto al derecho y respeto a la identidad, si eres parte de un pueblo originario, respecto a tu propia cultura (Mujer Adulta, Instituciones vinculadas, región de La Araucanía).

De manera que las actividades desarrolladas por FICWALLMAPU se sitúan políticamente, en tanto permiten la visibilización y tematización de problemáticas desde la visión de los propios pueblos originarios. Al mismo tiempo que dicho trabajo implica habilitar a las comunidades para la producción y difusión de sus realizaciones audiovisuales. Para ello, la agrupación desarrolla distintos talleres técnicos (manejo de cámara, edición, guion, entre otros), y también talleres formativos, en los que se reflexiona respecto a los derechos de los pueblos originarios, abordando principalmente el derecho a la comunicación y expresión.

## **ii. Objeto artístico-comunicacional**

Si bien a lo largo de esta sección se ha ido desarrollando cómo esta agrupación va incentivando y apoyando el trabajo político-cívico de las comunidades indígenas, este no puede sino ser comprendido desde su principal ámbito de acción, es decir, los medios de comunicación y la producción audiovisual. En esta línea, los gestores de la organización, como también los audiovisualistas entrevistados, mencionan que el ámbito del arte y la cultura permite la comunicación más “amable” de ciertas temáticas que pueden resultar áridas.

A mí no me basta con ir a las marchas simplemente. Siento que había que... sentía que el tema de comunicación era urgente dentro de lo que se estaba haciendo. El audiovisual, sin duda, para mí, yo siento que es mucho más amable; te entrega la posibilidad no solamente de mostrar, sino que de mostrar contenido; permite transportar a la gente a los sitios de los que estás hablando y, sobre todo, los propios protagonistas pueden entregar su testimonio y su versión sin que tú estés transcribiendo. Para mí es súper importante trabajar en primera persona, no “ellos”, “nosotros”. Yo evito hablar de “los mapuche” (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).



El trabajo creativo de las producciones audiovisuales permite utilizar los distintos elementos y herramientas artísticas para la comunicación de ideas desde la propia visión de las comunidades. En esta línea, teóricos como Ginsburg (1994) han hablado de las “estéticas incrustadas o enraizadas” (*embedded aesthetics*) (Ginsburg 1994, 365) para explicar cómo la producción de obras incorpora “valores, protocolos y metodologías de cada comunidad indígena”, por tanto, está enraizado no en términos geográficos, sino que más bien en términos de cómo los modos y procesos de producción van determinando el producto mismo. Por lo que es vital considerar el contexto de producción —disputas político-ambientales, territoriales, reivindicación de derechos— para comprender los productos que de ello resultan.

Cuando vamos a las comunidades, no es que nosotros vamos a ir con algo nuevo a hablar a las comunidades, ellos ya saben, pero por ejemplo es interesante ver lo que está sucediendo en otros países, nosotros vamos y les mostramos lo que está pasando en Centroamérica o lo que ha pasado aquí mismo pero en otro sector, entonces eso es bien interesante para la comunidad porque así ellos ven procesos que ya se han llevado a cabo y como ellos pueden enfrentar las cosas, y eso también ha sido bonito, porque ahí uno también conoce muchas realidades diferentes (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

De manera que lo audiovisual es comprendido y apreciado en términos estéticos, pero profundamente relacionado al objeto político que lo produce y que determina los modos y procesos de producción. Por lo que, en síntesis, la comprensión de los objetos culturales para el caso de FICWALLMAPU deben ser entendidos de manera interrelacionada, en tanto lo *cívico-político* está implicado en lo *artístico-comunicacional*, y viceversa.

### 3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Como primera consideración, es importante revisar las percepciones y discursos de los participantes entrevistados respecto al concepto de *cultura* y cómo —desde estas nociones— las actividades realizadas por el Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu – FICWALLMAPU pueden ser comprendidas como formas de *participación cultural*. En esta línea, es clave considerar el aporte del “video indígena” (Córdoba 2011), dado que refiere a la producción audiovisual de la mano de las propias comunidades indígenas, quienes dan cuenta de su realidad en un relato realizado en

primera persona, de forma más testimonial, y no desde los ojos de terceros que buscan dar cuenta de determinadas situaciones o temáticas.


Desde la reflexión realizada por los mismos entrevistados en relación a las definiciones y percepciones del concepto de cultura, es clave relevar cómo —desde el campo de lo audiovisual y comunicacional— este es comprendido como una “forma de expresión” o “punto de vista” que está caracterizado por la pertenencia a un territorio o nación. En este sentido, la cultura concentra todas aquellas formas de hacer y ver, que están profundamente relacionadas a la identidad de los individuos. Tal como señala la cita a continuación, las formas de participación cultural implican, necesariamente, expresiones, gustos y vuelta a hacer sentido sobre los orígenes, el territorio o la pertenencia a un pueblo originario.

Para mí, cultura es donde confluyen todas las expresiones humanas, sociales, de todo tipo, entonces la cultura se relaciona mucho con el arte, porque el arte es como la expresión más pura, pero no es solo el arte, es como todas las forma de expresiones que tenemos para comunicarnos, para desenvolvemos y que están caracterizadas por un territorio, no es lo mismo, por eso siempre va de la mano con una etnia o con una nacionalidad, tiene que ver con el territorio donde están esas personas relacionándose y expresándose (Mujer joven, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

De la misma forma, la participación cultural como sentido identitario individual también adopta toma de consciencia respecto a sentidos *sociales* y comunitarios. Desde luego, en el caso analizado, la participación cultural entendida desde las actividades realizadas por la organización FICWALLMAPU tiene que ver con la posibilidad de mostrar este punto de vista y constituir —en sí mismo— una forma de expresión. Es un reconocimiento de lo propio y del otro. La cita a continuación habla de este nexo: cómo en el encuentro de unos con otros, las formas culturales acontecen toda vez que permiten tomar consciencia respecto al autorreconocimiento, así como el de la alteridad.

Todo de alguna forma es cultural. Por ejemplo, una amiga chilena-canadiense nos decía: “ustedes no tienen conciencia de lo que es propio de acá”, fuimos a ver al Machi al Hospital en Imperial, había unas personas que vendían tecito afuera del hospital y no tenían una cocina, entonces iban y venían con unos hervidores eléctricos jajaja, y venían y calentaban para hacer el té. Ella decía: “eso en Canadá nadie lo haría”, entonces, ustedes no saben la esencia que tienen”. Y yo le decía: “si no hubiésemos estado en Colombia, en Perú o en Bolivia, esto hubiese sido... ¡se apropian de los






espacios! Y después traen una mesa, ponen un toldo, una radio, unas bancas, la señora trae la guagua, cocina para ella y para el resto; entonces, tú pierdes la noción de quién es el cliente y quiénes son ellos”. Eso es súper cultural (Mujer adulta, Gestora, FICWALLMAPU, región de La Araucanía).

Dicho punto de vista puede estar relacionado con expresiones de diferente índole, como tópicos políticos, religiosos y/o medioambientales, o temáticas que buscan reflejar el quehacer cotidiano de un grupo o colectivo. Una de las audiovisualistas entrevistadas lo explica de la siguiente manera:

En el largometraje que estoy trabajando ahora trato de darle rostro a los niños de Sename que —en general— en Chile tratamos como cifras, que los tratamos de manera súper estereotipada y es darles un espacio, un trabajo alejado de los prejuicios a este tipo de niños, que no tienen espacios, entonces es como una invitación a que el espectador viva con ellos durante una hora y media, tenga como un viaje y entienda un poco desde su punto de vista, porque en general es más fácil encasillar, y que cuando algo te genera un problema la solución es marginarlo, entonces es una invitación a que el chileno lo vea, empaticen y salga con muchas preguntas y como medio remecido de la cabeza también (Audiovisualista, región Metropolitana).

Asimismo, el dispositivo se conforma como aquel de participación cultural, en la medida en que posibilita también la coexistencia de más de un objeto en torno al cual se reúne un repertorio de públicos. En tanto las distintas personas participan de las formas culturales que los identifican, FICWALLMAPU desarrolla sus actividades en torno a un objeto cívico-político, que tienen que ver con el reconocimiento y respeto de los derechos de los pueblos originarios, como también el derecho a la identidad y respeto de la misma. Para ello, la organización genera actividades que buscan fomentar el ejercicio de estos derechos y la reflexión respectiva. Por otro lado, los medios de comunicación —en tanto objeto *artístico-comunicacional*— permiten la expresión y visibilización del punto de vista particular de estas comunidades, a través de medios creativos y sensibles que generan una conexión más fluida con el “espectador”, acercándolo a la realidad percibida por los productores, libre de prejuicios y cargas valorativas estereotipadas.

En tanto son las mismas comunidades quienes empiezan a estar habilitadas para producir y difundir contenidos relevantes y atingentes a sus puntos de concentración, las nociones de “público” que están implicadas en las formas de participación cultural generadas por FICWALLMAPU se vuelven porosas y fluidas. El *público interno y externo* identificado por los gestores responde a categorías flexibles que —desde el inicio de las



actividades de la organización— están pensadas de manera dinámica, facilitando el proceso de empoderamiento de los “oyentes” o “asistentes” hacia la producción de contenidos, que va de la mano con la acción cívica de ejercer sus derechos de libre expresión y comunicación.

En este sentido, otro insumo que entrega el caso como aporte a la reflexión sobre participación cultural, es la capacidad del ensamblaje para disminuir las barreras simbólicas en la producción y el consumo de contenido cultural. En el caso de FICWALLMAPU, es posible pensar en la emergencia de un sujeto *prosumidor*. En la década de los 70 emerge el término de *prosumer* o “prosumidor” que busca reunir en un solo el concepto el rol del productor y el consumidor. Si bien inicialmente surge asociado a la economía, entendiendo que el productor es quien elabora sus productos y es el mismo quien lo consume, sin necesidad de actores intermedios (Carrero 2012); actualmente es también aplicado al campo de las comunicaciones, señalando como las redes sociales y las nuevas tecnologías contribuyen en el empoderamiento y participación activa de los ciudadanos, convirtiéndolos en *prosumidores* que “(...) aprovechan el medio para generar opinión o recomendar un sinnúmero de actividades” (Carrero 2012, 15). En esta línea, la interacción de públicos y la noción implícita derivada de los entrevistados, también posibilita y fomenta la creatividad como forma de participación cultural, incentivando la emergencia de *prosumers*, en tanto cualquier persona que se relacione con esta actividad es potencialmente un prosumidor.

Finalmente, otro aporte a la participación cultural remite a la forma en cómo, la expresión por parte de un grupo como los pueblos originarios, pueden actualizar sus sentidos identitarios y proyectarlos a futuro. Esta forma de participación cultural no puede ser entendida fuera de lo artístico-comunicacional y lo cívico-político, en tanto se trata de una “estética incrustada” en el contexto y sistema social que lo produce, vale decir, el permanente trabajo de los pueblos originarios por el reconocimiento de sus formas de vida, creencias y organización, y de los derechos sociales y políticos que estos poseen. En esta línea, los medios de comunicación les permiten a las comunidades indígenas dar cuenta de su cosmovisión particular, así como las luchas que los articulan.


#### IV. ENCUENTRO COSTUMBRISTA NIEBLA (REGIÓN DE LOS RÍOS)

El caso seleccionado en la región de Los Ríos, corresponde al Encuentro Costumbrista de Niebla, que consiste en una feria gastronómica que ofrece productos locales y “típicos”. El espacio es techado y permite funcionar durante todo el año, conteniendo en su interior a más de 60 locales de 9 metros cuadrados en promedio cada uno, en donde se venden comidas típicas chilenas y de la zona sur del país, bajo la premisa del uso —privilegiado— de productos locales. El encuentro se sitúa a 17 km de Valdivia, en el sector costero rural de la zona. Es importante relevar que las ferias gastronómicas y/o muestras costumbristas son instancias comunes en Valdivia, sobre todo durante el período estival. Este encuentro es parte del circuito gastronómico de carácter tradicional de la ciudad en estas fechas, en su trigésimo primera versión, data —según el registro testimonial— desde hace más de 30 años, siendo parte de las ferias más frecuentadas de la zona.

##### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La metodología sostenida para el caso del Encuentro Costumbrista de la playa grande de Niebla (Valdivia, región de los Ríos) se enmarca en el tratamiento de técnicas cualitativas, a partir de un terreno de cinco días —entre el 11 y el 16 de febrero— realizado en la zona, junto con observaciones de campo realizadas en la ciudad de Valdivia, en algunas de sus ferias costumbristas (parque Saval, caleta El Piojo y Encuentro Costumbrista de Niebla) y en el entorno de las Ferias y Encuentro, es decir, en la costa rural de la zona.

Si bien inicialmente el caso seleccionado en la región de Los Ríos correspondía a la Semana Valdiviana, las observaciones iniciales realizadas durante el levantamiento cualitativo a las actividades que se encuentran en el marco del actual Verano en Valdivia, llevaron a concluir que no se presenta un relato común o algún tipo de narrativa declarada respecto a expresiones culturales desde las cuales se pudiese ahondar. Esta situación ocurre —según un informante clave del panorama cultural en la zona de Valdivia— porque el verano en Valdivia ya no tiene una articulación consistente en torno a la noche valdiviana, hito que celebra el aniversario de la ciudad al conmemorar una manifestación cívico-militar de embarcaciones mayores que realizaron los colonos por el río Calle-Calle en el siglo XVII, a modo de protesta contra la administración española. Actualmente, lo que se observa es un conjunto de eventos aislados en torno a un objeto turístico, sin correlato existente entre ellos. Esta situación fue dialogada con el staff del CNCA, y a modo de relevar las inquietudes de cara a la



pertinencia de la data cualitativa sobre esta parte, el equipo DESUC a cargo propuso indagar sobre alguna expresión que contara con mayor permanencia, con un relato de prácticas que marcaran el quehacer identitario de la ciudad, así como del tránsito de turistas durante la fecha de terreno.

Considerando, por otra parte, la escasez de casos de estudio que abordaran —directamente— el dominio de patrimonio gastronómico, el Encuentro Costumbrista de Niebla resultó ser de interés sobre este punto. Para contrastar parte de los resultados, se realizaron observaciones en otros dos lugares que, según informantes de la zona, son parte del patrimonio gastronómico de la zona: caleta El Piojo y en el parque Saval, en pos de establecer posibles claves cualitativas relevantes a este tipo de prácticas. Una vez despejadas las inquietudes respecto al abordaje del caso, se procedió a realizar las primeras indagaciones en la línea del *mapping* (mapeo). A modo de contexto, el Encuentro Costumbrista de Niebla corresponde a un lugar cerrado con más de 60 locales, cuyos dueños administran con diferentes tipos de comidas típicas. Algunos de los locatarios del encuentro son arrendatarios del espacio y otros —generalmente aquellos que llevan más antigüedad— son propietarios.

La data obtenida de este caso, surge a través de conversaciones formales e informales con las siguientes unidades de análisis (febrero, 2017): 1) gestores del encuentro y presidente de la agrupación; 2) locatarios del encuentro; 3) encargado de la Corporación Cultural de Valdivia; 4) asistentes; 5) locataria de la caleta El Piojo; 6) locatarias del parque Saval (muestras costumbristas organizadas por el municipio, utilizadas como punto de comparación para el análisis). El encargado de la Corporación Cultural de Valdivia fue abordado como unidad de análisis por su carácter de informante clave, dado que lleva un trabajo sostenido durante más de 30 años en temas de cultura en la zona, lo que permitió generar un mapa de prácticas, espacios, actores y públicos, utilizado principalmente para guiar el terreno del caso.

En términos generales, se utilizaron técnicas microetnográficas asociadas a observaciones participantes, *shadowing* con los locatarios gestores, conversaciones informales, entrevistas en profundidad y conversaciones con asistentes al Encuentro Costumbrista. El levantamiento de data cualitativa efectuada por el staff de investigadores DESUC se realizó entre los días 11 y 15 de febrero, del cual se obtuvo material referido a diez entrevistas/conversaciones, las cuales serán complementadas con las notas de campo registradas por el investigador a cargo, así como observaciones generales de campo.

En términos del registro audiovisual, se realizaron tomas en las dependencias del encuentro que corresponden a una estructura física formal, una construcción arquitectónica de un espacio cerrado emplazado en un terreno —propiedad privada— de una hectárea en la localidad de Niebla. Además, se realizaron grabaciones del

entorno rural (habitado) que lo rodea. Las tomas audiovisuales, fueron realizadas tanto al público asistente, como a los locatarios mientras elaboraban y vendían sus productos.


A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Locataria puesto de anticuchos	Gestores
Locataria puesto de jugos y preparaciones mapuche	
Locatarios puesto tortillas de rescoldo	
Locataria puesto de pescados	
Familia valdiviana	Públicos
Pareja santiaguina	
Representante Corporación Cultural Valdivia	Entrevistados externos (visión institucional y locatarias de ferias costumbristas institucionales)
Locataria puesto de cervezas - Parque Saval	
Locataria puesto de artesanía - Parque Saval	
Locataria puesto Tortillas de Rescoldo - Caleta El Piojo	

## 2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

A continuación, se profundiza en el análisis del caso Encuentro Costumbrista de Niebla, a partir del material recopilado por medio de entrevistas, conversaciones informales, observaciones, entre otras. En la primera sección se ubica históricamente a la expresión cultural, dando cuenta de su origen y articulación actual como *acontecimiento*. Luego, en la segunda sección, se ubica socio-espacialmente al encuentro, por medio de la elaboración y descripción de un relato cartográfico. En la tercera sección se profundiza en el aspecto relacional, describiendo a los actores y participantes de la expresión, así como los vínculos que se establecen entre ellos. En este apartado, se reflexiona respecto a las nociones y definiciones de público para este caso, a partir de lo mencionado por los entrevistados. En la cuarta sección se profundiza en la reflexión respecto a los objetos culturales en torno a los que se articula el Encuentro Costumbrista de Niebla; y, por último, en la quinta sección se realiza una conclusión analítica respecto a las implicancias de la participación cultural y su comprensión, a partir de lo observado para este caso en particular.

### a. Noción de acontecimiento



El presente capítulo sitúa la historia del Encuentro Costumbrista de Niebla a la luz de las nociones teóricas de dispositivo y acontecimiento. Esto implica una comprensión de la trazabilidad del encuentro desde su historia, en base a los relatos de las y los gestores sobre los hitos que permitieron su aparición y al acontecimiento o hito que hace de esta expresión cultural lo que es hoy en día. Con este fin, se estudiará el carácter histórico, espacial y temporalmente situado del dispositivo, resaltando estos elementos como condiciones de aparición claves para comprender la red que lo compone. A su vez, se estudiará la emergencia del dispositivo a partir del acontecimiento que lo hace aparecer (Fanlo, 2011, 2).

Para entender la trazabilidad del dispositivo, entonces, es necesario comprender los hitos que lo conforman. Así, es clave entender también esto desde los puntos de inflexión que han permitido la aparición del encuentro, y que resultan cruciales para la comprensión de los procesos, relaciones y redes que se entrelazan para formarlo. La historia del Encuentro Costumbrista de Niebla parte cerca del año 1985, cuando un grupo de habitantes —en su mayoría mujeres— de esta y otras localidades rurales costeras cercanas a la ciudad de Valdivia decidieron reunirse con el fin de idear una instancia que colaborara en el sustento económico de sus familias a partir de la venta de productos gastronómicos típicos de la zona. Así, esta feria, en primera instancia se ideó para realizarse durante el periodo estival, en el marco de las semanas valdivianas (actual Verano en Valdivia). En los primeros años, las locatarias que partieron con esta idea hicieron alianzas con el Municipio de la zona con el fin de conseguir insumos materiales y financiamiento que les permitiera llevarla a cabo, así, el municipio decide entregar un espacio y seleccionar a los locatarios participantes a través de un sistema de remate, por lo tanto, quienes tenían mayor cantidad de recursos —sin importar la localidad o ciudad de donde provinieran, o el producto que vendieran— tenían la asignación de sus puestos. El nacimiento de esta feria bajo el alero institucional (aún sin constituirse como encuentro) marca el punto de inicio de este dispositivo o expresión cultural, y permite la ocurrencia —como se mostrará a continuación— del *acontecimiento*.

Partimos con familias para juntar plata, como le digo para que las mamás tengan plata para sus hijos, comprarse una casa, un refrigerador, saber lo que es una lavadora, esa era la idea (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

La situación de estar bajo el alero municipal generó incomodidad entre las locatarias iniciales, quienes consideraron que la asignación de los locales a partir de un sistema de remate —al ser un criterio meramente económico— no era correcta. Según las y los entrevistados, entre otras externalidades, el remate podía dejar fuera o reducir

considerablemente las ganancias de quienes buscaron en primera instancia la ayuda municipal, permitiendo a su vez que los participantes que quedaban seleccionados fuesen en muchos casos personas con un interés meramente comercial, sin necesariamente tener conocimiento de los productos gastronómicos que ofrecían:

Entonces de ahí empezamos el grupo que pensaba que la municipalidad nos iba a ir a ayudar en un remate después, entonces ¿qué pasó? Que empezó a entrar mucha gente a los remates, aunque no sea tan necesitada la persona que estaba rematando, era porque iba a ganar. Entonces empezaron a subir los valores, uno remataba algo que ni siquiera lo sabía hacer, porque esperaba que le alcanzara la plata pa rematar. Y yo dije esto no puede ser. (...) Hasta de Valdivia llegaban. Entonces fue creciendo el interés de todo el mundo y ya no éramos los de la costa no más, sino de todos los lados. Y empezaron a ver que los remates nos llevaban la ganancia, porque si uno pedía plata prestada para ir al remate, después hay que devolverla (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

El acontecimiento, entendido desde la perspectiva teórica de Alain Badiou, es un evento que significa un quiebre en el saber de una situación. El saber —entendido como el modo en el que se simboliza un estado de las cosas— “involucra una dialéctica del vacío y del exceso: la simbolización de una situación es un saber sobre la situación. Simbolización que se pretende totalizadora pero que nunca puede abarcar todo lo real” (Laso 2017, 5). De este modo, el acontecimiento incorpora necesariamente una subversión del orden simbólico previamente establecido a nivel estructural, dando lugar a lo que entiende Badiou como *la verdad* que no estaba contenida dentro del saber (Badiou 1998). A la luz de los relatos, el hito que consigue marcar un punto de inflexión clave en el desarrollo del dispositivo consiste en la decisión de las locatarias de independizarse del Municipio de Valdivia, y generar —bajo la figura de una Sociedad Anónima cerrada— una estructura que le permitiese al Encuentro Costumbrista representar las ideas de las gestoras y dejar a su vez de ser una instancia itinerante:

Entonces yo dije, la idea no fue de la municipalidad, fue de un grupo. Comprémos un sitio y nos vamos... y ellas me dijeron “no tenemos ni pa la micro, cómpralo”. Y este era un sitio lleno de agua, pasa el estero. Entonces yo le dije a la dueña que me vendiera el sitio, primero me lo vende y después se paga. Hacíamos todos los fines de semana, vendíamos empanadas, anticuchos, navegados para juntar plata e ir abonando para el terreno que nos costó 7 millones de pesos los mil metros. Ya. Pagamos el terreno y durante un año seguimos juntando plata... Cuando empezamos éramos como 25-30 personas. Entonces empezamos el primer año, igual con nylon

y con plástico, compramos el nylon, los clavos, las cosas pa la luz, pedimos todo fiado. Ya debíamos a medio mundo (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Este acontecimiento implicó un cambio sustancial en el dispositivo. Por una parte, la adquisición de un terreno de manera permanente permitió con el paso de los años generar una estructura física firme que soportase las inclemencias del clima local. Esto alteró el carácter temporal del espacio, permitiendo que funcionara durante todos los días en temporada de verano —considerando la gran afluencia de turistas— y los fines de semana durante el año. Por otra parte, la posibilidad que tuvieron las locatarias de generar una Sociedad Anónima cerrada, nombrarla y construir un espacio por su cuenta, les implicó hacerse cargo de los requerimientos legales, técnicos, sanitarios, entre otros, con los que debe contar cualquier espacio privado con permiso para tener expendio de alimentos y alcohol. A su vez, esta decisión les permitió también conseguir aliados tanto privados como estatales para potenciar el proyecto, y diseñar el espacio desde una estructura física acorde a la visión colectiva del mismo: un espacio que generase la posibilidad de un *encuentro*.

En la feria todo el mundo “frita”, no ve que es ¿quién vende más? Nosotros no, si por ejemplo yo gritara “mote con huesillos por acá” y usted me preguntaría cuánto vale. Es diferente a que usted vea y me diga ¿qué vende? Hay un encuentro (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Hoy en día, luego de más de 30 años de trabajo, el Encuentro Costumbrista de Niebla —emplazado a un par de cuadras del lugar que había sido prestado por el Municipio— se ha conformado como un espacio en el que convergen tanto turistas como locales —gente de la zona costera y de Valdivia—, un espacio que destaca por sus preparaciones tradicionales (objeto en el que se ahondará posteriormente) y por su constante afluencia de público durante el año. Este espacio, hoy propiedad privada en forma de Sociedad Anónima Cerrada, cuenta con 63 locales, cada uno de ellos con un porcentaje de las acciones. Este dispositivo no solo se ha modificado a lo largo del tiempo a sí mismo, sino que también esta práctica cultural ha transformado a los gestores, alterando el curso de sus vidas y la de su descendencia: para las locatarias, este lugar construido a pulso a lo largo de los años, se entrelaza íntimamente con su historia de vida, y ha logrado responder de manera consistente a la visión que tuvieron ellas desde un principio: un lugar de encuentro en el que se sirven platos típicos, un lugar que les permite generar el sustento de sus familias a través de la cocina que ellas aprendieron de sus ancestros.



## b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales

La ciudad de Valdivia, al igual que todo el territorio nacional, cuenta con un flujo de inmigrantes que han modificado su carácter originario, moldeando la economía, la educación, la política, las prácticas cotidianas, y, por ende, la cultura de los habitantes locales. Este hecho sucede a partir de una política de inmigración decretada por el Estado, quien, con la intención de fortalecer su presencia en el territorio, “civilizar” y fomentar el desarrollo económico-productivo, incentivó el asentamiento de inmigrantes de origen alemán en el sur de Chile. Esta política tiene sus primeros esbozos durante la primera parte del siglo XIX:

Es en estos continuos procesos de transformación que, alrededor de 1830, las autoridades de la época plantearon la posibilidad de reorganizar la forma de vida en el sur del territorio nacional en procura de fortalecer la presencia del Estado. Es a principios de la década de 1840, cuando Bernardo Philippi hace entrega al Gobierno, de propuestas en torno a poblar con asentamientos alemanes los aislados territorios del sur del país (...) colaborando con el desarrollo cultural y económico del país (Hermosilla 2011, 16).

A partir de este hito histórico, en la actualidad es posible reconocer que la colonización alemana dio paso a un posterior sincretismo cultural, proceso que no deja exenta a la cocina local. Este antecedente es sumamente relevante para situar espacialmente este dispositivo, dado que la tradición aludida por los gestores del encuentro, que está presente en sus preparaciones, presenta tantos rasgos de sincretismo como el territorio en el que se inserta:

Pasados los primeros meses de estancia en su nuevo país, los alemanes impregnan un sello característico en sus creaciones, lo que permite una revitalización de la zona, crean sus propias instituciones y se familiarizan con el carácter de los Valdivianos, manteniendo su idioma y su culto protestante (L. Aguirre 2010, 66).

Actualmente, producto también de su historia, según el relato de los gestores culturales de la zona, Valdivia es considerada una de las ciudades más atractivas para los turistas tanto nacionales como internacionales, que llegan a la región no solo por el atractivo de sus paisajes, sino también por su renombrada gastronomía y su fuerte énfasis en la producción cervecera. En esta zona, las ferias gastronómicas y/o muestras costumbristas son instancias comunes, sobre todo durante el período estival. Las ferias más frecuentadas de la zona se encuentran ubicadas en el sector costero rural de la

ciudad —elemento importante para el análisis—, en los alrededores de la localidad rural de Niebla, que se encuentra situada a una corta distancia de la capital regional.

El Encuentro Costumbrista de Playa Grande y otras instancias gastronómicas mencionadas en un inicio —como la Muestra Costumbrista Caleta El Piojo y la Feria Estival del Parque Saval, visitadas y observadas para generar puntos de comparación entre casos— son parte, según lo observado y lo mencionado por las y los entrevistados, del reconocido circuito gastronómico<sup>48</sup> estival de la ciudad. Estas instancias gastronómicas —que tienen su auge mayormente durante la temporada de verano— se suman a las actividades propias del turismo valdiviano (paseos fluviales y por los fuertes, recorridos por las cervecerías de la zona, entre otros). Tanto para el Encuentro Costumbrista de Niebla, como para la caleta El Piojo, existe movilización colectiva que las conecta con Valdivia, el centro urbano de la región. El parque Saval, por otro lado, se ubica dentro del mismo centro Urbano, en la zona de isla Teja. La cercanía es un factor clave para la feria y encuentro ubicados en la costa rural, en tanto permite que los turistas recorran fácilmente las diversas instancias, en un periodo corto de tiempo (de 20 a 40 minutos). Es relevante recalcar que estas tres instancias presentan distintas características, lo que conlleva que los públicos a los que apuntan también sean distintos: la caleta El Piojo y el parque Saval son instancias de carácter municipal instaladas al aire libre en terrenos prestados por la institución misma. En ambas, es posible encontrar comida rápida, música no tradicional, juegos inflables para niños, entre otros atractivos no tradicionales.

Una diferencia sustancial entre ambas, es que en la caleta El Piojo, el foco está puesto en gran medida en la gastronomía tradicional (con algunas excepciones), mientras que en el parque Saval, la gastronomía es uno más de los tantos atractivos, y tiene asignado un espacio minoritario, bajo la señalética “patio de comidas”. Según los relatos, en ambas instancias existe un alto consumo de alcohol y un ambiente de festejo que a veces resulta problemático para los vecinos, sobre todo en el caso del parque Saval, ubicado en uno de los sectores de altos recursos de la ciudad. Por otra parte, en el Encuentro Costumbrista de Niebla —espacio privado y cerrado— el alcohol no fue mencionado en ningún relato (formal o informal) como un elemento problemático, y se asocia este espacio a una instancia en la que tradicionalmente se asiste en familia.

La gastronomía local de la zona, tal como será profundizado posteriormente en este informe, está estrechamente ligada no solo a la influencia de la gastronomía alemana que ocurre producto de los influjos migratorios y colonizadores descritos en el

---

<sup>48</sup> El “circuito gastronómico” fue denominado como tal a partir de las conversaciones informales con turistas y locales durante los trayectos hacia las diversas instancias gastronómicas que lo componen. En estas conversaciones, los informantes dieron cuenta de los lugares (mencionados en este informe) que son visitados y de la “ruta” que realizan para circular entre éstos, la que incluye por lo general a más de alguna de las ferias o encuentros.

apartado de acontecimiento, sino que también a la identidad costera y rural (que presenta, por ejemplo, elementos mapuche), siendo este un elemento relevante para el análisis espacial de este dispositivo. Desde luego, este encuentro marcado por formas de *heterogeneidad* cultural es algo que permite entender la resignificación de los espacios o la convivencia armónica entre repertorios gastronómicos diversos.

El Encuentro Costumbrista de Niebla no puede ser entendido sino desde su ubicación, y de la relación simbólica y social que se produce entre los habitantes y el espacio que habitan, y esto queda demostrado a partir de los relatos que remontan al inicio del encuentro, cuando este se encontraba bajo el alero institucional:

Acá, llegaba a los remates cualquier vecino, de San Ignacio, de la costa, del cruce de Valdivia... hasta de Valdivia llegaban (...) Entonces fue creciendo el interés de todo el mundo y ya no éramos los de la costa no más, sino de todos los lados. Y San José, todos los lados (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Esta cita es ilustrativa porque permite comprender la importancia que tiene para los gestores, la conservación de la identidad local. Sobre este punto, Luis Aguirre en su tesis *De nuevas historias a nuevas ruralidades: El uso de las fuentes orales para el conocimiento de la localidad de Niebla-Valdivia 1950-2009*, realiza un ejercicio de trazabilidad histórica del territorio, analizando las influencias inmigrantes que permearon esta ruralidad desde su “descubrimiento” por los inmigrantes españoles en el año 1544 cuando el territorio era la tierra del pueblo mapuche lafkenche:<sup>49</sup>

Debió haber significado un gran choque cultural para los lafkenche, el tener que compartir el espacio geográfico donde residían con los conquistadores españoles. En esos primeros contactos, es desde donde se comienzan a configurar los poblados costeros que trascenderán como parte del Bastión Español en Chile (L. Aguirre 2010, 53).

Esta influencia, la posterior colonización alemana, caracterizada por el historiador Jean Pierre Blancpain como una colonización con tintes distintos a la española, en la que los inmigrantes no fueron los desterrados de un país sobrepoblado, sino “una selección de hombres valerosos que, a pesar de su corto número, transformaron en algunos años el aspecto del Sur” (L. Aguirre 2010, 66), y los procesos propios de la globalización de la región (proceso posterior e igualmente relevante), han generado las condiciones óptimas para que exista también un nuevo concepto de ruralidad, que termina por

---

<sup>49</sup> Palabra en mapudungun que hace referencia a las comunidades mapuche que habitan en los sectores costeros.

ocurrir una vez que se generó la suficiente movilidad social en el territorio como para que los nuevos habitantes modificaran las conductas y las formas de vida de los habitantes originarios:

Solo en 1987, la localidad de Niebla es accesible por vía terrestre desde Valdivia. La construcción del Puente Cruces, con una arquitectura que atraviesa en forma triangular sobre el río que lleva el mismo nombre, anexaría definitivamente a la localidad con la ciudad —a través de la isla Teja— característica importante para la formación de una Nueva Ruralidad, lo que paulatinamente se fue traduciendo en un incremento exponencial de visitantes y nuevos habitantes en la costa, motivando la urbanización de un sector rural y diversificación del transporte fomentado el crecimiento. La utilización del transporte público y privado no solo acortó las distancias entre uno y otro punto, sino que se produjeron innovaciones sociales en el espacio rural de Niebla, permitiendo la movilidad poblacional y una nueva y diversa articulación social en la localidad (L. Aguirre 2010, 105).

Aun así, a partir de los relatos se puede sostener que se entiende al valdiviano como un *afuerino*, en general, al de otros lados distintos de la costa como un afuerino. Este carácter de afuerino tiene amplias implicancias: por un lado, le otorga la condición de ajeno. Esto significa que no existe una historia compartida, no existe un relato común. Por otra parte, en base a esta noción de ajeno, la gastronomía que se ofrece no tiene el carácter de tradicional. Este carácter de tradicional que, para las gestoras pertenecientes al encuentro, no hace referencia a la gastronomía típica chilena, sino a las preparaciones aprendidas a partir de sus ancestros, punto en el que también se profundizará más adelante.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

Entendiendo la noción de “dispositivo”, desde Agamben y Foucault, las expresiones culturales pueden ser pensadas como una red de relaciones entre elementos heterogéneos. En esta línea, es clave profundizar no solo en los aspectos territoriales presentados anteriormente, sino también en el aspecto relacional que sucede en el territorio, y que da origen a las microexpresiones culturales, identificando a los actores, instituciones, objetos, y las prácticas en las que se ven imbricadas. Ahora bien, desde la perspectiva teórica de la noción de “ensamblajes” es posible pensar a las expresiones culturales como un conglomerado de relaciones simétricas, en tanto la jerarquía de la relación no está presupuesta en el análisis, sino que se asume su devenir dinámico y su capacidad de reformular constantemente las relaciones entre los “entes enrolados”.


Las expresiones culturales entendidas desde el prisma de dispositivo y ensamblaje constituyen redes de relaciones que están en constante actualización y re-articulación, lo que da origen a diferentes formas de relación y “sujetos”. Para referirse a los sujetos el filósofo francés Jacques Rancière habla de la subjetivación como un proceso que está en constante construcción y definición, el proceso no se fija, ni se estabiliza, sino que se trata de un incesante “llegar a ser sujeto” (Tassin 2012, 1). Para referirse a este proceso, Rancière habla de la desidentificación política del sujeto, que nunca llegar a ser sí mismo, y se construyeron de otras formas diferentes a las esperadas o presupuestas. En este sentido, los sujetos se des identifican de lo que esperan de sí mismos o de lo que la sociedad espera de ellos. De esta forma, situar relacionamente a los actores, teniendo en cuenta los procesos de actualización que las expresiones culturales van experimentando, es clave para la comprensión de la práctica y de los sujetos mismos.

En base a estos preceptos teóricos, a continuación, se expondrán los elementos relacionales que resultan ser una clave analítica para la comprensión de lo socialmente situado de este dispositivo. Se realizarán especificaciones, en primer lugar, en torno a las implicancias relacionales de la formación de una sociedad anónima cerrada — entregando también nociones del entrelazamiento de los objetos tradicional y económico—, en tanto esta estructura genera igualmente condiciones de posibilidad para un espacio relacional entre productores y consumidores. Luego, se profundizará en los puntos de tensión y reestructuración a partir del nexo entre gastronomía y género, y la forma en la que el género dialoga con el objeto económico, para dar paso posteriormente a la transmisión de conocimientos en una lógica generacional.

### **i. El “encuentro” como concepto relacional y el entendimiento de los públicos**

Un dato fundamental para el análisis del Encuentro Costumbrista de Niebla, consiste en que este dispositivo, tal como ha sido expuesto anteriormente, presenta la estructura formal de una Sociedad Anónima Cerrada, es decir, la estructura de una empresa. Esta estructura implica que este dispositivo debe analizarse y entenderse no solo desde su objeto tradicional, sino también desde su objeto económico, aspecto en el que se profundiza en apartados posteriores.

El hecho de que el encuentro sea un espacio gestado, en primer lugar, como una instancia para generar sustento económico para las familias, hace que el dispositivo se inserte en las lógicas comerciales y presente a nivel de práctica, una clara diferenciación entre productores y consumidores. Sin embargo, los gestores iniciales de este dispositivo decidieron llamarlo *Encuentro* Costumbrista de la Playa Grande de Niebla, dejando fuera otros posibles conceptos que son utilizados en las otras instancias de carácter costumbrista de la zona, tales como *Feria* y *Muestra*. La elección del nombre




responde, desde el punto de vista de los locatarios fundadores, al espíritu inicial del dispositivo. Acá, parte de los acuerdos iniciales tomados por las locatarias, se trazan en los relatos de manera transversal en torno a esta idea de lo relacional, visible, por ejemplo, en el hecho de que en los inicios no se encontraban los precios de los productos en exhibición, por lo que el asistente tenía que preguntar en el local, generando así una instancia de conversación, o, en sus propios términos, un *encuentro* entre productor y consumidor. En la interacción, en general, se recalca el origen de los productos (p.e., “chicha de Punucapa”), así como la forma artesanal de producción (“hecha por nosotras mismas, con manzanas de la zona”), destacando así el objeto tradicional del dispositivo.

Es relevante resaltar también en este punto, las características de las dependencias del encuentro como una manifestación de esta visión: el espacio permite que se ubiquen mesas compartidas al centro y los locales alrededor. Cuenta además con un escenario en altura, visible desde gran parte de los comedores del encuentro el que es utilizado para la presentación únicamente de muestras folclóricas, representativas tanto de la zona como del resto del país. Como nota etnográfica, vale la pena señalar que la disposición del escenario no permite una visibilidad desde cualquier punto del encuentro, y más bien permite un flujo entre quienes deciden sentarse a disfrutar de la muestra de danza y bailes tradicionales, y aquellos que prefieren consumir más alejados del ruido. Como se ha mencionado también, el escenario marca una evidencia de *heterogeneidad cultural*, toda vez que —durante el levantamiento en terreno— el equipo investigador pudo ver muestras de música de raigambre latinoamericana no chilenas. Entre los espectáculos presenciados, se pudo apreciar la disposición de público a la música ranchera mexicana, así como el chamamé argentino, el cual obtuvo buena recepción por parte del público asistente y resultaba parte de la convivencia armónica de elementos que aparentemente parecían disímiles.

Con todos estos elementos, para los públicos consultados asistentes, la asistencia frecuente al Encuentro marca buena parte de la habitualidad recreativa de las familias de la zona. Como señala la cita a continuación, el paso por el Encuentro Costumbrista es un paradero obligado dentro del quehacer que los hogares locales llevan a cabo y se relata como una práctica que, incluso, se replica en los nuevos senos familiares.

Bueno, en parte de todo por los papás que te traen a las playas... qué pasa, después cuando ya eres adulto-joven ¿cierto? Ya tú pasas solo a servirte tu chela, tu música, tu ensalada... y ahora con la familia igual, toda una tradición (Familia, Públicos, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

¿Por qué entonces hablar de *encuentro*? Desde el punto de vista de las gestoras, esta posibilidad se sostiene desde el vínculo generado entre los organizadores y la forma en cómo esto se traduce en la interacción entre los productores y los consumidores,



probabilizando —con ello— una instancia de aprendizaje que se da sobre el producto. Desde un punto de vista externo, el encuentro no solo se produce en la transmisión de una tradición en la forma de un plato, sino también en la factibilidad que da la disposición física de las mesas dentro del encuentro, el compartir que permite un diálogo entre el público que asiste al Encuentro y la recreación de *espacio común y colectivo* que lo distingue.

Yo creo que en estos momentos más de la mitad de las personas que van a comer son turistas, porque ya se sabe que existe ese sector que es barato y variado, entonces tiene oferta pa todos los gustos y tienen esos mesones comunes que permiten que la gente interactúe y no que este lugar es mío y que este es tuyo... que es lo que pasa en el parque Saval, que en el patio de comida uno compra un café y te dicen “señor, esto es de mi restaurant y usted compró al lado”. O sea... eso todavía se da allá, acá hay una cosa más colectiva (Hombre, Visión institucional, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Así, el carácter relacional que permite la transmisión de un conocimiento entre quien tiene el saber de la tradición y quien lo busca, permite un diálogo fluido entre los objetos tradicional y económico a los que apunta el dispositivo. La cita a continuación señala las reglas contenidas en aquello que opera como garante de que el encuentro permanezca como tal.

Lo que sí no se ha permitido es estar a grito. No, porque es un Encuentro Costumbrista. Igual que lo de los precios, yo el año pasado no más puse precio, pero porque vi que todos ya tenían precio (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Desde la mirada de los informantes, esto marca el carácter distintivo del encuentro y aquello que hace que su denominación no sea “Feria”. La diferencia conceptual, en los relatos de los organizadores, recae en que la “Feria” corresponde a un espacio itinerante de venta de productos sin raigambre necesariamente tradicional. En este espacio, es admisible gritar los precios, dado que no busca de manera explícita un encuentro ni la mantención de una tradición a través de una preparación, sino que persigue un objeto primeramente económico. El encuentro, respetando su esencia anclada a la visión fundante de las locatarias, debe ser y conservarse como algo más que este mero espacio de compra-venta, postura que ha debido ser reafirmada a través del tiempo a partir de un reglamento interno, y flexibilizada en algunos puntos —tales como la posibilidad de poner los precios de los productos que se ofrecen— que han sido problematizados en los relatos de las gestoras, dado que estos correspondían a criterios formales

establecidos desde los inicios del dispositivo, condicionantes además de la permanencia dentro de la sociedad anónima. En otras palabras, el no tener los precios señalizados no hacía —sino— obligar al consumidor a preguntar a el(la) dueño(a) del local y, con ello, se podría obtener una conversación fructífera sobre el origen del producto que se estaba comercializando, sin necesidad de que la decisión de consumo estuviera únicamente mediatizada por el valor del producto.

Para el entendimiento de los públicos, la conceptualización del encuentro en tanto relacional es fundamental. Esto, porque por un lado existen públicos tradicionalmente descritos como se presentan en las lógicas económicas, sin embargo, existe una noción de *encuentro* como un concepto que rompe la distancia entre productor y consumidor, en tanto implica una transferencia de conocimientos. Profundizando en este punto de vista, y a modo de introducción, es importante resaltar que los relatos sostienen que al Encuentro Costumbrista se llega por recomendación de las personas de la zona (en el caso de los turistas) o a consecuencia de una costumbre o tradición familiar en el caso de los habitantes de Valdivia, y su recomendación se fundamenta en la fusión entre ambos significados u objetos detrás del encuentro, fusión que es entendida también por los públicos: la posibilidad de consumir y/o conocer productos propios de la gastronomía tradicional (objeto tradicional) a un bajo costo (objeto económico).

Bueno, parte todo por los papás que te traen a las playas... qué pasa, después cuando ya eres adulto-joven ¿cierto? Ya tú pasas solo a servirte tu chela, tu música, tu ensalada... y ahora con la familia igual, toda una tradición. Nosotros... en lo particular yo, como que no es novedoso porque yo estoy acá, en cambio el aspecto de la gente que viene afuera, así como ustedes: “oye, esto es un boom” (Familia, Públicos, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Nosotros llegamos acá porque siempre buscamos algo más local para comer, nos hubiésemos quedado con los Restaurant que están en el centro de Valdivia, pero no sé, descendencia alemana, italiana. Nosotros cuando vamos a algún lado nos gusta comer lo más típico de ahí. Más pueblo, más local, así como picada. ¿Y qué más picá que aquí? Esto es como híper picada. Acá la comida es buena, es barata. Comimos un asado al plato (Pareja, Públicos, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Es relevante entender que existe una visión del dispositivo que es indisoluble en tanto objeto tradicional: la búsqueda de generar un espacio en el que se pueda compartir un conocimiento a través del encuentro entre alguien que posee la tradición y un “afuerino” que no la posee, conlleva a que los públicos no puedan ser entendidos



meramente desde la lógica comercial. Resulta evidente que la noción de públicos presentada en este apartado, se encuentra profundamente relacionada con la manera en la que las y los gestores comprenden y sostienen los objetos que están detrás del dispositivo.

## ii. Puntos de tensión: género

Los relatos entrelazados a la gastronomía que se ofrece en el Encuentro Costumbrista de Niebla, dan cuenta de que las preparaciones se relacionan con historias de vida y enseñanzas ancestrales que han sido traspasadas a través de las mujeres de la familia:

Lo que uno sabe hacer, que la mamá enseñó a la hija o la abuelita, pero eran cosas de mujeres (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Así, la temática de género asomó como una clave analítica desde las observaciones y conversaciones informales iniciales. La primera entrevista formal con una de las gestoras del encuentro, permitió comprender las implicancias que tuvo para este grupo de mujeres —y para su estructura familiar, en particular para sus matrimonios— el desanclarse de su ámbito doméstico, empezando a desempeñar, por el contrario, labores remuneradas correspondientes bajo la lógica tradicional y patriarcal, al dominio masculino, lo que les permitió convertirse al corto plazo en el sustento principal del hogar. Teniendo en cuenta que ahondar en la temática de género implicaría extenderse por sobre los alcances de la participación cultural, en este apartado se realizará específicamente el nexo entre género, gastronomía y territorio a la luz de nociones teóricas antropológicas, en contraste con los relatos de las locatarias:

La cocina es el soporte más antiguo y clave de la producción simbólica donde lo femenino jugó y juega un papel de enorme relevancia. Su peso ha sido tal que se lo ha incorporado como algo inherente a la cultura. La valoración y el prestigio de este trabajo cultural varían en cada grupo social de nuestro territorio (Montecino, *Cocinas mestizas de Chile: La olla deleitosa* 2004, 15).


Entender la figura social del matrimonio como articuladora de una forma de familia tradicional en la que el hombre provee el sustento y la mujer cumple labores domésticas, y a la cocina —al fogón— como el espacio en el que esta lógica se actualiza constantemente, permite comprender la relevancia de ahondar en la temática de género. La formación del encuentro y las decisiones posteriores de las locatarias de armar una red para sostenerse entre ellas —excluyendo la participación masculina—

nace necesariamente a partir de la relación con la figura masculina, que es “provocada” por la ruptura que genera la mujer cuando decide abandonar las prácticas tradicionales que sostienen el vínculo matrimonial y el núcleo familiar:

(...) (mi marido) me dijo “anda puro perdiendo el tiempo” entonces, después pa castigarme él, me daba la plata pa que trabaje, pero yo la primera plata que ganaba, se la tenía que devolver. Pero yo tenía que devolverle peso por peso po. Después me reclamó que no le gustaba, que él tenía derecho a comer en la casa, a que lo esperen... y todo eso. Y era pa que yo me reitre, pero yo me hacía la lesa, la tonta y seguí trabajando. Un día le dije “ya, voy a renunciar” y voy a ir a la reunión y a renunciar. Entonces yo le dije a la presidenta “sabe, yo quiero renunciar, no tengo la plata y no tengo quién me la preste”. “Nadie quiere que te retires, eres la que tiene lo más antiguo y tú te quieres retirar, ¿cómo se te ocurre?” Eso me dijo, “yo voy a hablar con tu marido” y esa es bien insolente pa hablar y habló con él. Ella me dijo que lo había retado, él no me dijo que lo retó eso sí, pero algo así fue (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

La reunión de un grupo de mujeres que deciden hacer de su labor doméstica un oficio rentable, implica la decisión de “expulsar” a la figura masculina de este espacio, en tanto resulta obstaculizadora en los inicios del dispositivo. Sin embargo, es relevante comprender que esta subversión y ruptura de las formas tradicionales de matrimonio, a su vez constituye una forma de reafirmación: las mujeres salen del ámbito doméstico *privado*, incorporándose al mundo *público* a través de la cocina y el comercio. Con ello, se reafirma una labor “tradicionalmente” femenina, otorgándole así a cada preparación, la posibilidad de las mujeres de convertirse sostenes económicos y actualizadoras de tradiciones en lo público.

Desde la literatura especializada a este respecto, la introducción de la noción de *género* puede dar sentido a la distinción cultural para entender el análisis de la categoría, a partir de los códigos contextuales descritos. Frente al rol que juegan las mujeres en la emergencia de este dispositivo y el acontecimiento de este como tal, es importante reflexionar respecto a cómo el género puede conformar una herramienta política y analítica, toda vez que “se cruza con otras dimensiones de la realidad social —como clase, edad, etnicidad, religión y otras relevantes en determinados contextos— logrando una forma más certera de acercarse a la realidad. El género no es otro “sector”, sino una dimensión que cruza transversalmente los distintos sectores sociales y temáticas del desarrollo” (Saborido en Franch 2008, 14). De esta manera, como señala la académica Teresita Barbieri en su trabajo *Sobre la categoría de género: Una introducción teórica-metodológica*, el análisis de género a un caso aplicado (como el




Encuentro Costumbrista de Niebla) permite dejar abierta la reflexión sobre la existencia de formas de relación distintas entre las mujeres y los hombres, entre lo femenino y lo masculino, la dominación masculina y/o femenina o bien, las relaciones igualitarias (Barbieri 1993).

### **iii. Puntos de tensión: La transmisión de la tradición v/s la movilidad social**

La nutrición, según Sonia Montecino, es algo que se hereda y que, por ende, se reproduce sin ser reflexionado, dado que se posee una gramática que se utiliza de modo consciente y natural. Sin embargo, independiente de la inconsciencia con la que se replique, la alimentación opera como un diferenciador, como una de las primeras marcas de identidad tanto personal como colectiva, lo que pone en evidencia que los seres humanos desde los inicios han realizado la elección de con qué alimentarse (Montecino 2004, 11). La forma de realizar las preparaciones —tal como se explicó en el apartado anterior— está íntimamente relacionada con el territorio, y es traspasada de generación en generación a modo de aprendizaje, y en cada generación, la preparación se actualiza y adquiere nuevos tintes:

Uno igual va haciendo las tortillas como uno se sabe, se sabe las medidas, pero le vas poniendo más o menos según tu gusto. Por lo menos a mí me gusta con hartito bicarbonato, entonces le pongo más. Igual que a mi papá en realidad, a mi mamá no, entonces ella le pone menos. Pero al final los ingredientes son todos los mismos (Mujer, Entrevistada externa, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

El entendimiento de la transmisión generacional de la tradición desde un punto de vista teórico, permite abrir la discusión sobre la importancia de la reproducción de estas prácticas en el contexto del encuentro en miras de la proyección en el tiempo del mismo. La proyección en el tiempo del encuentro, tiene a la base dos fenómenos: el efecto de la globalización y la movilidad social. Así, un punto de tensión ya no observable de manera patente a nivel de estructuras familiares —como lo es el género—, sino más bien teniendo en consideración esta posibilidad de proyección hacia el futuro, recae en la factibilidad de que exista una transmisión y una replicabilidad de las tradiciones ancestrales por las generaciones que vienen, posibilidad que no solo presenta una limitación por la considerable disolución de las tradiciones ancestrales de la mano de los procesos de globalización —como fue expresado con anterioridad— sino también por la movilidad social que ha generado el objeto económico que es parte del dispositivo:



En el 89 parece, llevamos como 31 años aquí ya, 30-31. Y ahí empezamos las mujeres, primer año llegaron los maridos a dejar a las mujeres para que se pusieran a trabajar, en carreta y carretón. Al año siguiente ya llegaron en vehículo (risas)... (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Esta bonanza económica relatada a partir de la cita anterior, que acompañó al Encuentro desde los primeros años, implicó que —tal como relatan las gestoras— muchas familias pudiesen cumplir el sueño de costear los estudios técnicos o universitarios de sus hijas e hijos, lo que trajo inevitablemente consigo un proceso de movilidad social:

Mi intención mía siempre fue darles educación, darles un mejor porvenir y que ojalá mis hijas tengan una casa donde cada una tenga su pieza. Bueno, cuando eran niñas no se logró, pero ahora sí (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Acá varias señoras han logrado educar a sus hijos, hay una que es periodista, otras que trabajan en la municipalidad allá en Valdivia, todo eso lo lograron ellas con el local (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

La disolución de la tradición de la mano de los procesos de globalización y la movilidad social que se ha generado a partir de esto, se traduce en que mientras algunas hijas e hijos aprendieron y continuaron con este oficio que se hereda de la madre y/o padre a partir de la transmisión oral, otros se van a estudiar y se alejan del núcleo familiar, situación que es percibida por los gestores como un riesgo para el futuro y las proyecciones del encuentro. Sin embargo, para algunas locatarias, la esperanza se encuentra en que la transmisión de estos conocimientos a las generaciones posteriores —sus nietos— sí ha tenido un resultado:

Hay uno de mis nietos parece que se va a entusiasmar en hacer catuto porque a él le gusta mucho, de repente él tiene miedo de que nos vayamos a morir y se pierda. Y tengo una nieta mujer que le gustan muchos los catutos, ayer estaba con una cara de trueno y le cambió la cara cuando le llevé un catuto como por arte de magia (ríe) (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

#### d. Campos y objetos culturales

Los objetos culturales se definen en razón del signo, espacio y momento en torno al cual se constituyen los públicos. En el encuentro de los sujetos y los objetos, es desde donde se desencadena una serie de relaciones y vínculos, determinados por mediadores y mediaciones que se interponen y entraman (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 10-11). Algunos autores desde la sociología de la cultura han definido los objetos culturales como aquel significado compartido e *incrustado* (*embodied*) en una forma, a saber, la expresión de significados sociales de manera tangible o que puede ser puesto en palabras (Griswold 1987, 4). Desde una aproximación relacional, Bourdieu (1968b, 1982c) señala que los *campos*<sup>50</sup> pueden definirse como una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones, dotadas de lógicas y necesidades irreductibles a aquellas que rigen otros campos. Así, los campos religiosos, históricos o económicos (como es el caso del presente dispositivo) estarían dominados por estrategias propias (Bourdieu 2005).

Para analizar los objetos y campos culturales que están detrás del Encuentro Costumbrista de Niebla, es necesario tener en cuenta que este presenta tanto un objeto económico como un objeto tradicional. Además, que estos dos objetos se entrelazan de un modo en que se difuminan, no permitiendo entender el dispositivo sin el análisis conjunto de ambos y sin el entendimiento de lo que significa el encuentro como un concepto relacional. Es aquí desde donde es posible hacer comprensión sobre la expresión cultural a analizar. El capítulo a continuación termina por responder a la pregunta —ya planteada y trabajada en los capítulos anteriores— sobre cuáles son los objetos culturales desde los que se puede comprender la articulación del Encuentro Costumbrista de Niebla.


##### i. El objeto económico y sus tensiones

Desde la voz de los consultados, y tal como se revisó en los apartados anteriores, el Encuentro Costumbrista fue gestado con la intención de convertirse en el sustento de muchas familias. Esto, a nivel discursivo, genera un choque con las nociones presentes en los entrevistados —observadas a partir de los discursos— sobre lo que implica que una práctica *sea cultural*, a saber, estar exenta de lucro.

Desde la visión de las y los gestores, es posible observar que existen dos objetos declarados a los que atiende este dispositivo: el objeto comercial, por una parte, y el objeto cultural de preservar y dar a conocer la gastronomía típica de la zona. El objeto comercial se constituye, indudablemente, como el principal motor de este dispositivo, sin embargo, para identificar la trazabilidad del mismo, es menester comprender que

---

<sup>50</sup> Acá desde su comparación con el concepto de “objetos” culturales.




este se encuentra entrelazado de manera indisoluble al objeto cultural, el que se refuerza no solo de manera simbólica en el discurso de las y los locatarios, sino también en la praxis al establecerse normas y estatutos internos que delimitan claramente las condiciones de posibilidad del objeto económico, a saber, los productos y preparaciones que pueden o no ser parte de la oferta gastronómica del Encuentro Costumbrista:

Nosotros no vendemos completos ni papas fritas, porque eso no es gastronomía típica (Mujer, Gestora, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).

Por el contrario, desde un punto de vista institucional, el objeto comercial es vislumbrado en ocasiones como el único propósito del dispositivo, o como un propósito que no necesariamente se relaciona con categorías culturales tales como la tradición. Esta visión podría estar fundamentada en los avances observados respecto al progresivo mejoramiento espacial de las dependencias y al auge económico que han demostrado, a partir de nuevos emprendimientos, las gestoras del encuentro y sus familias:

Es que han ido creciendo, se ha agregado mucha gente de Valdivia, locatarios del mercado que tienen restaurant en el mercado han abierto allá una sucursal. Entonces se ha transformado en un negocio y hoy día es un sector gastronómico donde va mucha gente y tiene una gran ventaja respecto a los locales establecidos que es mucho más barato. Y ellos tienen show todo el verano, enero y febrero, tienen números artísticos para ganar público y vive lleno siempre. Como es techado, el tiempo no es problema pa funcionar (Encuentro Costumbrista de Niebla, Visión institucional, región de Los Ríos).

Se entiende desde esta perspectiva, que la creación de una Sociedad Anónima Cerrada en la que existen acciones asociadas a cada locatario, de alguna forma anula la comprensión del objeto tradicional como un objeto válido. Sin embargo, y como será expuesto a continuación, la postura de las locatarias justifica la creación de esta figura legal, justamente, como una forma de brindarle cabida —a partir de normas estipuladas— al objeto tradicional que sustentaría el encuentro. Así, mientras para la visión institucional, la salida de las gestoras del alero municipal significa comercio, para las locatarias, esta misma escisión que se generó en los inicios del Encuentro Costumbrista tiene como fundamento la percepción de que los intereses particulares del municipio no permitían el desarrollo del encuentro en tanto instancia cultural mantenedora de tradiciones, dado que los locales se remataban año a año, permitiendo




que estos, quedaran en manos del mejor postor, no de quien prepara un plato gastronómico en base a sus raíces.

## **ii. El objeto tradicional o costumbrista**

Tal como se expuso en la caracterización territorial, la ciudad de Valdivia, al igual que todo el territorio nacional, cuenta con un flujo de inmigrantes que han modificado su carácter originario, moldeando la economía, la educación, la política, las prácticas cotidianas, y, por ende, la cultura de los habitantes locales. Así, la colonización en la zona costera rural de Valdivia que generó una intersección de costumbres en primera instancia fruto de la cruda colonización española, y un posterior sincretismo entre esta cultura mixta y la cultura alemana, se ha traducido naturalmente en preparaciones que son fruto de estos procesos:

En cocina, al igual que en otros lenguajes, lo propio chileno tiene que ver con estilos que se mantienen, producto de un mestizaje culinario muy claro entre lo indígena y lo español, en un primer momento, y luego, de influencias europeas como la francesa o la alemana en el sur del país. Pero, lo propio está siempre alterándose, cambiando, adoptando nuevos elementos que con el tiempo serán entendidos como parte constitutiva de lo personal, regional o local. El estilo culinario se produce en un flujo permanente entre lo viejo y lo nuevo. Así, lo propio será siempre una construcción social, es decir, aquellos alimentos que los moradores de un sitio determinado consideran emblemáticos (Montecino 2004, 13).

Ahondando precisamente en lo que implica la noción de *lo propio* de las preparaciones como una construcción social anclada a un territorio, y a partir de la observación de distintas “ferias” de la zona, fue posible evidenciar una tensión conceptual entre aquello que se menciona como “costumbrista” y lo que se considera “chileno”, atendiendo lo primero a la recreación natural de prácticas cotidianas, que apelan a un saber transmitido a través de las generaciones con respecto al tratamiento de la comida. Es complejo que los entrevistados den luces inmediatas de que su comida constituye para ellos un objeto cultural, sin embargo, a través de los relatos se destaca de manera transversal la relevancia de este “saber hacer” la preparación, adquirida desde los ancestros (mayormente refiriendo a mujeres de la familia). En sus palabras, ellos hacen la comida “como siempre se ha hecho”, “como la hacía mi mamá”, “con la receta de mi abuela, y lo que sacábamos del patio”, y transmiten a su descendencia la misma herencia que la reactualiza y le inscribe su identidad. Este hallazgo se convirtió en una clave analítica, ya que permite comprender a este espacio costumbrista, como un dispositivo con un objeto inherentemente tradicional.




Como cada mujer cocina en su propio fogón, con sus propias ollas, se produce una clara diferenciación, una identidad personal en los estilos culinarios. La singularidad de quien cocina queda en evidencia (...) (Montecino 2004, 15).

El hecho de que la gastronomía que se comercialice sea llamada “típica de la zona”, es un hecho explicable únicamente en torno a las historias de vida de las gestoras y gestores, situadas en un contexto territorial que tiene, a su vez, una historia de colonización. Todo esto contribuye a la replicación de prácticas y formas de actualizar la tradición que constituye la identidad de una población costera-rural. El contexto territorial se hace especialmente relevante en este punto, porque con gastronomía tradicional, tal como fue entendida por Sonia Montecino, no se hace referencia a lo que se percibe como gastronomía chilena en general, sino que, a preparaciones propias, entendiendo que “lo propio será siempre una construcción social, es decir, aquellos alimentos que los moradores de un sitio determinado consideran emblemáticos” (Montecino, *Cocinas mestizas de Chile: La olla deleitosa* 2004).

Lo propio responde a las tradiciones de familias que llevan generaciones viviendo en la zona, y que aprendieron a utilizar los productos y alimentos que podían encontrar en sus tierras y costas para sus preparaciones. Las y los locatarios coinciden en que sus preparaciones son “cosas que siempre han sabido hacer” y que siempre han consumido porque sus ancestros las preparaban. Es posible, entonces, encontrarse con la tradición mapuche a través del catuto y el muday, con la tradicional receta rural de la chicha de manzana, con las preparaciones de la costa en el cancato, y los choritos al alicate, sumado a la tortilla de rescoldo preparada en arena de costa, entre otros productos típicos —según los relatos— de la zona costera rural. A su vez, producto del hibridismo con la cultura germana, se observa el tradicional kuchen alemán realizado con frutos de la zona, y la presencia general de la cerveza, producto producido tradicionalmente por los colonos alemanes, actualmente producido y consumido ampliamente en la región.

A través de los discursos, es posible esbozar las primeras líneas sobre este concepto: lo tradicional o costumbrista se distingue, o al menos, no es sinónimo de lo chileno. Esto último, resulta ser un concepto raramente utilizado, dado que pareciese carecer de un anclaje territorial de nicho, en el sentido de que la gastronomía chilena —*lo chileno*— no busca hacer referencia a una zona o región determinada, sino que presenta un carácter de transversalidad. Propia de esta noción más bien folclórica de gastronomía chilena es, por ejemplo, la empanada de pino, preparación que no va a ser encontrada en el menú de los locales del Encuentro Costumbrista, porque no existe esencialmente la *costumbre* de prepararla, no es una comida típica de la historia de vida de los habitantes de la costa rural. En cambio, es posible encontrar empanadas de mariscos





fritas, distintas preparaciones con pescados que se encuentran en la zona, bebidas alcohólicas de cuño local, entre otros.


El Encuentro Costumbrista de Niebla no existe sino en torno a la historia de la localidad que busca ser conservada y actualizada a partir de la gastronomía. A su vez, no es posible desconocer la motivación original detrás de este dispositivo, ya que esta se hace presente en la materialidad y en los discursos de manera inequívoca. En este sentido — y para concluir sobre los objetos detrás de este dispositivo— no es posible sostener que existe un único objeto, o que existe un objeto cultural-tradicional supeditado a un objeto económico. Tanto los relatos como las prácticas observadas, permiten identificar claramente la íntima relación entre ambos, el dinamismo de los objetos económico y tradicional, que se entrecruzan, dialogan y mutan en conjunto.

### 3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

A partir del levantamiento de data cualitativo y de la observación de otras instancias calificadas por los valdivianos como “ferias” o “muestras” costumbristas, es posible sostener que el Encuentro Costumbrista de la Playa Grande de Niebla es un dispositivo único en el territorio, que posee un carácter de autenticidad basada en el objeto cultural que lo sostiene y que releva la necesidad de mantener la tradición gastronómica y su carácter patrimonial. A partir de lo relevado en el informe de resultados, y a modo de apuntar los aportes que este caso otorga a la reflexión sobre el concepto de participación cultural, se enuncian las siguientes ideas fuerza a modo de sintetizar el trabajo anteriormente descrito. En términos generales, existen tres líneas transversales presentes en el análisis sobre el dispositivo Encuentro Costumbrista de Niebla:

– **La construcción de identidad desde el dominio gastronómico.**

Sobre el primer punto, resulta relevante a partir del análisis sobre los objetos culturales que permiten la comprensión del Encuentro Costumbrista de Niebla, reflexionar sobre ciertas claves que este caso en particular podría entregar sobre la participación cultural no solo a nivel local, sino también a nivel nacional. La gastronomía de una cultura es un reflejo de la identidad de un grupo humano, espacial y temporalmente situado, y cada preparación, una actualización de la historia local y una representación personal de la propia historia de vida. En este sentido —y saliendo de los objetos para hablar de dominios— la gastronomía trae consigo siempre una carga indisoluble de testimonios, que, en un país como Chile, presenta múltiples matices, distintas connotaciones según la latitud del territorio en la que se encuentre (Montecino 2004).



Desde luego, la presencia de identidades se vio presente también en la presencia de identidades *multiculturales* y la coexistencia de expresiones culturales diversas. Ya sea desde los influjos históricos y los procesos sobrellevados en la zona por la migración alemana, así como la influencia de los pueblos originarios (mapuche) de la región, fue posible observar la convivencia armónica de locales que ofrecían variedad de platos que no necesariamente eran oriundos de la localidad. En algunos casos, se rescata el proceso anclado en aquello que es definido por los mismos locatarios como la preparación *auténtica* y tradicional, si bien se reconoce la existencia de platos típicos reconocibles en toda la gastronomía nacional. Por ello, el concepto de *heterogeneidad cultural* hace sentido más allá de los sincretismos a la hora de reflexionar sobre las identidades recreadas a partir de este tipo de expresiones culturales. La evidencia a este punto se observa tanto en el sello de la preparación y comida que es fresca y hogareña, cuyas locatarías — con mayor presencia femenina— recrean a una persona que hace la comida al interior del dominio privado. Este sello se pierde cuando las condiciones o situaciones de comercialización posibilitan repertorio más industrial, masificado o que implique una “homogeneización” del repertorio alimentario (comida rápida o *fast food*). Los ejemplos que ilustran la pérdida del sello identitario del encuentro a partir de la comida, en voz de los consultados, se observa en la caleta El Piojo y, en mayor medida, en el patio de comidas del parque Saval.

Es por ello que, como dispositivo cultural, el Encuentro Costumbrista de Niebla despliega un entramado de reglas implícitas que permiten hacer frente al mantenimiento de la identidad local. Por un lado, como se ha revisado, la distinción respecto a una Feria y el comportamiento de los mismos locatarios para ofrecer sus productos, y — por otro lado— el evitar poner precios para que la decisión de compra, también probabilice un *encuentro* entre el público asistente y quien pone a disposición sus productos gastronómicos.

– **La idea de comunidad en la noción de encuentro.**

Muy ligado a lo anterior, la idea de lo *social* se encuentra también presente desde las normas comunitarias que se disponen (implícita o explícitamente) para hacer sentido de comunidad: tanto de quienes venden sus productos, como de quienes asisten. Como ha escrito la antropóloga Mary Douglas en “Las Estructuras de lo Culinario”, los principios de selección que guían al ser humano en la elección de sus recursos alimentarios no son, según todas las apariencias, de orden fisiológico, sino cultural. De esta manera, las reglas locales de comestibilidad están moldeadas según las reglas de conducta social (Douglas 2004).


Así, tanto en el Encuentro Costumbrista de Niebla, como en la Caleta San Pedro en la Región de Coquimbo (ambos casos que presentan dominio gastronómico) se puede observar —otorgando trazabilidad a estos casos— este carácter territorial y de conservación de la tradición que se les imprime a las preparaciones. Los platos cargados de significados para la población que los elabora, generan una instancia de *encuentro* no solo entre quien realiza la preparación y quién la consume, sino también entre fuerzas migratorias, culturas ancestrales y características propias de los territorios.

– **La subsistencia del objeto patrimonial y la reflexión sobre la sostenibilidad del dispositivo en el tiempo**

Junto con la superación del objeto económico como único catalizador del encuentro, la existencia de un objeto tradicional/patrimonial es clave para comprender desde dónde se vislumbra la sostenibilidad de este dispositivo en el tiempo. Por un lado, si se contempla solo el objeto comercial, desde la mirada de los comerciantes, es posible asegurar la subsistencia de los locales. La rentabilidad declarada por los mismos, de hecho, les permite que esta sea —en muchos de los casos— la fuente principal de ingreso de sus hogares. No obstante, más allá de su pretensión económica, el aseguramiento del encuentro como tal, de acuerdo a lo relatado, debe darse bajo las consignas que aseguran la mantención de su sello costumbrista. De esta manera, el respeto por las normas de conducta social al interior del encuentro es —para quienes gestionan este espacio— el principal garante de que este dispositivo de *participación cultural* siga siendo lo que ha sido hasta ahora: algo mucho más complejo que una “feria folclórica”.

Instancias como estas, sin embargo, no parecen ser abundantes en el territorio nacional, y este cúmulo de cultura presente en la gastronomía local está sujeto, muchas veces, a la valoración de las raíces que la sustentan. La visión de un importante gestor cultural de la zona, permite dar luces sobre el trabajo que queda por hacer en este ámbito:

Yo creo que tenemos un gran camino todavía por poner en valor nuestra historia y nuestras raíces y sobre todo siento que en la gastronomía hay hartito que hacer. Y qué bueno que ustedes están tomando este tema porque no se ve mucho. O sea, la gente está preocupada de otros elementos culturales más visibles. La gastronomía es bien visible, pero requiere dedicarle más tiempo y... no le dan el valor como hito cultural. O sea, acá no sé si acá en la fiesta costumbrista de Niebla hacen una costumbre mapuche, que yo vi en Mehuín, cuando estaba en el liceo. El pescado con longaniza... (Visión institucional, Encuentro Costumbrista de Niebla, región de Los Ríos).



En síntesis, los apuntes anteriormente señalados permiten dar forma a un dispositivo que, bajo estas ideas fuerza, permiten hacer sentido sobre cómo un caso de gastronomía puede aportar a la reflexión sobre el concepto de participación cultural actualmente en nuestro país.

## V. TEATRO DEL LAGO (REGIÓN LOS LAGOS)

Uno de los casos seleccionados en la región de Los Lagos corresponde al Teatro del Lago. El análisis de resultados a continuación, se obtiene a partir de las siguientes fuentes de acopio de información. Por un lado, la presentación de fin de año de ensamble residente, y ensayos, preparación y presentación final de *Cascanueces*, durante diciembre del año 2016. Para este levantamiento, se realizaron observaciones participantes, entrevistas grupales e individuales, así como también se sostienen conversaciones informales con distintos participantes del teatro.

Cabe señalar que, si bien el Teatro del Lago cuenta con una trayectoria amplia en relación al rol que adquiere en la región en pos del fomento de las artes escénicas y musicales, el edificio en que hoy se emplaza fue inaugurado oficialmente en el año 2010, tras 12 años de construcción. Actualmente, el Teatro del Lago cuenta con la participación de al menos 70 trabajadores a nivel interno, así como también se vincula con numerosas familias en la región (y fuera de ella), por medio de los distintos programas educativos y artísticos que imparten, además de la programación cultural anual de la organización. A continuación, se abordan los detalles referidos a la metodología utilizada para abordar el caso de estudio.

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El levantamiento realizado para el caso Teatro del Lago en la región de Los Lagos fue llevado en dos instancias: primero, en la presentación de fin de año de ensamble residente, el ensayo y preparativos de *Cascanueces* durante los primeros días de diciembre (1 y 2 de 2016) y, segundo, durante los ensayos finales y la presentación oficial de *Cascanueces* a mediados del mismo mes y año (18, 19 y 20). Cabe señalar que en dichas instancias se realizaron acompañamientos y observaciones de las actividades periódicas de organizaciones, coordinación y ensayo al interior del teatro, realizando entrevistas individuales y grupales, conversaciones informales y observación participantes a distintos actores vinculados con las actividades mencionadas.

El contacto inicial fue realizado a través de la encargada de educación del Teatro del Lago, quien —a partir del muestreo en cadena— remitió a otros contactos claves (encargada de programación y comunicaciones, por ejemplo). Como primera instancia, el equipo de investigadores de DESUC fue a una reunión en las oficinas de Santiago de la agrupación, en la cual se presenta el estudio al equipo del Teatro del Lago y se aceptó la participación en el estudio, facilitando acceso a su edificio, a sus monitores y participantes.

En términos metodológicos, se realizaron cuatro acercamientos: aplicación de entrevistas individuales con las encargadas de distintas unidades al interior de la organización, como también a profesores y participantes del programa ensamble residente; ejecución de entrevistas grupales con niños, niñas y adolescentes participantes de los talleres educativos de danza de la institución, así como también con padres y apoderados de los alumnos asistentes a los talleres musicales y de artes escénicas del Teatro del Lago, realización de conversaciones informales con trabajadores de la institución, de las áreas de producción y construcción de la escenografía y utilería de la obra *Cascanueces*, y también a residentes de tanto de Frutillar Alto como de Frutillar, y finalmente, desarrollo de observaciones participantes en los ensayos de *Cascanueces*, la producción y preparación de la escenografía, y durante la presentación oficial de la obra. En total se registraron —vía grabadora de voz— un total de 13 entrevistas grabadas con los perfiles señalados.

Para el registro audiovisual, se realizaron tomas durante los ensayos, preparativos y presentación oficial de *Cascanueces*, durante mediados de diciembre 2016. Específicamente en relación a la presentación, se filman los momentos previos (llegada del público y preparativos finales), de desarrollo (considerando el interludio), y finalmente el cierre de la actividad (salida del público).

Es importante señalar que, tanto desde los alumnos participantes como desde los monitores del Teatro del Lago, hubo una actitud receptiva y positiva durante todo el levantamiento cualitativo respecto al registro audiovisual de las actividades de la agrupación.

A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo de este informe, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Mujer adulta, encargada gestión y educación	Monitores – Teatro del Lago
Mujer adulta, encargada de programas educativos	
Mujer adulta, profesora taller de artes escénicas	Docentes – Teatro del Lago
Mujer joven, profesora taller de artes musicales	
Niño – participante taller de danza	Niños y niñas participantes– Teatro del Lago
Mujeres adolescentes –participantes taller de danza	
Mujeres adultas – madres y apoderadas de niñas y jóvenes participantes del taller de danza	Familiares participantes – Teatro del Lago
Mujer adulta mayor – entrevista previa a <i>Cascanueces</i>	Público asistente – Teatro del Lago
Dos parejas jóvenes – entrevista previa a <i>Cascanueces</i>	

Mujeres adultas – entrevista interludio Cascanueces	
Mujer adulta, habitante Frutillar Alto	Habitantes de Frutillar – Teatro del Lago
Hombre adulto, habitante Frutillar Alto	
Mujer adulta, habitante Frutillar Alto	

## 2. RESULTADOS: TEATRO DEL LAGO

A continuación, se profundiza en el análisis del caso Teatro del Lago. En la primera sección se ubica históricamente a la expresión cultural, dando cuenta de su origen y articulación actual a partir de un *acontecimiento*. Luego, en la segunda sección, se ubica socio-espacialmente al Teatro del Lago, por medio de la elaboración y descripción de un relato cartográfico. En la tercera sección se profundiza en el aspecto relacional, describiendo a los actores y participantes de la expresión, así como los vínculos que se establecen con otras instituciones. En la cuarta sección se reflexiona respecto a las nociones y definiciones de público para este caso, a partir de lo mencionado por los entrevistados. En la quinta sección se profundiza en la reflexión respecto a los objetos culturales en torno a los que se articulan el Teatro del Lago; y, por último, en la sexta sección se realiza una conclusión analítica respecto a los aportes del caso a la reflexión sobre la participación cultural.

En términos generales, se debe señalar que la elección del Teatro del Lago en su análisis como dispositivo de participación cultural, respondió a la vasta trayectoria en términos de su gestión y de su oferta programática y, desde luego, como uno de los centros de mayor renombre en Sudamérica en materia musical y artística. Los resultados de los capítulos siguientes presentarán las claves analíticas de por qué, este tipo de dispositivo, puede aportar a la reflexión general sobre participación cultural. Como idea fuerza transversal, se encuentra la noción de que un dispositivo puede operar como mediador cultural entre una determinada práctica artística y los públicos que la circundan. En la complejidad del Teatro del Lago, será importante problematizar cómo la formación de audiencia —declarada a nivel discursivo como una de las principales intenciones culturales en la actualidad— y el trabajo con perfiles de públicos diversos, modela no solo objetos estéticos y artísticos, sino que también objetos educativos, formativos y sociales.

### a. Noción de acontecimiento

A modo de inicio, es clave señalar que el Teatro del Lago se encuentra ubicado a las orillas del lago Llanquihue en la comuna de Frutillar, específicamente en el sector de Frutillar Bajo. En esta línea, es fundamental explorar y profundizar brevemente la

historia de las migraciones europeas (especialmente alemana) y su impacto en la formación y desarrollo de la actual comuna.

La formación de la comuna está relacionada con la llegada de un flujo de colonos alemanes que arriban a Chile a mediados del siglo XIX, a partir de una intención declarada del gobierno de la época por poblar los territorios en el sur de Chile, proceso conocido como *colonización*. Es así como Vicente Pérez Rosales es el encargado de explorar las tierras ubicadas en dichos sectores, recibiendo y emplazando a las familias de colonos europeos que llegasen, dando inicio oficialmente al proceso de colonización en el año 1852, partiendo en el área de Melipulli (Puerto Montt). Unos años más tarde, en 1856 se funda la comuna de Frutillar con las primeras cincuenta familias alemanas arribadas (Municipalidad de Frutillar 2017), se cuenta que la denominación de “Frutillar” proviene de la cantidad de fresas silvestres que estaban por todos los bosques y prados de esta localidad (Frutillar Patagonia Chile 2017).

Los orígenes musicales y artísticos en la zona datan de estas fechas aproximadamente, en tanto son los colonos europeos los primeros en iniciar agrupaciones musicales. De hecho, en el año 1894 el pedagogo alemán Jacobo Junginger funda el primer coro local denominado Coro Mixto Liederkranz, y la Escuela Alemana en 1913 (Frutillar Patagonia Chile 2017). De este conjunto coral emerge la idea de realizar Encuentros Corales en la bahía de Frutillar, convocando —de manera anual— a músicos tanto profesionales como aficionados nacionales e internacionales. Estos encuentros van marcando el inicio de las primeras versiones de las Semanas Musicales de Frutillar, evento que encuentra su origen en este pequeño grupo de vecinos que compartían su pasión por la música clásica y la vocación por promover las artes.


Es así como en 1968 se formaliza este encuentro de música docta<sup>51</sup> que se realiza de manera anual a las orillas del lago, teniendo una duración de diez días aproximadamente. Es en este contexto que emerge la formulación del proyecto Teatro del Lago, en tanto estas agrupaciones y amantes de la música no contaban con un espacio físico —formalmente reconocido como un lugar para las artes musicales— donde los artistas internacionales invitados pudieran mostrar sus trabajos musicales interpretativos y/o creativos. De hecho, se cuenta que Alfredo Daetz fue uno de los primeros habitantes de Frutillar en facilitar su hogar como un espacio para recibir a los artistas que llegaban a la comuna. Esos primeros tiempos los relata una entrevistada:

El teatro se construye porque acá en Frutillar nosotros tenemos un festival que se llama “Semanas musicales de Frutillar”, por eso se construye... si no existiera eso probablemente este teatro no existiría. Y las “Semanas

---

<sup>51</sup> Música docta se refiere a aquellas tradiciones musicales escritas, es decir, preservadas y transmitidas a través de la notación musical —a diferencia de otras expresiones culturales que descansan sobre la oralidad— y que generalmente implican composiciones estructurales avanzada.





musicales de Frutillar” es un festival de música clásica, que se hacía en el gimnasio municipal (...) Entonces, se dice: “hagamos un teatro...” y ahí empieza como este sueño” (Monitora, TDL, región de Los Lagos)

Ahora bien, el acontecimiento en torno al cual se articula el dispositivo del Teatro del Lago hace referencia al momento en que se decidió iniciar la construcción: en el año 1996, ocurre un incendio que destruyó casi totalmente el Hotel Frutillar, ubicado en la costanera de la comuna. De esta manera, con la intención de generar un espacio físico para la música y las artes locales, algunos de los precursores de la escena musical local —Guillermo Scheiss y Flora Inostroza— dialogan, negocian y acuerdan con la municipalidad de la comuna que el lugar en el que ocurrió el incendio, pueda ser el espacio elegido para la construcción de un teatro para albergar las actividades culturales de la zona. Tal como se puede ver en la cita a continuación, las menciones sobre la construcción del teatro, responden —en buena manera—, al rol de Guillermo Scheiss, quien concibe la formulación y ejecución de esta obra no solo en línea con la misión de proveer de un espacio físico oficial al desarrollo de las artes en la comuna

(...) Para contarte un poco el contexto familiar, porque esto inicialmente partió como una iniciativa de una familia, el papá era Don Guillermo, a él le gustaba los festivales en el mundo, de música, él ya tenía un interés personal y una sensibilidad especial hacia la música y las artes y venía a las Semanas Musicales en Frutillar, él era empresario y semana musicales tenía una organización sin fines de lucro y para ellos siempre fue el sueño tener un espacio para poder hacer los conciertos, entonces se encontraron visiones, voluntades, sueños y aquí en este lugar había un hotel que era concesionado del municipio, y el hotel se incendió y todas estas personas, esta organización fueron al municipio, el municipio cedió el lugar y acá bajaron fondos a través de sus instituciones y fundaron lo que era la inmobiliaria Frutillar, ése es el contexto (Monitora, TDL, región de Los Lagos).

Cabe señalar que esto también aparece como un *reconocimiento* a Chile, sus habitantes y autoridades, por el recibimiento y la oportunidad de establecerse y desarrollarse económica, social y culturalmente en este país. De manera que el teatro simboliza —en sí mismo— la gratitud de la familia alemana Scheiss, que busca incentivar y promover el desarrollo de las artes musicales y escénicas en la comuna, a través de la construcción del teatro, constituyendo una forma de devolución a la sociedad de acogida.

Yo creo que uno de los hitos más importantes fue cuando Don Guillermo muere y la familia decide completar y terminar la obra que había sido el proyecto de su padre, entonces los hijos siempre dicen, y la señora Alexa que

es la viuda, la mamá de nuestra directora, de que ellos como familia quisieron devolver al país y reconocer a través de este teatro como un mostrar lo bien de cómo ellos como familia se habían podido establecer en Chile, entonces ellos lo vieron como un reconocimiento, ahora es un reconocimiento no menor, o sea fue un esfuerzo familiar completo, como su hija se vino a radicar a Chile por este proyecto, o sea fue un cambio entero, esto es una visión de familia, el que el arte y la cultura estén en el centro, como un foco educativo y además promover las artes, es una filosofía familiar (Monitora, TDL, región de Los Lagos).

La construcción de la obra se inicia el 27 de enero del año 1998, y se extienden por más de 12 años, en tanto se inaugura oficialmente el 6 de noviembre del año 2010. Cabe señalar que el largo proceso de construcción tuvo que ver con las altas exigencias asociadas a estándares de calidad que los precursores y gestores de la iniciativa buscaban alcanzar. Como parte de estas exigencias, las maderas utilizadas para la construcción de la obra fueron importadas desde Alemania, y los planos de construcción respondían a lineamientos provenientes de arquitectos europeos. Cabe señalar que —en sus orígenes— dicha infraestructura fue pensada como un espacio para que artistas nacionales e internacionales de música clásica pudieran reunirse, así como también realizar presentaciones públicas, por tanto, los estándares refieren a especificaciones técnicas asociadas a alcanzar una amplificación y distribución adecuada del sonido.

Imagen 9. Teatro del Lago



#### **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

La comuna de Frutillar se encuentra ubicada en la región de Los Lagos (a 1.100 km de Santiago), colindando con Puerto Octay al norte y Puerto Varas hacia el sur. Dichas

comunas se encuentran emplazadas a las orillas del Lago Llanquihue, tal como se puede observar en el mapa que se muestra a continuación. Es importante mencionar que —según el Censo 2002— la población asentada en los territorios comprendidos en Frutillar se aproxima a 15.525 personas, ubicándose un 41% de ellos en sectores rurales, principalmente dedicados a actividades económicas de tipo agropecuarias, si bien el desarrollo del turismo también forma parte fundamental del desarrollo económico, social y cultural de la comuna (Municipalidad de Frutillar 2017).

Desde el horizonte visual de Frutillar es posible disfrutar el paisaje proporcionado por el entorno natural, especialmente marcado por la presencia de los volcanes Osorno y Calbuco, los que —de hecho— pueden ser contemplados desde el interior del Teatro del Lago, constituyendo un telón de fondo para un sin número de presentaciones artísticas y musicales que se realizan en él a lo largo del año.

Frutillar está marcada por la influencia alemana, lo que se refleja en el hecho de que hoy en día la sociedad que la conforma se caracteriza por sus tradiciones de antaño: semanales musicales, arquitectura con influencia europea, desarrollo de pastelería y gastronomía europea, entre otros elementos (Zunino, Espinoza y & Vallejos-Romero 2016). En su génesis, el Teatro del Lago encuentra la herencia histórica de esta tradición colona alemana, la que —a su vez— marca el desarrollo de la cultura y las artes en la comuna.

Imagen 10. Mapa ubicación geográfica de Frutillar



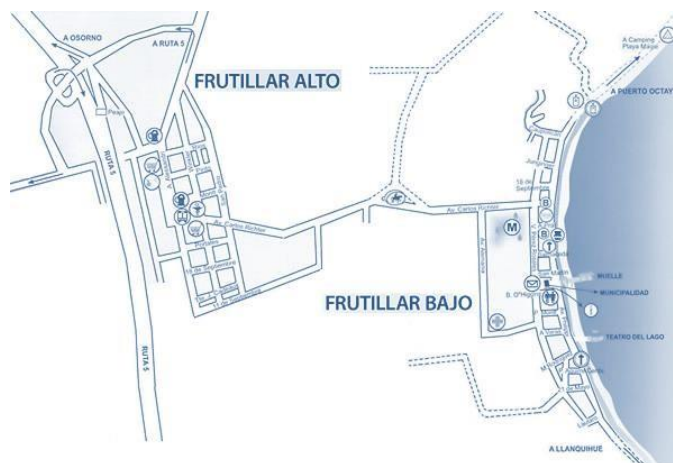
Ahora bien, una característica geográfica particular de la comuna de Frutillar refiere al desarrollo de dos polos de crecimiento urbano: por un lado, Frutillar Alto, y, por otro lado, Frutillar Bajo. Es importante señalar que este último fue uno de los primeros poblados asentados y construidos en la zona, en tanto el acceso al lago les permitía a los colonos habitantes de la zona mayor fluidez en cuanto al transporte de bienes y mercancías, así como de personas a través de las vías lacustres y fluviales. Sin embargo,

la llegada de las redes ferroviarias en el año 1913 tiene un impacto en el ordenamiento territorial de los asentamientos humanos, generando el desarrollo de poblados que se articulan —y progresan— en torno a las estaciones de ferrocarril. De manera que la gestación y el establecimiento de Frutillar Alto se dan a partir del rol de “agente urbanizador” (Gayan 1997, 165), que adquiere el ferrocarril en la zona.


Actualmente, Frutillar Alto concentra a la mayoría de la población residente de la comuna, alcanzando las 1.566 viviendas según el Plan Urbano Estratégico Frutillar (2014), mientras que Frutillar Bajo solo posee 396. En esta misma línea, es posible señalar que se presenta una alta desigualdad en el acceso a espacios públicos, dado que mientras en Frutillar Bajo se contabilizan 10 metros cuadrados por habitante, en la segunda este valor disminuye a 3 metros cuadrados (Caro 2014). Dichas diferencias también son percibidas a nivel socioeconómico, dado que los entrevistados perciben y declaran que Frutillar Bajo concentra a familias de mayores ingresos de la región, mientras que Frutillar Alto alberga a familias de clase media y media baja.

En este sentido, la separación física entre Frutillar Alto y Frutillar Bajo también posee una traducción respecto a las diferencias socioeconómicas de la región y su acceso a los polos de desarrollo cultural asociado a las artes escénicas y musicales de tipo clásico. De la misma forma, los habitantes de Frutillar Alto suelen no visitar el sector de Frutillar Bajo, dado que la mayoría de los servicios públicos y privados se encuentran ubicados en su zona de residencias. A continuación, se muestra el mapa geográfico de Frutillar que muestra ambos sectores.

Imagen 11. Mapa ubicación geográfica de Frutillar Alto y Bajo



Cabe señalar que la diferencia entre ambos sectores también se traduce en un problema a abordar por el Teatro del Lago, en tanto su área de mayor influencia es Frutillar Bajo,



siendo considerado Frutillar Alto —por los gestores— como un área a trabajar aún. A partir de lo comentado por algunas entrevistas de habitantes de Frutillar Alto

No conozco mucho adentro del teatro en realidad, más que nada son por las actividades que se realizan porque igual es como muy enfocado a Frutillar Bajo, más que nada, en Frutillar Alto mucho uno no se informa, no informan mucho a la gente y es más que nada eso, es como más enfocado abajo, a la zona de Frutillar Bajo, el público es como directamente yo creo que Frutillar Bajo, más que nada. Igual yo creo que uno tampoco como que rompe con ese esquema, Frutillar Bajo es Frutillar Bajo y Frutillar Alto es Frutillar Alto (Habitantes de Frutillar Alto, TDL, región de Los Lagos).

Para la gente de Frutillar Bajo el Teatro del Lago se ve algo como muy alejado, como una obra muy alta, ahora ¿cuál es el problema que tiene también el teatro para la gente de Frutillar Alto? Es que cómo vuelve o regresa esa gente que no tiene movilización propia ¿cómo va usted a ver una obra si empieza a las 8 de la tarde? y tiene problemas porque baja en un colectivo, pero ¿cómo vuelve para allá a las once de la noche? (Habitantes de Frutillar Alto, TDL, región de Los Lagos).

Es importante mencionar que este diagnóstico también se extiende a la conexión del teatro con la comunidad de habitantes del resto de la región. Los gestores y monitores de la institución también reconocen el trabajo pendiente en este ámbito de relaciones más ampliadas con la comunidad, en tanto dan cuenta que quienes participan más frecuente e intensivamente de las actividades organizadas por el teatro tiene que ver con un público “fiel” más asociado a Frutillar Bajo y a personas con un perfil similar en términos socioeconómicos.

Continuando describiendo la distribución espacial en Frutillar Bajo, las viviendas se encuentran concentradas en las orillas del Lago Llanquihue, contando con al menos dos o tres calles construidas a partir de la ribera. El Teatro del Lago se encuentra ubicado —aproximadamente— a la mitad de dicha ribera, encontrándose rodeado de casas, una iglesia y restaurants y cafeterías ubicadas en el mismo sector. En el mapa a continuación es posible apreciar la disposición física de la comuna y las edificaciones que la pueblan.

Imagen 12. Mapa ubicación geográfica de Frutillar Bajo



Ahora bien, respecto a la infraestructura misma de la institución, es clave mencionar que esta surge de la mano e ingenio de arquitectos europeos. El proyecto de construcción del Teatro del Lago —de 10 mil metros cuadrados de construcción— se encuentra inspirado en la arquitectura tradicional alemana presente en la región. La fachada externa del edificio está confeccionada a partir de madera importada desde Alemania, mientras que el techo está hecho a partir de cobre, para representar a la minería chilena, área productiva fundamental de la economía nacional. Por último, cabe señalar que la infraestructura también está regida por principios y exigencias de la eficiencia energética, amigables con el medioambiente (Teatro del Lago 2017).

Teatro del Lago tiene presencia no solo a través de su estructura física ubicada a las orillas del Lago, sino que también posee otra edificación donde se realizan los talleres educativos con los niños, dicho espacio recibe el nombre de “Casa Richter”. Se trata de una antigua casona que mantiene la arquitectura de los primeros colonos alemanes que llegaron a la comuna, y que fue recuperado y restaurado para constituir — oficialmente—

la Escuela de las Artes del Teatro del Lago, donde actualmente se realizan diversos cursos de música, formación orquestal, ballet y arte gráfico. Dicho lugar se encuentra a unos 100 metros del Teatro del Lago.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

La organización de Teatro del Lago constituye un dispositivo que articula a actores e instituciones diversas y heterogéneas. A continuación, en esta sección se describen las

relaciones que se generan en torno al Teatro del Lago, profundizando en los distintos niveles o nodos de relaciones que la componen. Como tal, muchas de las labores y actividades emprendidas por el staff del Teatro del Lago refieren a un de formación respecto a la disposición estética ya anunciada por Bourdieu en su obra. Desde este punto de vista, buena parte de los procesos de instrucción advertido en el análisis de este caso, remiten a formas de *cultivar* los modos, sentidos y disposiciones estéticas en relación al gusto legítimo y la alta cultura (Bourdieu 1984).

No obstante, a modo de clave analítica, es importante señalar que la problematización respecto al gusto legítimo y la relación con la alta cultura, es abordada en los distintos niveles relacionales que configuran al dispositivo. Antes de ahondar específicamente en el apartado de relaciones de este capítulo, será relevante introducir dos conceptos claves para la lectura a continuación: formación de audiencias y mediación cultural.

Según documentación oficial del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), la *formación de audiencias* corresponde a la planificación, elaboración e implementación de estrategias orientadas a incidir en las preferencias y valoraciones de un determinado grupo frente a las creaciones artísticas; así como intervenir en las barreras que condicionan el acceso y la participación de una determinada comunidad o grupo en la oferta cultural (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 7). Si bien señala el documento que la preocupación por este tema data de la década del 90, su vinculación a la política pública ha estado presente, en cuanto responde a diferentes niveles de consumo y participación cultural en el país. Desde le necesidad de generar una estrategia local de formación de audiencias, esta iniciativa pública recoge la idea de fortalecer, como ha sido enunciado en las ideas del sociólogo Pierre Bourdieu en los años 60, aquello denominado capital cultural,<sup>52</sup> desde la integración de las particularidades de cada comunidad (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 8).

En el marco de estas estrategias, los documentos del CNCA señalan que buena parte estos programas pueden también integrar enfoques relativos a la mediación cultural, el cual —como concepto— es acuñado durante los años 80 y que, en el medio anglosajón y francés, cobró notoriedad en vinculación al marketing de las artes como “desarrollo de audiencias” (*audience development*) (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 16). De esta manera, la mediación cultural se caracterizó por promover el acercamiento a los espacios culturales y las obras artísticas de los individuos o colectividades en condición de vulnerabilidad social o baja participación cultural.

---

<sup>52</sup> Entendido como el conjunto de instrumentos o herramientas con que cuenta un individuo para aproximarse, acceder, valorar, aprehender y apropiarse simbólicamente de un bien cultural o de una creación artística (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 8).

En este sentido, el Teatro del Lago cobra relevancia como dispositivo toda vez que ejerce actividades de aproximación (mediación) entre individuos o grupos, y las obras artísticas o de cultura. De esta forma, es importante señalar que la formación de la cual valen buena parte de la gestión del Teatro del Lago se liga al campo de las artes, así como también al trabajo en otro tipo de disciplinas, como la educación.

De esta manera, existen dos dominios en donde se analizará el entramado de relaciones al interior del dispositivo Teatro del Lago y que darán forma al análisis sobre este punto. En primer lugar, se abordarán las relaciones internas del dispositivo, involucrando a trabajadores, colaboradores y alumnos de la institución. En segundo lugar, se presentarán las relaciones externas atendiendo a participantes y a la comunidad local involucrada. A continuación, se profundizará en cada uno de los niveles y nodos relacionales mencionados.

#### **i. Relaciones internas: colaboradores, apoderados y alumnos**

En términos de las relaciones que dan forma al círculo interno de la organización, cabe distinguir la importancia de sus propios trabajadores —asistentes, administrativos, monitores y gestores—, así como también del grupo de alumnos y apoderados de los talleres artísticos (canto, danza, música, baile, entre otros). El proceso de formación se da en ambos grupos, aun con especial énfasis en los alumnos y apoderados a través del programa de “formación de audiencias”. En el marco de la documentación oficial del CNCA, el programa del Teatro del Lago (Programa Educación Creativa), corresponde a aquel impulsado por uno de los principales centros musicales del sur del país, orientado a niños y jóvenes de la zona para la realización de talleres de formación, clínicas con creadores reconocidos, generación de contenidos educativos, acceso gratuito a presentaciones y un proyecto de creación artística en danza contemporánea.

El programa de Formación de Audiencias, se posiciona como clave para el análisis de los públicos internos. Como dispositivo de *mediación*, la visión del Teatro del Lago como polo artístico y educacional para América Latina, también incluye la *integración* declarada de estudiantes de distintos niveles del sistema escolar, así como las comunidades de estudiantes, profesores y trabajadores, en cuanto operan como agentes relevantes en la definición de hábitos o prácticas culturales. Tal como señala su sitio web, la filosofía tras esta idea radica en la importancia de la música y las artes en la vida de las personas, así como la convicción de que la actividad cultural y artística enriquece y mejora la calidad de vida. De esta manera, su visión recae en “incentivar la creatividad, la *integración social* [énfasis añadido] y el desarrollo de actividades ligadas a procesos educativos de excelencia en un entorno e infraestructuras excepcionales” (Teatro del Lago 2016).




¿Cómo se hacen cargo cada uno de los públicos internos, entonces, en ser parte de la formación de audiencias? En lo recopilado respecto al estamento profesional, los gestores son claves en señalar que ha existido un proceso de *aprendizaje* transversal en la organización, en tanto la mayoría no contaba con conocimientos respecto a las expresiones musicales doctas que el teatro alberga. De esta forma, al verse frecuentemente expuestos al trabajo con connotados músicos y artistas nacionales e internacionales, los trabajadores comienzan a adquirir herramientas de apreciación estética, permitiéndoles —dichos conocimientos acumulados— realizar juicios estéticos respecto a aquellos artistas o piezas musicales. Como comenta una de las gestoras en la cita a continuación:

De repente los artistas tienes que googlearlos y verlos en YouTube porque de repente dicen viene la soprano Diana no sé cuánto... y yo no sé, no sé quién es, entonces hay que buscarla, acá los chicos, los técnicos han aprendido un montón, o sea todo lo que es el equipo de escenario, así como que de repente los escuchas diciendo: “no, es que en verdad Rachmaninov no me gusta tanto como Mahler”, y yo así como: “Wuuu”, entonces ha tocado también aprender, aprender... y eso igual es súper estimulante y también para el equipo es súper estimulante... (Monitora, TDL, región de Los Lagos).

Respecto al conocimiento, es desde donde se orienta, inicialmente, el proceso seguido por el Teatro del Lago hacia la educación de un público novato que —como mencionan sus gestores— no cuenta, necesariamente, con las herramientas para elaborar un juicio estético. En esta línea, los apoderados y familiares de los alumnos y estudiantes de los cursos impartidos en la institución constituyen un punto clave en cuanto al encuentro entre el afán educador y, la formación de hábito en este tipo de música. Una de las apoderadas consultadas, quien se refiere a la iniciativa de talleres como “un sueño hecho realidad”, rescata que el acercamiento con el teatro fue a partir de un *sistema de becas* que le facilitó el acceso. Si bien ella declara, desde su propia historia, que el acceso y el conocimiento de este tipo de consumo era escaso (al igual que declaran todas las mujeres madres de los niños asistentes con las que se conversó), las facilidades vía liberación de pago o la ayuda en términos de transporte, son catalizadores de un acceso que más bien se veía como algo improbable.

Uno lo ve como, por ejemplo, lo que le tocó a uno, en mi caso, por ejemplo, en mi casa jamás se escuchó una guitarra, música, nada de esas cosas po... Ballet, no, no se hablaba de nada de ese tipo de cosas, los niños estaban afuera, no se sentaban a la mesa con los grandes, o sea esas cosas afortunadamente han ido cambiando, pero las generaciones de nosotros hacia atrás, cero... No se podía. Y los lugares donde había ballet, todos



cobraban, cero posibilidad de beca. Entonces, nos invitaron al teatro, vinimos a Cascanueces, nos dieron un folleto, yo lo encontré tan maravilloso, yo venía a Frutillar y veía la casa Richter y en realidad era un sueño, un sueño que nosotros jamás pensamos que se iba a hacer realidad (Mujer, familiar participante, TDL, región de Los Lagos)

Ahora bien, respecto a los estudiantes, durante el levantamiento cualitativo fue posible observar parte del ensayo general de la obra Cascanueces que fue presentada en diciembre del 2016. En estas observaciones, la premisa de formación de audiencias trabaja sobre dos dimensiones que son más claras de detectar. Por un lado, la adhesión a altos estándares de calidad en cuanto a contenidos, piezas y obras musicales y artísticas. Sobre esto, tanto apoderados como gestores relatan sobre la realización de exámenes anuales para la Royal Academy of Dance, institución inglesa que acredita los niveles alcanzados por las participantes, así como también certifica a profesores ante la educación europea. Por otro lado, como complementa una de las gestoras entrevistadas en la cita, la presentación de obras también constituye en sí un hito que resume todo el trabajo de aprendizaje sostenido durante el año.

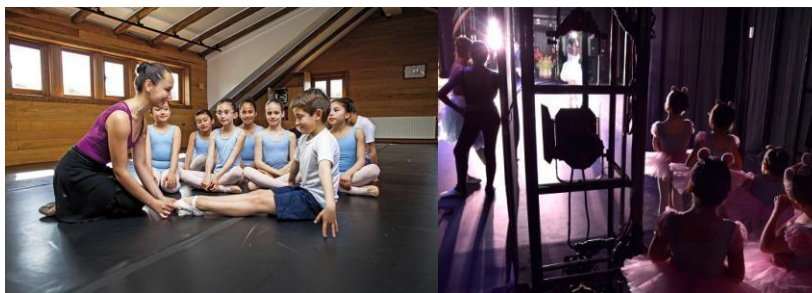
Al respecto [excelencia] hay dos hitos: los exámenes que son válidos para la educación y que acumulan puntaje para la educación europea que es a través de la Royal Academy of Dance, y lo otro es la presentación de fin de año, donde se ve todo el trabajo de aula, toda la progresión, se ve reflejado en el escenario. Aquí los niños usan los mismos camarines que uso la primera bailarina del Royal ballet cuando vino, pisan el escenario que piso Alejandra Ferri, una bailarina italiana, entonces ellos viven eso (Monitora, TDL, región de Los Lagos).

En sintonía con la misión declarada por el organismo (“Desarrollar con excelencia la música y las artes, entregando creatividad, experiencias emocionales y oportunidades de crecimiento, para una mayor integración social”), es importante reparar —entre los estudiantes— un segundo aspecto que pudo ser recabado, a partir del registro observacional: lo formativo y el comportamiento en torno a la práctica de cada una de estas expresiones musicales y artísticas.

Al respecto es importante destacar el trato cordial, cuidadoso y cálido entre los distintos participantes de los ensayos observados: niñas de los 5 hasta los 16 años se apoyaban mutuamente, dándose consejos y orientaciones respecto a la puesta en escena. Por su parte, los monitores se movían a lo largo de toda la sala de ensayos, entregando lineamientos y conversando amablemente con los participantes, y, por último, el coreógrafo, quien se encargaba de dirigir el ensayo. Es importante mencionar

que los tonos de voz siempre mantenían un volumen moderado. De modo que en esta instancia es posible observar las disposiciones físicas y anímicas de los participantes, quienes se dirigen y relacionan entre ellos de manera respetuosa, acompañada de movimientos físicos ligeros y pausados.


Imagen 13. Imágenes estudiantes Teatro del Lago



Así, se observan distintos ámbitos en los que el Teatro del Lago reúne la confluencia entre los comportamientos, disposiciones físicas y estéticas de los participantes, y el proceso de apreciación cultural.

Sin embargo, desde una mirada crítica, algunos de los participantes advierten el riesgo que comporta el cumplimiento de estos “altos estándares”, en términos de los espacios efectivos de creatividad. Uno de los aspectos revisados en el documento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes sobre Formación de Audiencias (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b), propone tres componentes principales: Por un lado, la educación sostenida a partir de las actividades artísticas contenidas en el currículum escolar y/o en la generación de contenidos educativos. En segundo lugar, un espacio de mediación —desarrollada por este dispositivo— en cuando existen programas de vinculación con el entorno a partir de la obra artística y la integración de grupos en condición de vulnerabilidad social. Y, finalmente, un área de *participación* a partir de apreciación artística y apropiación simbólica, así como talleres de *creación artística* adecuados según grupo etario. En voz de algunos participantes, es justamente esto último lo que pudiese advertir eventuales riesgos de que el Teatro del Lago —como dispositivo cultural— pueda erosionar su misión estratégica asociada a la formación de audiencia, si bien se reconocen las líneas desplegadas en los otros puntos mencionados como claves para la evaluación de este tipo de dinámicas de mediación cultural.

La cita a continuación señala el *trade-off* generado por el cumplimiento de estándar y la expresión creativa de las manifestaciones artísticas. Desde luego, esto se posiciona como un desafío para el dispositivo en términos de su rol en vincular —especialmente— a sus públicos estudiantes con las muestras que en dicho espacio se



presenta. De esta manera, es posible pensar que, en el afán de orientar la disposición estética y contribuir a la formación de capital cultural, se puedan dar ciertas rigideces que atenten contra la producción creativa de quienes confluyen en una determinada práctica.

Para mí el teatro (...) está rígido, es ese sistema y listo, es un lugar muy estructurado. Es una cosa paradójica y ahí yo tengo un sentimiento de contradicción grande, porque para mí el arte no es ese orden (...) que es como un camino cuadrado, con poca creación, con poca identidad del ser, del músico (Docente, TDL, región de Los Lagos).

Como se mencionó en la cita del docente, se puede abrir la reflexión sobre cómo las prácticas más consolidadas en términos de participación y mediación cultural, deben someterse al balance entre constituirse como espacios con ciertas reglas sin, necesariamente, atentar contra la innovación y/o improvisación.


## **ii. Relaciones externas (y esporádicas): públicos asistentes y comunidad local**

En términos de las relaciones externas, es importante ahondar tanto en las interacciones con el público participante de los talleres esporádicos que realiza la organización, y que se llevan a cabo en línea con el desarrollo de un programa de formación de audiencias, así como también respecto a las relaciones establecidas con la comunidad ampliada de la región (incluyendo el “tradicional” público asistente).

Respecto a los participantes —y como ya fue señalado anteriormente— el Teatro del Lago tiene un programa explícito respecto a la formación de audiencias. Algunos de las iniciativas desplegadas en esta línea son EduVida y las llamadas, Butacas Educativas.

En primer lugar, EduVida es un programa creado con el objeto de incentivar y promover el contacto de los niños y adolescentes con las artes, abriendo un espacio para una experiencia emocional. En este espacio los participantes, estudiantes de establecimientos municipales y subvencionados de la región de Los Lagos, participan de sesiones donde interactúan y comparten con artistas nacionales e internacionales, quienes muestran sus conocimientos y habilidades en la disciplina desempeñada. Tal como fue relevado a partir de las entrevistas y de la documentación existente, participar de estos espacios les permite a los alumnos adquirir nuevas herramientas, conceptos y conocimientos en relación a las formas artísticas.

En segundo lugar, el programa de Butacas Educativas refiere a asientos que son liberados de costo y que se ofrecen a la comunidad para participar en las funciones y




eventos artísticos realizados por la organización del Teatro del Lago. Esto se encuentra dirigido con especial foco a niños y adolescentes de todo el país, así como también a organizaciones comunitarias de Frutillar. Entre las pretensiones declaradas por el sitio web del Teatro del Lago y, en línea con lo resaltado en el componente experiencial de su misión, el programa emerge como una instancia para que “quienes asistan, puedan vivir una experiencia artística de excelencia” (Teatro del Lago 2016).

Según un estudio de evaluación de impacto social realizado para el Teatro del Lago (Shaerpa 2013), las actividades recién mencionadas son denominadas como iniciativas de “baja intensidad”, en tanto constituyen un espacio *esporádico* en la vida de quienes participan de ellas. Sin embargo, el estudio también señala que dicha instancia es considerada por sus participantes como una *experiencia significativa*, en la que el teatro es mencionado un espacio único e indescriptible: “no existe literalmente nada como el Teatro del Lago” (Shaerpa 2013). Estos talleres son realizados con estudiantes de establecimientos municipales y subvencionados de la región de los Lagos. Como comenta una monitora:

(...) Se genera la gama de proyectos para colegios que existen, que son las Butacas Educativas que son muy utilizadas por los colegios, el programa EduVida que vienen espectadores, que tiene que ver con la formación de audiencias, expresión musical y donde interactivamente los artistas pueden hablar sobre el tema, ya sea danza contemporánea y los niños también pueden interactuar y hacer ejercicio, y ver y conocer que es ser bailarín (Monitora, TDL, región de Los Lagos)

Ahora bien, de alguna forma, el desarrollo de estos programas posee distintas implicancias explícitas e implícitas. Así, en tanto instancias de formación de audiencias, lo que buscan es *cultivar* las habilidades de *apreciación estética* en la región, instalando conocimientos y habilidades. Desde la visión más crítica de los docentes, los principales desafíos detectados a nivel de estrategia cultural —en términos generales— es lidiar con las prácticas sociales de apreciación a este tipo de formas musicales. Desde luego, esto es —para la docente consultada— uno de los principales focos de trabajo: “la sociedad chilena”.

El Teatro del Lago, lo que quiere, es educar auditores desde chicos. Quiere que el niño vaya y tenga la experiencia. Eso es lo que quieren, educar audiencias. Ahora, en la parte donde yo choco un poco es que culturalmente nuestro país no somos así, no somos gente tan tranquila, siempre nos movemos más, nos cuesta estar en silencio... (Mujer Joven, Docente, TDL, región de Los Lagos)



Al mismo tiempo, otro de los objetivos declarados refiere a un trabajo de *integración social* del territorio, a partir de un diagnóstico evaluativo realizado a las actividades de la organización. En el documento (evaluación de impacto social), se detectó una brecha entre los distintos públicos en razón de las desigualdades socioeconómicas presentes en la comuna (diagnóstico compartido como parte de la realidad chilena), y la poca conexión entre dichos grupos. Como señala el documento de evaluación citado, se asume que las iniciativas culturales de este carácter pueden contribuir al acercamiento entre nichos de la comunidad, subsanando —de alguna forma u otra— las brechas existentes en Frutillar (Shaerpa 2013). Como fue relevado por los públicos internos (gestores y docentes), existe una percepción asociada a las formas en cómo las formas culturales pueden ser nichos de integración social, desde —incluso— “la postura escénica de primer nivel”. Para ellos, como se lee a continuación, esto implica romper con ciertos prejuicios asociados al consumo cultural de este tipo y la alta cultura.

Lo que se logra y cómo esos jóvenes reciben una vivencia de que hay una frase muy linda que dice un coreógrafo: “una clase de danza puede transformar tu vida” y cómo a través de un proceso que tiene sello de integración justamente es inserción social a través de la danza, lo promueve, lo logra, a través de un trabajo delicado, elegante, con una postura escénica de primer nivel... (Monitora, TDL, región de Los Lagos).

Nos ha tocado quebrar con ese tipo de prejuicio también, de “no, que la ópera es para los cuicos y que la música clásica es para los cuicos”, o para un tipo de gente que tiene cierto poder adquisitivo y nosotros aquí como “no”, a todos les puede gustar e inspirar, a todos, aquí hemos tenido niñitos así como de 4 años de la escuelita de la montaña y que llega la profe Cata y se sienta y toca 3 minutos bien y los niños... y nunca habían visto un piano de cerca y nunca habían conocido un músico y ahí ellos van aprendiendo y ¿porque no le va a gustar Beethoven...? (Monitora, TDL, región de Los Lagos).

Ahora bien, los talleres en línea con el programa de formación de audiencias también tienen por objeto el acercarse y establecer relaciones más fluidas con la comunidad de Frutillar, lo que ha constituido un área aún por desarrollar, en la voz de sus monitores. En esta línea, los gestores de la organización señalan que los talleres como Puedes bailar, Puedes cantar, Butacas Educativas y EduVida son espacios que han permitido un mayor acercamiento con grupos más lejano a las actividades del teatro, lo que ha significado la llegada de públicos nuevos.

En lo sondeado con entrevistados de Frutillar Alto, es posible pensar que este tipo de iniciativas —efectivamente— han sido recepcionados por alguna parte de la comunidad, al menos en términos de información. Como se menciona en la cita a continuación, buena parte del conocimiento de la comunidad, se da a través de los hijos y el trabajo con el sistema escolar.

Claro, porque de repente, en el colegio donde está mi hijo, por ejemplo, ellos no sé si, como se llama.... Hacen clases gratuitas parece para los colegios, entonces, por ejemplo, compañeritos de mi hijo toman clases de baile en el Teatro del Lago... (Mujer, Habitante de Frutillar, TDL, región de Los Lagos).

En cuanto a los procesos de *integración social*, las principales alusiones por parte de gente sondeada de Frutillar Alto, destaca el acceso liberado de pago para ciertos eventos, tal como se señala en la cuña que sigue:

Es que, si lo vemos del punto de vista, yo creo que va para todos los estratos sociales porque como te decía, hay conciertos que son privados totalmente particulares, y también he escuchado de conciertos que llevan a cabo, o reuniones como se le dice, que son públicas, que son abiertas a todo el público... y como también te decía anteriormente, que se ejecutan esas clases que son gratuitas.

Moderador: ¿Eso es como un acercamiento a la comunidad?

Claro, porque es como para todos. Como que me imagino que va, por ejemplo, ciertos días para cierto tipo de público que de repente puede ser de clase alta, después va como clase media clase baja, porque es gratuito, entonces es como para todos, y yo igual creo que abarca todo lo que es la comunidad.

(Mujer 1, Habitante de Frutillar, TDL, región de Los Lagos)

En esta línea, los desarrollos de sus programas educativos buscan, por un lado, un mayor acercamiento con la comunidad, lo que es formulado por parte de los gestores como una democratización de las artes, así como también apunta a la educación como una forma de cultivar los modos y disposiciones estéticas. En el contraste con los juicios de los habitantes de Frutillar Alto, efectivamente se reconocen ciertos cambios. Por un lado, como se puede apreciar en la cita de un hombre frutillarino consultado, se detecta una nueva afluencia de público en razón de los programas de Butacas Educativas. Desde luego, tal como se señala, la *masificación* de un espacio cultural de nicho, ha tenido mayor cabida desde los programas al alero de la formación de audiencias.

Moderador: ¿Y usted qué tipo de gente cree que va al Teatro del Lago?

Bueno, en este momento, en un principio, se pensó que era para pura gente más culta y que se yo, pero ya se ha masificado, porque se les entregan muchos asientos disponibles a chicos de colegios, se les van entregando durante el año y vienen de distintas partes, de distintos colegios, de distintas ciudades.

(Hombre, Habitante de Frutillar, TDL, región de Los Lagos)


Para este tipo de consultados, buena parte de las barreras de acceso —incluso más allá de las condicionantes socio-culturales— estaban dadas por el tema del pago en las obras. Existe conocimiento y se reconoce que, como estrategia, el Teatro del Lago ha ajustado la modalidad de sus actividades en razón de las características del territorio y de sus actuales y potenciales destinatarios. Llama la atención en la cita siguiente que —tal como ha dispuesto la literatura especializada en el ámbito de consumo y hábitos culturales— las barreras más frecuentes que inciden en el acceso a la oferta artística, son de carácter económico, social, territorial, etario y simbólico (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 12). Como se puede ver, desde la percepción de su comunidad local, se reconoce que todo lo antes descrito responde a también a barreras asentadas en el capital cultural.

Sí, yo tengo entendido que si cobran a la gran mayoría de cosas que hacen, pero nunca he sabido si es tan costoso así como que uno pueda decir, “ah no, no me alcanza para pagar una entrada”, pero de que hay cosas de repente gratuitas, yo también he escuchado que sí, que también hay actividades... pero la gran mayoría son como cosas que ellos ya conocen, o sea artistas que vienen del extranjero, de afuera, y como que ellos ya lo conocen porque están como de toda la vida familiarizados en ese entorno. Entonces como uno, como yo le digo, yo no uno no se acerca mucho, uno no conoce... pero es porque uno no rompe tampoco eso, si al final depende de uno también atreverse y romper esas cosas que de repente uno mismo las crea (Mujer 2, Habitante de Frutillar, TDL, región de Los Lagos).

### **iii. Nota final: Sujetos, subjetividades antes que públicos**

Todas las entrevistas y conversaciones informales recabadas con habitantes de Frutillar Alto, reconocen que —además del posicionamiento que tiene el teatro desde incluso “uno de los mejores teatros a nivel mundial” (Hombre, Frutillar Alto)— en sí, el dispositivo ha establecido ciertos pasos en la línea de reconocer la diversidad al interior del espacio en el cual se emplaza.





No obstante, contrastando con lo observado a nivel del *público interno y el externo*, sí es posible identificar una brecha perceptual en las formas en cómo el dispositivo es evaluado respecto a su posicionamiento como mediador cultural en la estrategia por contribuir a la formación de audiencias. Por un lado, respecto a los *públicos internos*, buena parte de lo declarado por este perfil destaca los esfuerzos del Teatro del Lago como dispositivo efectivo en ser puente para la *apreciación estética*. Desde ya, los juicios de colaboradores, apoderados y lo observado en los estudiantes, logra cuadrarse respecto a la experiencia emocional significativa que comporta el cultivo de hábitos y gustos en este tipo de expresiones artísticas. Para los *públicos externos*, sin embargo, la efectividad del Teatro del Lago como mediador en la formación de audiencias es percibida desde su capacidad para hacerse cargo de la *integración social*, en el marco de las particularidades que compone a la comunidad frutillarina y regional.

En este sentido, y a modo de reflexión crítica, es importante relevar que tanto la apreciación estética como la integración social, comportan dos desafíos relevantes para un dispositivo de esta naturaleza. Es posible pensar también que estas dos intenciones pueden estar sujetas a las características de los *tiempos de exposición de un tipo y otro de público*. Si bien la formación en disposiciones asociadas al juicio estético es algo que cobra notoriedad para los públicos internos, queda abierta la pregunta respecto a si su posibilidad de apalancamiento no recae, más bien, en que este tipo de prácticas solo se pueden llevar a cabo con un público más cautivo y que se exponga con cierta habitualidad al contenido artístico y cultural que entrega el teatro. Por otro lado, la expectativa respecto a la integración social y la *masividad*, cobra mayor preponderancia en los juicios de quienes se exponen pasiva y esporádicamente a la oferta del Teatro del Lago.

Como clave, es importante situar que los tipos de públicos y su cuadro con la intención de un determinado dispositivo debe también tener en cuenta la temporalidad y, no solo, el perfil de cada grupo o colectividad. Muchas veces, buena parte de los juicios críticos que se han desplegado respecto a la capacidad de innovación al interior del teatro, puede responder a la intención ineficiente por instalar pautas de apreciación estética en aquellos públicos que —por su naturaleza— no se ven involucrados de manera sistemática. Desde luego, la *efectividad* de la práctica, al alero del análisis de sus públicos, debe tener en cuenta los múltiples niveles y expectativas que se tiene respecto al comportamiento de unos y otros: espectadores —por un lado—, y artistas, por el otro.

A modo de cierre y como menciona Teixeira Coelho en el documento de Formación de Audiencias del CNCA: “ese acercamiento [espacios culturales y obras artísticas] se hace con el objetivo de facilitar la comprensión de la obra, su conocimiento sensible e intelectual —con lo que se desarrollan apreciadores o espectadores, en la búsqueda de la formación de públicos para la cultura— o de iniciar a esos individuos o colectividades

en la práctica efectiva de una determinada actividad cultural” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 16).

#### d. Campos y objetos culturales

Para comprender la articulación del dispositivo analizado, la organización Teatro del Lago y las actividades realizadas, es fundamental analizar los objetos culturales, ya que serán entendidos en razón de la naturaleza y circunstancias en que se constituyen los públicos (Griswold 1987). Para el caso estudiado, los objetos culturales son diversos y distintos entre sí, generándose de manera simultánea y entrecruzándose en el desarrollo de sus actividades. Para el análisis consecutivo, y de acuerdo a lo ya relevado en el apartado de lo social, se desarrollarán tres tipos de objetos culturales: En primer lugar, el objeto artístico, musical y estético. Engarzado a esto, se analizará el objeto educativo y social, y finalmente, se cerrará con lo recopilado en términos del objeto comercial que también se encuentra presente, aunque en menor medida, en el análisis del Teatro del Lago.

##### i. Objeto artístico, musical y estético

Como vimos, en términos del objeto artístico-patrimonial, el desarrollo del Teatro del Lago se encuentra vinculado a la historia de las migraciones alemanas. Como se ha relatado, este emerge haciéndose cargo de la herencia musical de las familias alemanas de la zona, quienes fueron las primeras en fundar talleres corales y escuelas de arte en la región, promoviendo los encuentros musicales en la *música docta*. De esta manera, el Teatro del Lago constituye un espacio formal y oficial donde se reunían dichas expresiones artísticas desde la pertinencia local y llegando a constituir un referente en términos del desarrollo de las formas culturales a nivel nacional e internacional, según lo declarado por los entrevistados.

Para iniciar este análisis cabe tener en cuenta que las actividades del Teatro del Lago se encuadran —antes que todo— en el desarrollo de la música docta,<sup>53</sup> como parte de la herencia que motiva los inicios de esta organización. En este punto es clave señalar que la música docta se refiere a aquellas tradiciones musicales escritas, es decir, preservadas y transmitidas a través de la notación musical —a diferencia de otras expresiones culturales que descansan sobre la oralidad— y que generalmente implican composiciones estructurales avanzadas. Dichas tradiciones encuentran su origen en la

---

<sup>53</sup> Se entenderá por formas musicales doctas, a aquellas tradiciones musicales escritas, es decir, preservadas y transmitidas a través de la notación musical —a diferencia de otras expresiones culturales que descansan sobre la oralidad— y que generalmente implican composiciones estructurales avanzada, y también aquellas que hacen referencia a la alta cultura.

Europa occidental en la época medieval, a partir de la expresión de la música litúrgica y secular. En Chile, en particular, según Rodríguez (2017), el Conservatorio Nacional de Música “consolidó en Chile la veneración por los clásicos, situando al mundo alemán como fuente suprema de la música” (Rodríguez 2017, 194).


De esta forma, de acuerdo a lo señalado por el autor, en Chile se reconocían a los músicos clásicos alemanes, “los que eran percibidos como monumentos perfectos y acabados” (Rodríguez 2017, 194). Por lo mismo, el estudio y análisis de dichas piezas musicales era obligatorio en la formación de los músicos y compositores chilenos de la época. De esta manera, la música docta alemana adopta un lugar relevante en la formación e imaginario de los músicos chilenos en cuanto se asocia a las formas más *nobles y elevadas* de las artes musicales.

Ahora bien, el acercamiento a estas expresiones artísticas y musicales —asociadas a lo que el sociólogo francés Pierre Bourdieu llamaría “el gusto legítimo” (1984)— implican una cierta disposición y un distanciamiento respecto a dichas expresiones. Señala Bourdieu que los objetos artísticos se definen por el hecho de que deben ser percibidos según una intención propiamente *estética*, a saber, desde *su forma antes que desde su función*, y esto solo se logra a través de una determinada disposición del espectador. Por su parte, la estética popular funciona de manera opuesta, presentando una subordinación de la forma a la función. Esto se puede observar especialmente en lo que refiere a las *representaciones*, donde el público popular entra en el juego del teatro identificándose con los sufrimientos y alegrías de los personajes. Sin embargo, en el campo del *gusto legítimo*, los objetos artísticos deben ser apreciados —ante todo— por sus formas y la disposición estética, que Bourdieu explica como “(...) una actitud para percibir y descifrar las características propiamente estilísticas, que es inseparable de la competencia propiamente artística: adquirida por un aprendizaje explícito o por la frecuentación de obras” (Bourdieu 1984, 49).

De esta manera, se puede ver que el público definido como *interno*, se reúne —con mayor notoriedad— en torno a la apreciación estética y el gusto por las formas musicales doctas, a saber, este tipo de objeto. Como se verá a continuación, el público *externo* (aquél cuya exposición al contenido cultural del dispositivo es más esporádica) se configura en torno a un objeto de tipo educativo y social.

## **ii. Objeto educativo y social**

Como ha sido señalado a lo largo de este informe, uno de los objetos que articula gran parte de las actividades realizadas en el Teatro del Lago se relaciona al desarrollo de un área educativa que busca acercar a la comunidad local a las distintas expresiones artísticas que alberga esta institución, tal como se señaló en los programas EduVida y Butacas Educativas. Estos también buscan generar y fomentar una mayor integración



social entre los distintos grupos socioeconómicos presentes en la región, en tanto existe un diagnóstico claro —desde la mirada de los residentes de Frutillar, así como monitores y gestores del teatro— respecto a la brecha y distancia existente, en términos socioeconómicos, entre los habitantes de Frutillar Bajo y Frutillar Alto. Tal como menciona la entrevistada a continuación, la primera actividad señalada a nivel institucional, es el objeto educativo.

Como misión y visión te diría que primero va el proyecto educativo, la primera actividad que hicimos como Teatro del Lago, el 2005, fue una actividad educativa; y en la filosofía y misión y visión del teatro, la alta calidad artística y educacional, nosotros cada paso miramos si esta consecuente con esto, está en el camino, y la visión es ser un polo artístico educacional (Monitora, TDL, región de Los Lagos).

Ahora bien, más allá de los objetivos declarados por la organización, cabe señalar que en el desarrollo de estos programas (EduVida y Butacas Educativas, entre otros), existe una intención respecto a la educación y formación de disposiciones estéticas de los participantes. Como se revisó, esta impronta también se extiende a los distintos nodos relacionales (internos y externos) que dan forma al Teatro del Lago, incluyendo a trabajadores, alumnos, monitores, gestores y a la comunidad ampliada que se relaciona con la organización.

Como se ha problematizado en la sección de “lo social”, la intención *educativa* presente en el análisis de este dispositivo, es asumida por los perfiles de públicos de manera diferente: Por un lado, para los públicos internos el afán educativo tiene que ver con disposiciones formativas, en tanto hábito que se cultiva respecto a un estándar de calidad musical y artístico y, por otro lado, respecto a una actitud estética que también se forma para la apreciación. No obstante, este fenómeno es posible pensar que solo adquiere factibilidad en la medida en que se cuenta con públicos cautivos. Con mayor fuerza, lo educativo y lo social responde más a la naturaleza del segundo perfil de público; aquél definido como externo. Sin embargo, ¿qué acepciones adquiere este objeto para el público definido por la comunidad local y los asistentes?

Como se ha observado a nivel discursivo por los principales encargados del teatro, la integración social con la comunidad, se da bajo el presupuesto de que *la cultura es un aglutinador de experiencias, sin distinción alguna*. Desde luego, esta función social de la cultura puede ser problematizada desde los debates en la forma en cómo, un proyecto de esta naturaleza, *democratiza cultura*. Para entender, a qué refiere la idea de “cultura como integrador” es necesario ver las dimensiones que se pueden tomar de la recopilación teórica referida a este respecto.

El trabajo de Jean Claude Passeron, clave en la reflexión sobre la democratización cultural y la sociología de las desigualdades de acceso a la cultura hacia finales de los años 60 (junto con Bourdieu),<sup>54</sup> asume cuatro sentidos sobre la democratización cultural en Francia: En primer lugar, el entendido de la democratización cultural entendida en términos de número, crecimiento de volumen y aumento de flujo (Passeron, 2003 en Silva 2016, 8-9). En segundo lugar, haciendo referencia a la *lucha frente a la desigualdad social*, donde la democratización significaría una disminución de las diferencias. En el tercero, la democratización aprehendida en función de la perspectiva de “probabilidades de acceso según las categorías sociales” y, finalmente, en términos de una relación social (Passeron, 2003 en Silva 2016, 8-9).

Desde lo manifestado por los principales gestores del dispositivo, y bajo este marco, el acometido social como objeto del Teatro del Lago, es algo que —sin hacer uso de la palabra “democratización cultural”— se encuentra presente desde las opiniones y relatos. Desde luego, esto además se logra a partir del trabajo orientado al cumplimiento de estándares de alta calidad musical y artística.

Y generas esa instancia donde promueves la apertura para que vean pares, los jóvenes puedan ver pares, la familia y la comunidad pueda conocer como educación que se inserta dentro de la comunidad (...) cómo a través de un proceso que tiene sello de integración justamente se programa el sello, inserción social a través de la danza, lo promueve, lo logra (...) (Monitora, TDL, región de Los Lagos).

Sin embargo, esta idea —y de manera más concreta—, también es relevada en los discursos de los apoderados de los niños/as que asisten a los talleres, así como desde su visión como asistentes. Eso sí, como se ve en la cita a continuación, la función social y educativa —en el marco de las nociones sobre democratización cultural— refiere a la visibilización de desigualdades sociales. De esta manera, se puede pensar que, en el ejercicio artístico de los jóvenes, las brechas socioeconómicas tienden a desdibujarse y a pasar a un segundo plano. Como señala la madre de una de las chicas que se preparaba para la presentación de ballet, lo social también empieza a vincularse con el ideario de mérito y talento.

¿Aquí en esta comunidad? Nosotros que estamos más lejos tienen esa visión, no si... de hecho la Amanda viene y es como la cuica más o menos, y nosotros no tenemos nada de eso... y ellos [el resto de la gente en Frutillar] pueden tener esa visión, pero yo le digo, pero no. Sabes que es todo lo contrario, porque está el alcance de cualquiera que quiera entrar y que tenga las

---

<sup>54</sup> Ideas contenidas en la obra *La Reproducción: Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* de Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron en 1968.

aptitudes... es así, porque si tú quieres puedes hacerlo (Mujer, familiar participante, TDL, región de Los Lagos).

En otras palabras, aquello que ha sido conceptualizado como “probabilidades de acceso” existe también como percepción presente entre los apoderados, así como en la comunidad consultada. En estos últimos, los vecinos rescatan la masividad de ciertos eventos y las posibilidades de mejorar la integración social, desde la gestión de barreras económicas (eventos liberados de pago).

### **iii. Objeto comercial**

Como objetos referidos principalmente en lo recopilado a partir de la documentación del Teatro del Lago, así como de lo vertido en las entrevistas con sus gestores principales, el objeto comercial también figura como una de los campos a los cuales se refieren los organizadores, en pos de darle sostenibilidad en el tiempo a un dispositivo que ya se encuentra en forma como el Teatro del Lago. Asociado al discurso de desarrollo de altos y exigentes estándares de calidad que son llevados a cada uno de los ámbitos de acción de la organización, los gestores son claros en declarar que una de las áreas de acción de la institución apunta al enfoque comercial: no solo cuenta con un restaurant y una tienda de regalos, sino que también se ha impulsado el desarrollo de una marca que posicione las actividades del Teatro del Lago tanto a nivel nacional como a nivel internacional (orquesta, coro y nexos con la Royal Academy of Dance).

Así mismo, los gestores del Teatro del Lago son claros en distinguir el rol que ha cumplido el teatro respecto al desarrollo económico de la región, especialmente en temporadas altas como las Semanas Musicales de Frutillar, o la temporada de verano, fomentando el progreso del turismo y la cultura en la región. Uno de los consultados de la comunidad (Frutillar Alto) comenta a este respecto:

Sí, y además que le da trabajo [el teatro] a más de ciento y tantas personas, porque están desde los guardias, la gente encargada de pasillo, los acomodadores, luego tiene adentro también esto de los restaurantes, cafés, está también la pinacoteca, la cineteca también está, tiene varios departamentos (Hombre, Habitante de Frutillar, TDL, región de Los Lagos).

Desde los presupuestos asociados a la gestión de públicos cautivos (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 22) —cuyas metas claves son la integración, el acceso, la comprensión enriquecida, la apreciación y el disfrute, así como el aumento de la participación— el Teatro de Lago, en lo que respecta al objeto comercial, es efectivo en

la interacción que establece. Así, buena parte de los programas de formación de audiencias incorporan las nociones de marketing de las artes en pos de desarrollar más y mejores estrategias de fidelización de públicos.


### **3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL**

Como se ha revisado, el Teatro del Lago se posiciona como uno de los centros culturales más relevantes a nivel país, y cuya locación es descrita como uno de los teatros más australes del mundo. En tanto dispositivo de análisis en el marco de este estudio de casos de participación cultural, aquello relevado desde el rol de mediador cultural del teatro pone el acento sobre algunas consideraciones importantes.

Como se ha revisado en este informe, y a modo de síntesis, el Teatro del Lago surge bajo la iniciativa anclada en familias de origen alemán en la localidad de Frutillar, con el propósito de vincular a la comunidad con las formas tradicionales de la música docta. Como iniciativa privada, y bajo la contingencia suscitada por un desastre, la construcción del teatro se llevó a cabo por más de doce años a partir de financiamiento privado, en pos de resguardar los estándares de calidad en términos arquitectónicos, su sala de conciertos y el despliegue de una cartelera que, actualmente, suma a artistas nacionales e internacionales de renombre. Junto con la oferta programática que conformó parte de este ambicioso centro, el proyecto educativo empezó a cobrar creciente notoriedad y actualmente se ejecutan una serie de programas destinados a formar jóvenes y niños de la región en la disciplina musical, en clases de ballet y danza. Frente a la convivencia de más de un objeto cultural y, enfrentado a una creciente diversidad de públicos, las siguientes claves transversales podrán aportar a la reflexión sobre cómo se asientan los desafíos de participación cultural en nuestro país.

#### **a. El rol social de la mediación cultural en la comprensión sobre la coexistencia de uno o más objetos culturales: El objeto artístico y el objeto educativo.**

Sobre el primer punto, es necesario volver a las nociones sobre mediación cultural, en el contexto del presente análisis. Acuñado en el marco de la teoría de comunicaciones, la mediación como concepto refiere a una instancia entre dos partes, que permite realizar una comunicación vinculante e interactiva, como un flujo o canal de información. Esta acción implica una intencionalidad de parte de una de ellas, que realiza, explota y da vida a una serie de conocimientos en torno al objetivo que se intenta mediar (CNCA 2012). En el contexto de la mediación cultural, esto se inscribe en el ámbito de la cultura potenciando los recursos del conocimiento, culturales y sociales, de que dispone una comunidad o grupo para contribuir al conocimiento de algún objeto



o instancia común. Como señala Guillermo Sunkel en un documento del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) (Sunkel 2002), este planteamiento supone una concepción sustantiva de la mediación, toda vez que significa que esta no implica una relación neutral o instrumental (que es el sentido que tiene en la política), ni tampoco una relación indirecta o distorsionadora (que es el sentido que se le ha dado en la investigación sobre ideología de los medios) (Sunkel 2002).

Desde los años 90 en adelante, la mediación cultural en nuestro país, se caracterizó por promover el acercamiento a los espacios culturales y las obras artísticas de los individuos o colectividades en condición de vulnerabilidad social o baja participación cultural, tal como señala la documentación oficial del CNCA (CNCA, 2014b). En el caso del Teatro del Lago, esto se observa a partir de la notoriedad que ha cobrado el objeto social (educativo), más allá de lo que —tradicionalmente— ha sido su influjo en el campo artístico y musical.

Como se revisó a lo largo del presente informe, en este contexto, el rol mediador del teatro como dispositivo empieza a adoptar significancias que pueden ir más en la línea de la integración social, incluso sobre lo que se ha dispuesto respecto a la apreciación estética y el gusto legítimo tradicionalmente asociadas a las formas canónicas de alta cultura. ¿A qué se puede deber esto?

Parte de la literatura nacional, señala que el balance entre estos dos objetos se puede dar en razón del lugar que ha cobrado la preocupación por los *públicos* en la última década. Ibacache en la Revista de Gestión Cultural de la Universidad de Chile señala que “si en 2006 las iniciativas encaminadas a formas espectadores asomaban tímidamente en un contexto enfocado en los creadores y sus obras, en la actualidad parece natural que las estrategias de mediación y las áreas de audiencias formen parte del paraje” (Ibacache 2016, 14-15). Esto es, desde luego, lo que se pudo observar en el análisis respecto a los públicos que ensamblan la configuración actual y observada del Teatro del Lago. Como se pudo ver, la existencia de públicos *internos* y *externos*, determinan buena parte de lo que ha sido suscitado como expectativa respecto a la mediación, toda vez que implica lidiar con contextos de desigualdad social.

Esto, de todas formas, instala —a modo de dejar abierta la reflexión— la tensión suscitada en torno a los debates sobre democratización cultural. Como se pudo revisar, desde un diagnóstico (declarado) que señala la escasez de instancias de desarrollo cultural y artístico a nivel regional, y —por lo mismo— una participación deficiente respecto a estas expresiones musicales por parte de los públicos no especializados, la democratización cultural y los programas de educación del Teatro del Lago, se encuentran en dos puntos. Por un lado, la “probabilidad de acceso” mejorada a partir de los talleres que imparten en ballet, danza y música tanto en el trabajo con las escuelas como en su Escuela de las Artes (casa Richter). Desde la voz de sus gestores, esto se



consolida toda vez que —en la asistencia a espectáculos— el aprendizaje cultural “impacta” a otro público que no había sido “fidelizado” en un primer momento.


Los papás que vienen al concierto porque su hijo toca, aunque no tengan idea de la música clásica, el tema de la danza contemporánea también ... o sea acá había un grupo de 60 jóvenes que hacía danza contemporánea y que el papá que vivía en el campo no tenía idea qué es la danza contemporánea y que viene hasta la abuelita y la sobrina a ver la función y se sientan y ven un espectáculo de danza contemporánea (...) mucha gente nueva se acerca a ver expresiones con la que no está habituado (Monitora, TDL, región de Los Lagos).

Por otro lado, otro de los encuentros se suscita en aquello que los mismos consultados de la comunidad identifican como estrategias masivas a partir de la liberación de pago a eventos. Cabe destacar que esto es valorado, en cuanto refiere también a la *función social* que, en sí, se percibe, tiene la cultura. Sobre esta idea, una de las vecinas de Frutillar se refiere a continuación:

(...) al estar enseñándoles a los niños, por ejemplo, bailes que no en todas partes te van a dar clases de baile, para mí eso es cultivar a todos los sectores, como llevarlos a conocer algo que de repente tú en clases bajas no vas a tener la posibilidad de acceder... La cultura es como incluir, como inclusión.... Incluir a personas, por ejemplo, de clase bajas a tener acceso a cosas que de repente no se podrían acceder por temas de recursos po (Mujer adulta 1, Habitantes de Frutillar Alto, Teatro del Lago, región de Los Lagos).

## **b. La cuestión sobre la gestión y el marketing de las artes**

Ligado a lo anterior, una segunda clave de resultados abre la reflexión sobre el dispositivo como mediador cultural en el marco de la gestión de públicos cautivos, el marketing de las artes e, incluso, el eventual rol de las políticas culturales estatales a este respecto. En lo señalado como la “creciente preocupación por los públicos” en la mediación cultural y la notoriedad que adopta la idea de formación de audiencias en un dispositivo de estas características, el marketing de las empresas culturales aparece como una estrategia para fidelizar públicos. En documentación oficial del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el marketing de las artes figura como “el arte de identificar los segmentos de mercados susceptibles de interesarse por el producto, ajustando a este las variables de la composición comercial o el precio, la distribución y la promoción para lograr poner en contacto el producto con un número suficiente de consumidores y, de esta forma, conseguir los objetivos correspondientes a la misión de



la empresa” (Colbert, 2007 en Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b). Como estrategia que surte efecto, es necesario atender a la consecución de una experiencia homogénea de sentimientos, pensamientos, juicios de valor y reacciones entre la gente que constituye dicho dispositivo (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b).

Desde luego, la literatura nacional también advierte el desafío respecto a cómo este tipo de estrategias se posicionan como canales realmente efectivos para flexibilizar el acceso de la población a estas manifestaciones artísticas, así como hacer sentido respecto a la conformación de una experiencia común y significativa en torno a una práctica de participación cultural. Como crítica y desafío desplegado a nivel discursivo al Teatro del Lago en su gestión sobre esta parte, algunos de los informantes aducen la necesidad de incorporar mayores niveles de creatividad e innovación, a modo de elaborar mejores mapas de destinatarios y potenciales colaboradores, así como desmitificar la idea de tener que conquistar de un determinado espectador. Como asevera Ibacache (2016) al respecto: “la experiencia internacional señala que no basta con políticas de gratuidad, eventos masivos o subsidio a la demanda” (Ibacache 2016, 18-19).

## VI. ENCUENTRO DE CULTORES ACORDEONISTAS DE TENAÚN (REGIÓN LOS LAGOS)

### 1. INTRODUCCIÓN

Uno de los casos seleccionados en la región de Los Lagos de Los Lagos corresponde al Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún. Esta expresión cultural consiste en un evento que reúne a cultores del acordeón de todas las edades, pertenecientes a diferentes pueblos de la Isla de Chiloé. El encuentro se realiza año a año durante febrero en la localidad rural de Tenaún, parte del municipio de Dalcahue, a 40 km de distancia de este centro urbano. En esta instancia, ancianos y jóvenes se reúnen para conmemorar el culto al acordeón; uno de los principales instrumentos pertenecientes a 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.

El Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún (en adelante, el encuentro) realizado el día 18 de febrero de 2017 en su décimo cuarta versión, fue organizado por la Junta de Vecinos de la localidad, reuniendo así a la comunidad en la sede vecinal en torno a una instancia que se constituye como la continuidad de la práctica tradicional del culto al acordeón. El encuentro, a partir de lo anterior, será entendido como una expresión cultural que se encuentra espacial e históricamente situada, y su análisis se realizará a partir de sus aspectos espaciales, relacionales, desde sus objetos (artístico y patrimonial) y comprendiéndola en su relevancia como instancia de participación cultural.

### 2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La metodología sostenida para el caso del Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún utiliza técnicas cualitativas de investigación, a partir de un terreno realizado entre el 16 y el 19 de febrero en el pueblo de Tenaún.

La principal complejidad de este caso se dio durante la fase de producción, ya que no había coincidencia entre el Municipio de Dalcahue y la Junta de Vecinos con respecto a la fecha oficial de realización del encuentro. Inicialmente, el evento estaba calendarizado para el sábado 11 de febrero, sin embargo, la Junta de Vecinos confirmó unos días antes de ese fin de semana, que la fecha final sería el fin de semana posterior (18 de febrero). Esta alteración en el calendario implicó que el equipo de investigadores DESUC tuviese que modificar la calendarización inicial de otro de los terrenos de la zona

sur del país (Encuentro Costumbrista de Niebla), con el fin de poder abarcar ambos casos. Este antecedente es mencionado como una consideración metodológica, ya que buena parte de los relatos locales aducen a los menores niveles de convocatoria en relación a años anteriores. No existe data oficial respecto al número de asistentes en la versión de 2017 ni tampoco respecto a años anteriores, más que las aproximaciones que los propios informantes dan a este respecto. De esta forma, todas las referencias del evento asociadas a flujos de personas, cifras y/o volúmenes solo encuentran lugar desde los registros observacionales realizados. De esta forma, las consideraciones a este respecto deben ser leídas e interpretadas con la cautela de un terreno acotado en términos de las condiciones dispuestas para el estudio.

La data obtenida de este caso, surge a través de conversaciones formales e informales con las siguientes unidades de análisis: gestores actuales de la iniciativa (Junta de Vecinos); representante de gestores anteriores de la iniciativa (ONG); cultores del acordeón que participan de la instancia; comerciantes (artesanas) del pueblo de Tenaún; asistentes al encuentro como público (residente y visita).

El levantamiento cualitativo fue, a partir de técnicas de micro-etnografía asociada a observación participante, *shadowing* (seguimiento) a gestores, conversaciones informales con público asistente y entrevistas en profundidad. El levantamiento de data cualitativa que realizó el staff de investigadores DESUC fue llevado a cabo durante el mes de febrero, y el material analizado correspondió a ocho entrevistas/conversaciones acopiadas vía grabadora, las cuales fueron complementadas con las notas de campo y observaciones realizadas por el equipo de investigación en terreno. Algunas de las entrevistas se sostuvieron de manera doble o como conversaciones con varios informantes, por lo que se pudo recolectar la visión de más de 10 de personas.

Con respecto al registro audiovisual, este se realizó durante el día del encuentro (18 de febrero), abarcando las dependencias de la Junta de Vecinos (espacio donde se desarrolla el encuentro) y parte del pueblo que se encuentra circundante a la sede vecinal. Finalmente, para resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Gestores actuales	Gestor(a)
Gestores anteriores	ONG
Cultores invitados	Cultor
Comerciantes de artesanía del Pueblo de Tenaún	Artesana
Asistente y/o informante clave	Asistente

### 3. RESULTADOS: ENCUENTRO DE CULTORES DEL ACORDEÓN DE TENAÚN

A continuación, se presenta el análisis del caso Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, el que fue realizado a partir de la data obtenida desde las entrevistas, observaciones de terreno, conversaciones informales e insumos de perspectivas teóricas que serán utilizados como guía para las temáticas que serán abordadas.

En la primera sección de resultados, se abordará al Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún situado de manera histórica, comprendiendo, en primera instancia la relevancia que adquiere el significado del culto al acordeón (y la música en general) en la isla de Chiloé, sobre todo, en la vida cotidiana de los habitantes de la isla.

De esta manera, se debe señalar que el principal elemento que atravesará el análisis será el *culto al acordeón*, antes que la actividad referida al encuentro propiamente tal. Como se verá más adelante, esta distinción inicial encuentra lugar en que el culto al acordeón se cimienta como una práctica distendida en la isla de Chiloé, más allá de los espacios de celebración y fiesta e, incluyéndose también, en las dinámicas cotidianas de los habitantes. Como reflexión de cara a la participación cultural, se debe relevar el rol de las identidades locales en el aseguramiento de formas de producción y reproducción culturales posteriores. En el caso particular de este dispositivo, la identidad chilota es clave para la subsistencia del culto al acordeón como práctica que se identifica como constitutiva en la preservación de *ethos* y tradición cultural de la isla de Chiloé. Este aspecto será abordado en cada uno de los apartados a continuación (espacial, social y campos), con el objeto de retomar la identidad chilota como transversalidad que permite aportar a la indagación sobre participación cultural.

#### a. Noción de acontecimiento

La introducción del acordeón como instrumento popular en Chiloé se sitúa a mediados del siglo XX, desplazando al violín por, lo que algunos textos han atribuido a “su superioridad sonora y sus capacidades interpretativas para el repertorio existente” (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún (CODET), Chiloé 2013). Si bien el acordeón en la música chilota encuentra actualmente otro tipo de reappropriaciones de raigambre hispana (ranchera mexicana y chamamé argentino),<sup>55</sup> sigue resguardando un espacio en la identidad de la isla y en sus actividades tradicionales. De acuerdo a lo relevado por los informantes y en sintonía con la

---

<sup>55</sup> El chamamé corresponde a una manifestación cultural, considerado actualmente Patrimonio Cultural Inmaterial de la provincia de Corrientes, Argentina (provincia parte de la región del Norte Grande Argentino, con fuerte raigambre guaraní). En términos de género musical y danza, contiene elementos que lo asocian a la polca, pero también otros propios del tango y la milonga (Cragnolini 1999).

literatura revisada, el acordeón chilote encuentra una demanda por su renovación desde sus orígenes, toda vez que necesita resituarse en los nuevos significados y códigos que adquiere en la actualidad. En otras palabras, el acontecimiento del *culto al acordeón* debe enmarcarse en la pretensión por mantenerse vivo en la comunidad: “si la<sup>56</sup> acordeón no vuelve a señorear como antaño, al menos la puede mantener ocupada [a la comunidad]”. (ibídem).

Justamente en esta línea es donde surge la iniciativa por gestar un encuentro que reuniese a los cultores de esta música y del ejercicio del instrumento. Vale la pena destacar que el acordeón, y su lugar en la identidad chilota, encuentra espacio de lo aquello que los informantes relatan como “lo que siempre se hace en la isla”. Desde luego, y tal como es señalado por los consultados, el acordeón se encuentra asociado a *mingas*,<sup>57</sup> *medanes*,<sup>58</sup> pasacalles, festividades religiosas, entre otros. En razón del lugar que ocupa el acordeón en la cotidianeidad de los chilotes es que, hace alrededor de quince años, el Encuentro de Acordeones de Tenaún convoca a gran parte de los actuales músicos de Chiloé. Nace a partir de algunos habitantes de la localidad de Tenaún —actuales dirigentes vecinales— y algunos participantes de la ONG CODET (durante los años 2012 y 2013) frente a la preocupación por preservar la práctica del acordeón, considerando también la edad avanzada de algunos cultores de la isla. Ante esta situación, deciden organizar un encuentro de acordeonistas como instancia para compartir en torno a la música.

Para entender la trazabilidad del dispositivo, es necesario hacer juicio respecto a algunos hitos que conforman la noción de *acontecimiento* para este caso. Desde luego, existen dos aspectos que marcan el entramado relacional, la naturaleza del encuentro, así como de la actual preservación del culto al acordeón en Chiloé. En primer lugar, y como se ha introducido, la percepción —de facto movilizadora— de que el acordeón se estaba perdiendo de los espacios cotidianos. La relevancia de esto, tomando algunas de las nociones de Badiou sobre el acontecimiento, es que a partir de esta comprensión se genera un quiebre en el campo de saber de una situación, denunciado a partir de un síntoma, a saber, la inminente pérdida del culto al acordeón (Badiou 1998). Desde esta perspectiva, la subversión del orden simbólico estaría dada por la gestación del Encuentro de Acordeonistas, que no solo permitió actualizar la tradición que estaba

---

<sup>56</sup> En Chiloé, el acordeón fue *la* acordeón, en razón de su apelación a que el chilote entra en comunión con *la* música. Más detalle sobre este punto será abordado en el objeto musical que rodea al género (música tradicional chilota).

<sup>57</sup> Minga: el trabajo en común que hace un grupo de personas solicitando por un vecino de ellos que requiere de su colaboración. El dueño de casa, además de quedar en deuda con ellos para convocatorias similares, debe ofrecer una succulenta comida, abundante licor, y otros tiempos, hasta fiesta (Durston 2005).

<sup>58</sup> Medán: fiesta de abundante comida y un barril de chicha disponible para los comensales quienes debían aportar con una “paga” al festín. Se hacía para abastecer al vecino convocante de alguna carencia. Por ejemplo, un medán de ovejas de “2 por 1” significaba que la pareja llevaba un cordero al solicitante.

perdiéndose en la zona, sino también ser germen de otros encuentros de acordeonistas en Chiloé, tales como el Encuentro de Quemchi.

En palabras de los gestores, la iniciativa es caracterizada como un evento de pequeña escala cuyo objetivo era principalmente la recreación en torno a las costumbres. Actualmente, el informante lo caracteriza como un evento de carácter “mundial”, desde la connotación asociada al vasto conocimiento entre quienes visitan la isla.

Gestor 2: Como decía él, un día, claro, tomando un trago... “Oye Francisco<sup>59</sup> —dijo— aquí los cultores están perdiendo el acordeonista, nadie le hace caso, ¿qué podemos hacer?”, después empezamos a conversar y bueno: “¿Y por qué no hacemos un encuentro de acordeonistas?” (...)

Gestor 2: Entonces salimos a recorrer con vehículo, “Oye, vamos a San Juan, vamos a...”.

Moderadora: Pero así, acordándose de los viejos que eran músicos.

Gestor 2: Claro, que eran músicos, y los empezamos a invitar. “Ya, queremos hacer un encuentro de acordeonistas, para que nos juntemos, tomemos un trago, compartamos, lo pasemos bien, una comida”, y así empezamos... yo creo que el primer año seríamos unos diez. Después al otro año como en las mismas fechas seguimos, en un momento llegamos a tener 40, 50 acordeonistas todos los años. Y ahora ya es mundial.


(Hombres, Gestores, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos)

La segunda clave como hito que marca el acontecimiento, reside en el cambio de mando y en torno a *quiénes* encarnan la misión de vigencia, relevada como necesidad de preservar el patrimonio cultural material e inmaterial. En la historia del Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún ha habido dos organizaciones que se han hecho cargo de su realización. Por una parte, la ONG CODET incluía en su mayoría a integrantes externos a la localidad de Tenaún y mantenía una proporción importante de profesionales con conocimiento técnico en temas de preservación del patrimonio de la zona. Por otro lado, los gestores locales —oriundos y residentes de Tenaún— agrupados bajo la figura legal de una Junta de Vecinos, quienes encabezan actualmente la organización del encuentro.

La presencia de unos y otros en la dirección ha sido intermitente. Aunque el primer Encuentro fue organizado por los mismos vecinos de Tenaún, prontamente se incluyó la ONG CODET, la cual —a partir de fondos adjudicados— financió gran parte de los

---

<sup>59</sup> El nombre ha sido modificado para resguardar la confidencialidad de los entrevistados.



encuentros hasta hace algunos años. Junto con el término de los recursos destinados para la producción del encuentro, así como otras actividades de preservación (p.e., refaccionar iglesias y molinos), la ONG ya no tuvo la posibilidad de seguir manteniendo el espacio bajo los estándares de calidad que ellos mismos habían definido para su realización. Sin embargo, los relatos coinciden en que, a pesar de las controversias e impresiones sobre su rol como gestores, en su paso lograron otorgarle visibilidad al Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún. Entre los esfuerzos en esta línea, se encuentra el hecho de poder recabar la música de seis encuentros (2007-2012) en CDs con alta resolución, la entrega de material informativo y la factura de publicaciones que recolectan el testimonio de buena parte de los cultores.

Actualmente, la Junta de Vecinos son quienes sostienen y siguen posicionando el Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún a partir de los recursos que otorga el Municipio de Dalcahue. Aunque existen distintas visiones sobre la gestión realizada por ambas agrupaciones, existe consenso en torno a las pretensiones del encuentro: El Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún se conforma desde sus primeros años como una plataforma para estos cultores y su tradición, y se constituye como un espacio que juega un rol relevante en la conservación de esta práctica, asegurando la reproducción de la misma a partir de la conmemoración de acordeonistas mayores, los honores rendidos a aquellos fallecidos y convirtiéndose, a su vez, en una instancia de validación para acordeonistas jóvenes que siguen esta tradición y que buscan probar su talento. Independiente de quién lo organice, todos los encuentros han buscado y logrado, según la perspectiva de los entrevistados, colaborar en esta labor.

#### **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

Sobre este punto, se profundizará sobre la importancia del carácter *situado* de la práctica, elemento que se sostiene desde la preponderancia que adquiere el espacio en la construcción identitaria de los habitantes de Chiloé. Lo anterior será sustentado tanto desde la teoría como a partir de los relatos de los gestores y cultores. Con esto, se pretende generar un mapa cartográfico que facilite la comprensión de las subjetividades y dinámicas que acontecen en torno a este dispositivo. Para ordenar la lectura de los subpuntos a continuación, se presentarán tres niveles de análisis espacial: En primer lugar, la caracterización referida a Chiloé; luego, se describirá Tenaún (llamada también Villa Tenaún) y, finalmente, el lugar del encuentro en la sede de la Junta de Vecinos.



### **i. Chiloé en el marco de una región pluricultural**

Desde la documentación oficial sobre políticas y estadísticas culturales, la Región de los Lagos suele ser caracterizada por su singular diversidad, cultural, económica y geográfica (Consejo Regional de la Cultura y las Artes, Los Lagos 2012) (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2015). Es más, Los Lagos es referido como región pluricultural, “donde confluyen complejas relaciones culturales que otorgan una identidad característica al territorio” (Consejo Regional de la Cultura y las Artes, Los Lagos 2012, 26).

Chiloé, territorio ubicado en la región de Los Lagos, es un archipiélago que se forja geográficamente como un espacio tanto costero como rural, y que, por tanto, junto con la actividad turística, sustenta su economía mayormente en torno a las actividades agrícolas y pesqueras. Como señalan varios autores del Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural (2010), uno de los puntos que destacan en la isla son sus profundas transformaciones estructurales asociadas al establecimiento de una industria acuícola en medio de una sociedad tradicional con una economía basada en la agricultura de origen campesino, pesca artesanal y migración temporal (Ramírez, Modrego y Macé, y otros 2009, 1). Desde luego, esto trajo importantes incrementos poblacionales, así como sentidos de pertenencia y de identidad territorial (Mansilla 2006 en (Ramírez, Modrego y Yáñez, y otros 2010).

En la provincia de Chiloé destaca un grupo de seis comunas más directamente relacionadas con las dinámicas del desarrollo de la industria acuícola: Castro, Dalcahue, Chonchi, Curaco de Vélez, Quinchao y Puqueldón con una población de 79 mil habitantes y un 48% residentes de zonas rurales. Respecto a la población total de la provincia, alrededor de un 50% vive en la comuna de Castro (Ramírez, Modrego y Yáñez, y otros 2010, 2). La conjunción de los elementos geográficos —en su carácter isleño, la raigambre rural y las actividades económicas— dan algunas luces respecto a la identidad chilota y la identidad regional en su conjunto. Para algunos autores estos elementos caracterizan, tanto a la región de Los Lagos como a Chiloé en específico, como un lugar con fuerte identidad territorial y con un vasto capital cultural. Según el Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural (2009), en conjunto con los cambios en términos de actividad económica, el carácter de archipiélago en la isla y la alta proporción de residencia en zonas rurales, también pueden ser antecedentes contextuales y espaciales que influyen en la comprensión de la identidad chilota.

Este aislamiento no es solamente una realidad geográfica, sino más bien un hecho social, determinado por las formas en que el centro político del país, ha concebido y estructurado históricamente las relaciones económicas, políticas y sociales con el archipiélago. Los factores históricos y ambientales particulares del Archipiélago de Chiloé contribuyeron a forjar una sociedad

autosuficiente y con características únicas y distintivas de las del resto del país. Chiloé es reconocido como un lugar de fuerte identidad territorial, la que se basa en la existencia de un elevado capital cultural (Mansilla, 2006). Este capital cultural, a su vez, se sostiene en un patrimonio material e inmaterial apreciado tanto por los habitantes de Chiloé como por la población externa a la Isla. De esta forma, la identidad cultural es un atributo que genera sentido de pertenencia en los habitantes del archipiélago y contribuye a una imagen externa valorada por su especificidad (...) En Chiloé, es notorio el orgullo por la propia historia y el apego a sus tradiciones (Consejo de Monumentos Nacionales, 2000), elementos que, además, son posibles de observar en el relato de sus habitantes (Ramírez, Modrego y Macé, y otros 2009, 6-7).

En este contexto territorial, las distinciones entre los distintos pueblos y ciudades que componen este territorio, remite también a subjetividades sujetas a las particularidades de cada espacio. En términos del trabajo cualitativo realizado para este caso, esto se evidenció a partir de las percepciones de los mismos chilotes. Desde luego, los pequeños poblados no son independientes de lo que caracteriza “a su gente”: si bien en el dominio de las percepciones, a partir de los espacios, actividades, se construyen juicios sobre micro identidades colectivas que coexisten.

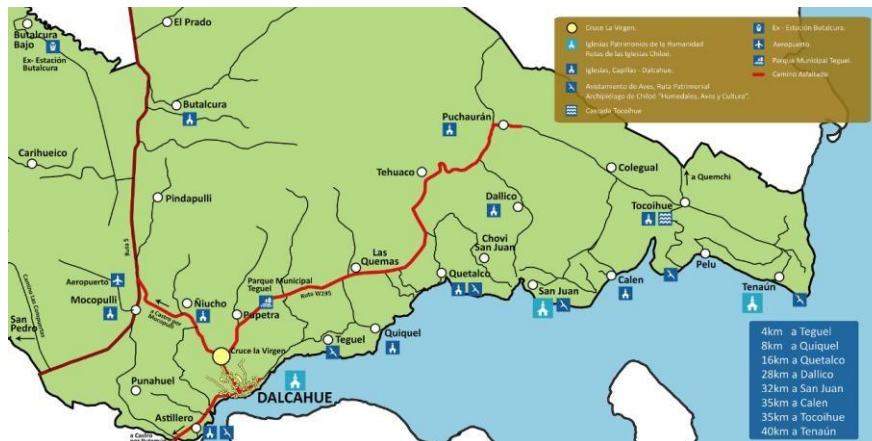
Mira, es que de partida aquí, todas las localidades de acá, y todas las ciudades de acá de lo que comprende la isla de Chiloé, somos todos diferentes. Te lo digo yo que vengo cerca del campo, a casi 35 kilómetros de Ancud, más o menos, que somos una gente muy diferente allá, allá en Quemchi son diferentes, todos tienen su forma de ser, y acá [Tenaún] también (Hombre, Cultor, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

## **ii. La comuna de Dalcahue y la Villa Tenaún**

La localidad de Tenaún (también denominada “Villa Tenaún”) se encuentra en la comuna de Dalcahue (Chiloé), a 40 km de la costa este de dicha comuna. El mapa a continuación, permite observar la ubicación de Tenaún, como el poblado más lejano a Dalcahue. Como menciona el sitio oficial de la comuna (Ilustre Municipalidad de Dalcahue 2017), Dalcahue significa “lugar de dalcas” en mapudungun, las cuales eran embarcaciones de tres tablonces que usaban originalmente los chonos y cuyo uso se difundió a todas las culturas del archipiélago, incluyendo aquellas con mayor influjo español (Ilustre Municipalidad de Dalcahue 2017). La comuna de Dalcahue tiene una superficie de 1239 kilómetros cuadrados y una población alrededor de 12.842 habitantes (ibídem). Marcado por el carácter astillero desde los inicios de su historia

(chonos,<sup>60</sup> huilliches<sup>61</sup> y españoles confluyeron por medio del borde costero), la historia de Dalcahue estuvo marcada por las embarcaciones y el lugar del mar. Actualmente, en la comuna se encuentra el canal de Dalcahue que conecta con la isla de Quinchao a través de los transbordadores.

Imagen 14. Mapa comuna Dalcahue<sup>62</sup>



Debido a la distancia que existe entre Dalcahue y Tenaún, el intercambio entre estos dos lugares suele ser entendida como una diferencia centro-periferia. Según los relatos y la observación participante realizada por el equipo DESUC, la frecuencia de los viajes se encuentra mediada mayormente por la cantidad de público y de personas que se movilizan del centro (Castro) a las localidades. A esta observación se le suma la perspectiva teórica de Osses *et al.*, quienes plantean en el artículo *Medición de niveles de ruralidad y su relación con actividades económicas en la región de Los Lagos - Chile. Enfoque Geográfico-Económico* (2006), en base a la teoría de Von Thunen, que *lo rural* bien puede presentar como uno de los indicadores constitutivos, el tiempo de viaje desde el punto de origen hacia la ciudad, en tanto la distancia a los mercados determinaría anillos concéntricos de actividades que van cambiando en la medida que se alejan del centro:

<sup>60</sup> Bandas de cazadores-recolectores que, a la llegada de los españoles, deambulaban entre el archipiélago de Chiloé y la península de Taitao. Tuvieron contactos culturales con sus vecinos huilliches de la isla grande de Chiloé e incluso, en la zona sur de la isla se mezclaron con éstos formando un grupo mestizo que los huilliches denominaban payos (Biblioteca Nacional de Chile 2017).

<sup>61</sup> Mapuche (en mapudungun, williche "gente del sur") que forman la rama austral del pueblo mapuche, especialmente en las comunidades ubicadas en la actual región de Los Lagos y las comunidades emplazadas en la Isla Grande de Chiloé.

<sup>62</sup> Sitio oficial Municipalidad de Dalcahue: <http://www.dalcahue.cl/turismo/mapas/>

Aquellas áreas que se encuentran dentro del radio de influencia de una ciudad principal (*commuting area*) pueden ser consideradas urbanas, aunque se encuentren destinadas a tierras de cultivo, porque pese a desarrollar una actividad rural, se benefician de todos los servicios, ventajas y tamaño de los mercados propios de la gran ciudad. Una útil medida para esto es tiempo de viaje desde el punto de origen hacia la ciudad, lo que nos lleva nuevamente a Von Thunen, quién señala que la distancia a los mercados determina anillos concéntricos de actividades tipo, las que van cambiando a medida que nos alejamos del centro y consecuentemente aumentando los tiempos de viaje (Osses, Foster y Núñez 2006, 108).

Rescatando la experiencia microetnográfica del equipo en terreno, el tiempo de viaje efectivamente fue una de las características que asomó como una clave analítica respecto a lo espacial. En la publicación *Comunas Rurales de Chile* (2010), los autores Julio Berdegué, Esteban Jara y Félix Modrego entre otros, catalogan a la comuna de Dalcahue como “relativamente aislada y remota, de baja densidad poblacional y con una economía que se basa en el sector acuícola. Esta comuna, según este modelo que considera la existencia de diversas categorías de ruralidad, presenta una baja accesibilidad, largos tiempos de viaje, y baja concentración poblacional: “Sus principales características [comuna de Dalcahue y sus localidades] son una alta concentración de actividades en el sector acuícola-pesquero, junto con una baja accesibilidad, con tiempos de viaje a polos urbanos que en la mayoría de los casos no baja de las tres horas. Se trata de comunas con una muy baja densidad poblacional y con bajo grado de concentración poblacional” (Berdegué, y otros 2010, 21-22).

Hoy en día, Tenaún es un caserío con un poco más de doscientas personas<sup>63</sup> y su significado mapuche (*huilliche*) significa tres cerros o colinas. Como señala el sitio oficial de la Municipalidad de Dalcahue, Tenaún es una de las comunidades más antiguas de Chiloé, ya que —a mediados del siglo XVI— la expedición de Martín de Gamboa tendría a Tenaún como asentamiento principal de la colonización y como puerto estratégico para la entrada a la provincia (Ilustre Municipalidad de Dalcahue 2017). Además de constituirse como uno de los centros religiosos misionales más importantes, su notoriedad se dio por su ubicación cercana a las islas y el pacífico, así como su relevancia en la actividad comercial de maderas y otros productos agrícolas.

A partir de todas estas condiciones, Tenaún se hace merecedor de un espacio que pone en valor la historia y una serie de patrimonios tangibles e intangibles de Chiloé. De aquí

---

<sup>63</sup> Según datos del censo 2002, considerando todo el sector de Tenaún (bajo y playa), a la fecha se contaban en total 224. A la luz de la antigüedad de esta data, este número debe ser leído con precaución y sólo a modo de ilustrar a Tenaún como una villa con baja densidad poblacional.

que muchos de los relatos acopiados durante la fase de levantamiento de data de este caso apelan a la caracterización de Tenaún como un lugar donde se puede ver gran parte de la cultura chilota. Algunos documentos recopilados como antecedentes bibliográficos, señalan también que: “[En Tenaún] la cultura chilota está viva: la familia sigue siendo el núcleo fundamental, la economía del autosustento persiste. Su población es socialmente muy organizada y orgullosa de ser chilotes, lo que es ha permitido desarrollar iniciativas y proyectos de mejoramiento de la calidad de vida del poblado, sin afectar su cultura pese a la introducción de las distintas influencias globalizadoras” (Medina 2012, 17).

Se debe señalar, además, que la arquitectura del pueblo está marcada por las influencias neocoloniales, así como de influencia alemana, ya que muchas de las casas fueron trasladadas por mar o por tierra a través el sistema de *mingas de tiradura* (o tiradura de casas); proceso que le valdrá la denominación de “el pueblo donde las casas navegan” (Ilustre Municipalidad de Dalcahue 2017) (Medina 2012); (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013). En una línea estilística que hace sentido con la historia de Tenaún, la Iglesia de Tenaún (construida en 1845) es una de las más antiguas de la zona y fue declarada monumento histórico nacional en 1999 y Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en el año 2003 (Ilustre Municipalidad de Dalcahue 2017); (Medina 2012); (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013).

Es importante señalar que la declaratoria respecto a la Iglesia como Monumento Histórico y posteriormente como Patrimonio de la Humanidad, no solo tiene que ver con su tradición arquitectónica, sino que también con el valor que rodea a esta edificación. Tal como fue relevado durante el trabajo de campo, la dotación simbólica de esta locación comporta una serie de significados que trascienden las funciones de tipo religioso. Para una comunidad, en donde buena parte de sus instancias culturales son definidas desde la sociabilización (*mingas, pasacalles*,<sup>64</sup> *fiestas patronales*<sup>65</sup>), las actividades de cultura y tradición son claves: en el caso del Encuentro de Acordeonistas, el punto de inicio se da desde esta referencia, junto con el pasacalle que abre la jornada.

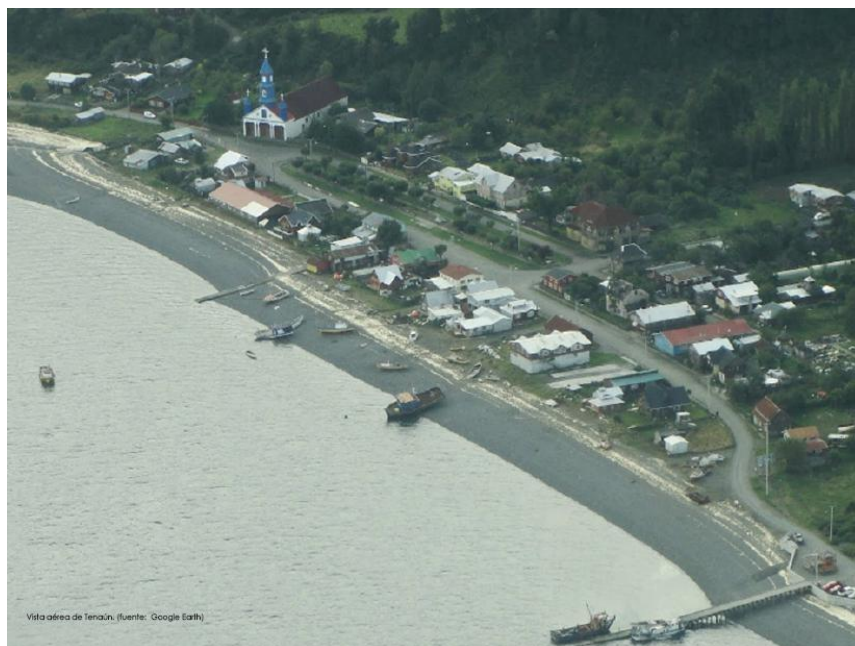
---

<sup>64</sup> La música hoy llamada pasacalles, se llamó marchas hasta hace unas décadas. Esta música se incorporó —durante el proceso de evangelización— a las procesiones y otros momentos ceremoniales con el sentido de embellecer la ofrenda y protocolizarla (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013).

<sup>65</sup> Fiestas patronales, supremas o reinas son fiestas que expresan el eje religioso o votivo que dan sentidos a encuentros y que se caracterizan por mantener una celebración festiva importante. Cuando las ceremonias duran un día, la mañana está dedicada al ceremonial religioso: mandas y rogativas, misa y procesión. Continúa con la comida y la fiesta que, necesariamente, involucra baile y trago para los participantes (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013).

Más adelante, respecto al objeto musical del culto al acordeón, se volverá sobre el lugar del acordeón en este tipo de instancias.

Imagen 15. Vista aérea de Tenaún



### iii. El Encuentro de Cultores del Acordeón en la localidad de Tenaún: la sede

El Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, es un evento que acontece a partir de la transmisión posibilitada principalmente por la tradición oral. Durante los días previos, el pueblo centra gran parte de su actividad en torno a este evento, lo que se traduce en que la localidad modifica sus funciones: las casas se convierten en hostales para los turistas, las familias comercializan sus artesanías y producen platos tradicionalmente chilotes (curanto, empanadas de navajuelas) para recibir a los turistas en la sede vecinal, ubicada frente a la plaza del pueblo. Todo esto fue observado por el equipo de investigadores durante los días que anteceden al evento propiamente tal y en boca de los primeros entrevistados.

La sede de la Junta de Vecinos (en adelante “la sede”), siendo el espacio que cobija el Encuentro de Cultores, es en sí misma una demostración patente de la identidad particular de Tenaún en tanto pueblo pesquero, ya que está construida imitando la forma de un bote. Rememorando la tradición del acordeón en la pesca, el día antes del encuentro se reúnen algunas familias a ordenar el espacio. Preparan el antejardín para el curanto, la venta de repostería y de artesanía; habilitan la cocina que utilizarán las mujeres para la preparación de las sopaipillas y empanadas de navajuela. Dentro de la

sede, la disposición de las sillas para los asistentes recuerda el orden que resguarda una iglesia o algún espacio de culto religioso: un pasillo al medio, sillas hacia ambos lados dispuestas hacia el escenario. En este, sitúan un bote con dos figuras: la de una mujer remando y la de un hombre tocando el acordeón.

Así, el día del encuentro, parte de los organizadores (dirigentes de la Junta de Vecinos y otros vecinos) se dividen durante la mañana para ir a recoger a los cultores de mayor edad a sus propias casas, especialmente a aquellos que residen en localidades distantes. Mientras esto sucede, en el pueblo se realizan los preparativos restantes y se comienza a visualizar la preparación del pasacalle con el que se da, tradicionalmente, inicio al evento. La foto a continuación muestra el mapa de dónde se emplaza la sede. Tenaún cuenta con una larga plaza, casas de variados estilos que la rodean y en una esquina se alza la Iglesia como elemento insigne de la localidad.

Imagen 16. Mapa plano zona típica de Tenaún



Fuente: (Medina 2012).

### c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)

Para la comprensión del entramado relacional que acontece en torno al culto del acordeón —analizado a partir de la instancia de Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún— en este apartado se problematizarán actores, organizaciones/instituciones, se perfilarán los objetos y se indagará sobre las prácticas que se imbrican en este dispositivo particular, así como el modo en que estos se entrelazan y modifican para con las subjetividades de diversos públicos que se hacen parte del mismo. Para este ejercicio analítico, el culto al acordeón, tal como se ha desarrollado a lo largo de este informe, es comprendido como una tradición que da forma a un “dispositivo”. Desde Agamben y Foucault (en Fanlo 2011): una red de relaciones entre diversos elementos: espacios, organizaciones, individuos, prácticas, sucesos, significaciones y sus representaciones.

Comprender entonces la red de relaciones que se establece entre los imbricados en el dispositivo, como una red en constante actualización y re-articulación, supone también que estas actualizaciones modificarán las formas de relaciones y subjetividades que se establecen en un espacio —que ya ha sido caracterizado en el apartado anterior—. A la base de esta premisa adoptada para analizar lo relacional de este dispositivo, la teoría del filósofo francés Jacques Rancière (Tassin 2012, 1) entiende la subjetivación como un proceso en constante construcción y definición, que no es posible de fijar ni de estabilizar, sino que se trata de un constante “llegar a ser sujeto” (ibídem, 1). Es posible comprender los procesos de actualización que experimentan las expresiones culturales al entender que los actores están relacionamente imbricados, aspecto fundamental para el análisis de las prácticas y de los sujetos mismos.

A continuación, se expondrá el análisis sobre el entramado relacional que emerge a partir de la data cualitativa obtenida en terreno. Este análisis se realizará en torno a tres vínculos sociales que permiten entender la configuración de este entramado: los cultores acordeonistas, quienes, identificados entre ellos, buscan a través de su práctica actualizar la tradición desde el ejercicio de la música chilota; la comunidad chilota (desde la reflexión sobre los ciclos productivos y la distinción entre el local y el afuerino); públicos potenciales. En términos generales, todos estos elementos reunirán evidencia para dar cuenta de la importancia que adquiere lo local en la construcción de las subjetividades que se entraman en este territorio.

### **i. Los cultores del acordeón**

La Noya me dice que cuando canta tiene 'la fiesta en la cabeza', que ve a su papá Gerónimo tocando. Florindo cierra los ojos para cantar y busca dentro de él a su abuelo. Tocar es para ellos un rito que evoca a sus ancestros que, aunque muertos, están allí (Cita de acordeonista en Organización No Gubernamental, CODET, 2013).

El culto al acordeón constituye una práctica que, en Chiloé, no puede ser escindida de ritos. Ya sea en el entendido de este como festividad religiosa hasta la práctica de *mingas*, *medanes*, *yocos*,<sup>66</sup> *paseos* o *quemunes*.<sup>67</sup> Es, cada caso, una convivencia social que

---

<sup>66</sup> Compartir con los vecinos en una comida especial. Especialmente funcionaba para los "carneos de chancho" cuando se distribuía una bandeja de carnes y masas derivadas del *reitimiento* a una docena de vecinos. Ellos, a su vez, le harían llegar el mismo plato cuando carneaban sus chanchos (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013).

<sup>67</sup> Antigua festividad social, muy popular en las islas interiores de Chiloé, en donde los chilotos de fines del siglo XIX cantaban, recitaban y bailaban durante toda la noche danzas tradicionales al compás del



se expresa en el festejo propiamente tal, así como en el ejercicio del instrumento. Siempre es algo colectivo:

Pero, en algún caso, por así decirlo, el acordeón no puede estar sin la guitarra, y la guitarra sin el acordeón, se complementan ambos, se necesitan de repente de las dos, para armar una fiesta... ya sea familiar, algo más grupal, o algo como esto, más grande (Hombre, Asistente, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

¿Por qué hablar de cultores, antes que de “músicos”? Es importante señalar que, como músicos, el ejercicio del acordeón permite al chilote recrear formas tradicionales de actualizar sentidos de identidad colectivos. No es solo quién toca un instrumento popular en la isla, sino que —sobre todo— es que el cultor lleva sobre sí, la responsabilidad comunitaria de mantener ciertas tradiciones y prácticas que demarcan la identidad del chilote.

Entonces hay todo un historial, pero ese acordeón, el personaje que toca el acordeón, es el centro, es el artista de toda una zona, porque participa de una fiesta, participan en los funerales, en todas las partes religiosas, seguramente mañana van a hacer unos pasacalles (Hombre, ONG, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

La cita de algunos documentos entregados por un excolaborador de CODET evidencian lo anterior, en la siguiente cita respecto a los cultores: “Los músicos éramos más importantes que la carne y el barril de chicha” —me cuenta Canahue hace unos años—. “Los vecinos se disputaban a los músicos —que eran pocos— porque sin contar con su disposición, no se podía ‘suplicar’ a los mingueros, que hacen el trabajo”. De esta manera, la participación de un cultor en el encuentro — como hito que da forma al *culto al acordeón*— se vivencia como misión de no solo hacer que el instrumento vuelva a “señorear” como antaño, sino también recrear los escenarios de la responsabilidad comunitaria vivenciada como identidades colectivas en el pueblo chilote.

Vienen de todos lugares, que son de todo tipo, acordeonistas más pequeños, más ancianos, jóvenes, en este caso como yo, que quieren intentar conservar una tradición que es de hace muchos años, que es el tocar el acordeón... ya sea a botones, a piano, como sea, pero la idea es tratar de conservar el tema del acordeón (Hombre, Asistente, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

---

acordeón, la guitarra, el bombo y la charrasca, junto a instrumentos huilliches como pifilcas y cultruncas.

Dado el carácter de acompañamiento que dota el culto al acordeón para cada una de estas prácticas, los músicos (cultores) se vuelven un referente importante en la isla. Los acordeonistas y sus cultores cumplen un rol clave en el acompañe de la espera, en el tiempo de las moliendas de trigo y para las navegaciones: “no había lancharo que no supiera tocar el acordeón” (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013).

De esta manera, la formación de estos músicos devino en *culto*, en cuanto fueron fundando una tradición que se implanta con éxito comunitario, que actualiza sentidos presentes del ser chilote, pero que a la vez logra tener ductilidad suficiente para diversificar repertorios y la experiencia musical.

Ahora el acordeón se está utilizando en las fiestas populares igual, porque aparte del órgano, las orquestas están siendo acompañadas con acordeón, toda la música tradicional, toda con acordeón. Con bajo, guitarra eléctrica, batería... En esas partes se ha perdido, pero ahora está volviendo a la música moderna. Pero antes era acompañamiento de acordeón y guitarra no más, de repente una batería...El rabel, está perdido, también. Hay gente que sabe tocarlo, pero pa qué le voy a decir, yo no he visto gente tocarlo el rabel (Hombre, Asistente, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

De esta manera, los cultores van adquiriendo un estatus dentro de la Isla. De allí la importancia y la fama que los hace ser invitados al encuentro: “Estos músicos van teniendo la importancia y la fama de un sastre, de una *meica*<sup>68</sup> o de la costurera local”. En general, los acordeonistas, público asistente, así como organizadores de la Junta de Vecinos consultados, refieren a los cultores como a quien se les rinde tributo, especialmente a aquellos cultores de mayor edad o a quienes han fallecido. Si bien los mismos “homenajeados”, muchas veces son los mismos artistas que presentan en el encuentro un par de canciones para ser bailadas, se debe rescatar que es el *culto* (como misión) aquello a lo que se otorgan honores.

A continuación, se presenta un verso de una mujer cultora impulsora de uno de los primeros Encuentros. En un documento sin editar entregado por uno de los gestores al equipo investigador durante la fase de terreno, se retrata los testimonios de, al menos 20 cultores. En este compendio, y con “el deseo de expresar su pensamiento y vivencias, hoy escribe en verso dedicándole también uno a la maravillosa cuncuna” (acordeón). El extracto de la cultora que escribe bajo el seudónimo de Catalina de la Cruz, releva el rol

---

<sup>68</sup> Las meicas o curanderas, a diferencia de las santiguadoras y machis, aplican —además de oraciones o rogativos— una serie de procedimientos empíricos como agüitas, caldos, emplastos, hierbas, etcétera, destinados a devolver la salud a la persona enferma (Biblioteca Nacional de Chile 2017).

del cultor del acordeón: su rol como músicos, pero —sobre todo— testigos y responsables de una tradición chilota.

Cuadro 5. Extracto verso *Cultores de acordeón* (Catalina de la Cruz)

Cultores de acordeón

Los cultores de acordeón  
a Tenaún han llegado  
son verdaderos artistas  
y nuestros invitados.

A tanto cultor chilote  
queremos rendir honores  
recordar al que se ha ido  
y brindar por sus amores  
(...)

El cultor no toca por tocar  
no el poeta versa por versear  
esto nos nace del alma  
y a ustedes se viene a entregar  
(...)

El cultor quiere su acordeón  
y la cuida como a mujer  
porque lo saca de la tristeza  
igualito que su querer  
(...)

Traigan la cuncuna señores  
que esta noche es de estira y  
encoge para eso han venido los  
cultores para tocar lo que les  
antoje

## ii. La comunidad chilota

Tanto como desde la documentación revisada como desde lo que se sostuvo a nivel de conversaciones y observaciones en terreno, existe muchas alusiones a la forma en cómo las personas se organizan. En algunos documentos, se destaca la capacidad asociativa de la comunidad: “En Tenaún, la comunidad es destacada por su capacidad de agrupación cada vez que surge algún problema o se necesita llevar a cabo distintos proyectos relacionados con el desarrollo y bienestar de la comunidad. Así además de su respectiva junta de vecinos y sindicato de pescadores, se han creado distintos comités y agrupaciones de vecinos” (Medina 2012, 59).

Las razones de por qué se aducen mayores niveles de asociatividad y cooperación en Tenaún, desde lo recabado y observado durante el levantamiento de fase cualitativa de


este caso, puede tener en cuenta varios tipos de consideraciones. En primer lugar, la reflexión sobre los procesos productivos y el quehacer cooperativo: la añoranza respecto a prácticas comunitarias que marcaban parte del quehacer cultural y religioso en el pasado y que, en un afán por no perderlo, se refuerzan a partir del trabajo en la comunidad: “La fiesta campesina, que fue la ocasión por excelencia de los músicos, hoy ya no existe porque el trabajo comunitario ha sido reemplazado por el trabajo asalariado y las nuevas producciones” (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013). Los Encuentros, de esta manera, tienen razón de ser — actualmente— por lo que la misma CODET definió como la necesidad de posicionar el culto al acordeón “en medio de una crisis sociocultural que demanda transformación, renuevo, orígenes” (ibídem).

En documentos referidos a congresos de antropología en nuestro país a propósito de imágenes identitarias e identidades territoriales (Santana 2001), este punto también se encuentra reforzado desde la recopilación histórica. Un debate central a este respecto, rescata la tensión entre los procesos productivos desarrollados tradicionalmente en Chiloé, los cambios nuevos y la necesidad de conocer aquello que determina el *ethos cultural* y la existencia material del chilote (economías domésticas que se reproducen autárquicamente):

En Chiloé, las actividades económicas no se miden por su alta productividad cuantitativa o rentabilidad, puesto que ellas responden a un ciclo diferente adaptado a una particular relación hombre-naturaleza (...) Si la sociedad chilota aficha una voluntad de afirmar su identidad cultural como central en sus estrategias, (...) se deben promover los procesos de coordinación ampliada de los actores locales (asociatividad), creando instancias organizativas, tomando iniciativas y haciendo proposiciones (Santana 2001, 791).

La cita a continuación considera un extracto de un extenso relato sobre el tema de la organización al interior de la misma sede, en los días que antecedían el acontecer del encuentro. Como relata la informante, existe una fuerte práctica cohesionada fundada en la división de tareas. Como ella menciona, esto corresponde a una organización que se viene haciendo hace mucho tiempo, como práctica de un trabajo que está relativamente “naturalizado”. Se suele hacer uso de los espacios referidos como comunes: la sede de la Junta de Vecinos, el comité, etc.

M1: Si, sí. Nosotros, por ejemplo, en el caso nuestro, yo pertenezco también a una agrupación y somos las que trabajamos ahí en este quiosco, con el tema de artesanías y ese cuento, entonces nosotros este año, yo dije, chicas... pensé y este año vendamos algo... porque tenemos que tener siempre recursos para comprar nuestros materiales, para el tema de la artesanía...



entonces, nosotros vamos a vender empanadas de navajuela... y vamos a ocupar aquí este espacio, este espacio aquí de la cocina, aquí vamos a trabajar nosotras. Y la verónica que se fue, ella va a vender la comida para los artistas, para los artistas, pero ellos van a darle la comida, como le decía yo, en un local allí del comité...

En segundo lugar, otra de las referencias que pueden abrir la reflexión sobre el carácter asociativo del pueblo chilote, apunta a las constantes distinciones entre “afuerinos” y “locales”. Tal como se adelantó en el apartado espacial, las características geográficas del archipiélago de Chiloé no solo permiten la emergencia de una fuerte construcción de identidad local, sino que también sientan las bases para el entendimiento respecto al afuerino, término que se utilizará en este informe para hacer referencia a los sujetos que no son parte de la isla. Uno de los testimonios de un residente de Tenaún, quien lleva prácticamente toda su vida viviendo en la localidad (si bien no es oriundo), realiza una discusión en torno a una distinción que él mismo vivencia desde el hecho de no ser oriundo, pero a la vez local. Desde luego, aparecen rasgos culturales de la identidad del chilote que está marcada por su disposición espacial, y por la necesidad de “sobrevivir” haciendo uso de estrategias conjuntas.

La isla de Chiloé por años, años, fue relegada, digamos, como fue lo último de la colonia española, la isla quedó aislada, valga la redundancia. Y los recursos llegaban máximo hasta Puerto Montt y Chiloé cero. Por eso en Chiloé siempre ha existido una cultura de supervivencia y esa cultura que existe acá es chilota, es del agricultor, del pescador, del carpintero, carpintero que hace casas y que hace botes, y una serie de oficios conjuntos, más que se dan acá (...) Es bueno estar aquí, porque la gente tiene, no pone todos los huevos en la misma canasta y eso es muy bueno. No es igual a lo que he visto en otros lados del país (Hombres, Local, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

La distinción entre el afuerino y el local —que se hace patente en los relatos y en las dinámicas que fueron observadas en terreno— se puede abstraer de manera particular en la percepción que tienen aquellos oriundos de Chiloé (y de Tenaún), respecto al rescate del carácter comunitario y solidario como elemento diferenciador. Lo llamativo es que, como será luego desarrollado en el apartado de campos y objetos culturales, esto tiende también a reproducirse al interior de la música y el culto al acordeón, tal como se relata en la cita a continuación.

Mira, yo te voy a decir una cosa, honestamente nosotros acá identificamos inmediatamente cuando son músicos santiaguinos que hacen canciones

chilotas, cachamos. Porque ellos le ponen otras que no son, acá el folklore chilote es más rústico, es una cosa netamente rural y se nota la diferencia (...) Que en el fondo también se puede ver la lógica del afuerino que es chilote, pero es chilote de otro lado. Porque acá también son muy localistas, vas a ver cuando vayas a ver a los cultores “no, este tiene esta característica” y van a empezar a hilar más fino. Cuando tú entrevistaste a personas por diferentes cultores en otros lados (Hombres, Local, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

### iii. Públicos potenciales: los nuevos y jóvenes cultores

Frente al objeto misional que circunda la responsabilidad que conlleva ser un *cultor* del acordeón, el ejercicio del instrumento no solo se vivencia como *don*, sino que a la vez como un traspaso a las nuevas generaciones en pos de asegurar la actualización identitaria chilota. Es por ello que los jóvenes juegan un rol de vital importancia en el encuentro. Como se pudo observar en la actividad que demarca el inicio del encuentro (pasacalle), la presencia de acordeonistas menores a 30 años era de vasta notoriedad. El acercamiento con algunos de estos informantes, reporta también — retrospectivamente— un quehacer que ha sido incentivado por parte de familiares, la comunidad y los cultores mayores de la isla. El extracto del verso *Cultores de Tenaún*, también releva en su letra, la reproducción cultural posicionada en la figura y el traspaso intergeneracional.

Cuadro 6. Extracto verso *Cultores de acordeón* (Catalina de la Cruz)

Cultores de acordeón

(...)

El abuelo tocó el acordeón mi  
padré lo imitó  
yo estoy haciendo lo mismo y mi  
hijo ya aprendió

Algunos aprenden de oídos otros  
solo observando muchos han ido a  
la escuela y aquí se encuentran  
tocando

Pocos saben de acordeón esto es  
un don recibido  
a Dios gracias le damos por regalo  
del cielo venido

Tal como relevan los documentos de la ONG CODET, así como los testimonios de los mismos informantes, muchas corporaciones de educación de Chiloé tienen programas para enseñar acordeón a sus estudiantes. Como se menciona en ambas fuentes (primarias y secundarias) de información, uno de los reconocidos acordeonistas encuentra en una de las escuelas de Dalcahue la motivación por parte de más de la mitad del alumnado por aprender a tocar el instrumento. Si bien eran necesarios instrumentos para dar inicio a un taller que se hiciera cargo de esta necesidad, llama la atención que el acordeón suele estar presente al interior de los hogares.

Juan Vásquez, en una oportunidad, se encontró con una escuela rural de la comuna de Dalcahue, donde la mitad del alumnado quería aprender a tocar este instrumento. Tenían que contar con 23 acordeones para satisfacer la demanda, cosa imposible.

¿Quiénes de ustedes tienen acordeones en sus casas?, preguntó para ver si podía paliar algo en la insuficiencia.

Veinte chicos levantaron la mano.

(Extracto documento ONG CODET, 2013)

Con este antecedente, hoy existen varias escuelas que enseñan esta tradición músico-cultural. Para el día del encuentro, fue usual ver cómo jóvenes y experimentados cultores comparten escenario. Durante la fase de terreno, se entrevistó a un adolescente hijo de uno de los más conocidos monitores de acordeón y pasacalle de la escuela de Tenaún. Compartiendo escenario con sus padres, desde los 8 años, menciona que el conocimiento se aprende a “oído”, pero que ocupa buena parte de los espacios tradicionales del paraje chilote. A pesar de que su gestación suele darse en los hogares chilotes, para estos jóvenes acordeonistas es algo que se apropia desde los códigos propios de su ciclo etario. Por ello, aunque el acordeón se incubaba en el seno de sus familias, se imprimen gustos y emociones propias. Las citas a continuación ilustran cómo coexiste la transmisión de la práctica, pero que también encuentra reapropiación en el joven que recibe el instrumento.

Y comencé con el acordeón de chico, no como experto, pero mi papá me compró un acordeón chiquitito. (...) [Aprendí] a oído no más. Así, porque no tengo paciencia de que me estén enseñando ni ná... (...) toqué porque mi papá tocaba, pero me gusta sí, tiene algo único que te, por ejemplo, uno puede estar triste y te desahogai. Yo encuentro que eso, que me desahoga cuando toco el acordeón (Hombre, Adolescente, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

Mira yo empecé con el acordeón... yo comencé esto como te comentaba recién, hace ocho años atrás, con mi tío y mi primo, que fueron mis precursores, fueron los que me impulsaron, su empujoncito como se dice, y ellos me estuvieron enseñando, particularmente, y solamente a oído y dándome las técnicas como para tocar acordeón... (Hombre, Acordeonista Joven, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

En ambos casos, los acordeonistas jóvenes relevan el orgullo de presentarse en el encuentro. De hecho, en algunos casos, la muestra del culto al acordeón se posiciona como un imperativo que debe mostrarse, sin vergüenza.

Sí, es que por lo general a los más chicos como que les da vergüenza acercarse a tocar el acordeón. No entiendo por qué, pero como que se intimidan. Por ejemplo, yo, voy a dar un ejemplo. Una niña grande que tocaba el acordeón y ahora en el Pasacalle no quiso tocar. Entonces lo encuentro penca porque sí saben, tocan. (...) Entonces es para mostrar igual la cultura que se hace aquí porque poca gente yo creo que está en esto, en lo del acordeón. Entonces yo creo que hay harta gente que le gusta la música y le llama la atención igual cómo realizan los cultores la tocata (Hombre, Adolescente, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

Tal como se releva a nivel discursivo, existe una preocupación por la extinción de esta práctica. Desde luego, para los más jóvenes, el culto al acordeón sigue hoy constituyendo, como se lee a continuación, parte de la “esencia de Chiloé”.

Entonces eso para mí, bueno, como te digo como acordeonista igual es lindo, es hermoso ver que se está tratando de conservar el tema del acordeón, a mí me gustaría que ojalá jamás se perdiera esto, está dentro de la esencia de lo que es acá de la isla de Chiloé (Hombre, Acordeonista Joven, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

#### **d. Campos y objetos culturales**

Los objetos culturales han sido abordados desde diversas perspectivas teóricas que han sustentado los relatos de los entrevistados, junto con la observación realizada en terreno por el equipo DESUC. Estos se definen en relación a la constitución de públicos, considerando el signo, espacio y momento en el que se esto ocurre. Cuando sujetos y objetos se encuentran, ocurren vínculos que son determinados por mediadores, y



mediaciones que se interponen y entraman (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 10-11). Observado desde la sociología de la cultura, los objetos son entendidos como significados culturales compartidos e *incrustados* (*embodied*), en forma de expresión de significados sociales de manera tangible o que puede ser puesto en palabras (Griswold 1987, 4).

Los objetos culturales que emergen en torno al culto al acordeón son dos: objeto artístico, profundizando sobre el rol del acordeón en la música chilota; patrimonial-comunitario, como parte fundamental de la identidad chilota. Cabe resaltar que ambos objetos se encuentran profundamente imbricados y son separables solo en pos de facilitar el análisis. A partir de la data cualitativa obtenida en terreno, es posible afirmar que el proceso artístico que ocurre no es disociable del patrimonio inmaterial. Por el contrario, existe una íntima relación afincada en la impronta misional del *culto al* acordeón, lo cual hace que ambos objetos se entrecrucen, dialoguen y muten conjuntamente.

#### **i. Objeto musical: el acordeón y su lugar en la música chilota**

Para comprender el culto del acordeón en la localidad de Tenaún, resulta relevante antes situarlo en el contexto chilote, en el que la música adquiere un lugar primordial. Carlos Lavín en *La música sacra de Chiloé* (1952), releva la importancia de la influencia jesuita en la música chilota desde comienzos del siglo XVII, iniciando los procesos de evangelización en el territorio. En su relato, el autor precisa los espacios en los que se hace presente la música en la vida chilota. Es posible, según lo anterior y tal ha sido enunciado a lo largo de este informe, encontrar la música no solo en las parroquias y capillas, sino también en las casas, en los trayectos por mar y tierra, en la calle, y básicamente, en todos los rincones: “Los Jesuitas aportaron la letra y los temas musicales para cada uno de los ritos, tanto el cotidiano como el de las fiestas de guardar; y, el gran repertorio trascendió de la capilla, de la catedral y de la iglesia, al hogar, a la calle, al baro y se difundió en todos los rincones” (Lavín 1952, 77).

En este contexto —y tal como lo precisa la cita anterior— el acordeón ocupa un lugar fundamental dentro de la gama de instrumentos que son parte de la tradición chilota:

(...) Asimismo, la organografía chilota ha ido variando: tanto en las primeras manifestaciones religiosas, como en las fiestas populares, participaban conjuntos formados por guitarras, rabeles, flautas, tambores, bombos, cajas, triángulos y quijadas de caballo, instrumentos que aún siguen vigentes en mayor o menor medida. Hoy, sin embargo, destaca el acordeón como instrumento predominante del folclor chilote, el cual llegó desde la Patagonia a través de las constantes migraciones chilotas en busca de trabajos temporales en las haciendas magallánicas o la construcción de

embarcaciones. En una segunda etapa, llegan acordeones de teclado traídas por los colonos alemanes (Medina 2012, 13).

Como se ha recabado a partir de la documentación entregada por los mismos oriundos de Tenaún sobre el acordeón, existe la distinción entre dos tipos de acordeón: el *acordeón a botones* y el *acordeón cromático acordeón piano*). En 1829, Kiril Demian en Viena, desarrolló el acordeón diatónico (a botones) en su forma actual. La casa Hohner Musikinstrumente GmbH & Co. KG, fundada en 1857 por Matthias Hohner produjo y distribuyó armónicas y acordeones por todo el mundo. Con la migración alemana de mediados del siglo XIX, los primeros instrumentos llegan a Puerto Montt (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013).

Para precisar las distinciones entre ambos tipos de acordeones, cabe señalar que —de acuerdo a lo observado y recopilado— actualmente los acordeonistas del encuentro hacen sus presentaciones con el acordeón cromático o acordeón piano. Este, generalmente posee teclas que mantienen el mismo sonido siempre. Por su parte, el acordeón diatónico a botones —llamado antiguamente verdulera en Chiloé— es según el antiguo formato difundido por Hohner, una caja de madera con 11 o 21 botones melódicos y 4 u 8 botones armónicos, dotados de dos o cuatro tonos según el caso (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013). A diferencia del acordeón piano, el a botones cambia el sonido si se cierra o se abre el fuelle. El reemplazo del antiguo teclado a botones, por el acordeón piano empezó a darse —según los registros de la ONG en Tenaún — en la década del 70.

Es importante señalar que, tal como se señala por los cultores y asistentes, la pérdida de algunos instrumentos como el rabel (violín chilote) y el casi extinto acordeón a botones (diatónico) son vistos como erosiones a la identidad y cultura chilota. Desde luego, la añoranza por el ejercicio de estos instrumentos, así como el homenaje a cultores fallecidos, constituye también memoria colectiva en el presente en pos de evitar una reproducción cultural malograda. La cita recopilada de los documentos entregados por el gestor de la ONG, alude a la pretensión por mantener la práctica en el tiempo y no volver a perder aquellos instrumentos que alguna vez existieron.

Luis Contreras, profesor de la escuela de Quinchao y músico de la banda de su pueblo, expone:

En Chiloé, el instrumento musical que lleva la línea melódica es el acordeón, seguido de la guitarra. Los instrumentos más antiguos son el bombo y la caja (con cuero de chivo) que se redobla. Últimamente se han agregado los platillos, que usamos para el 8 de diciembre, porque son estridentes y marcan marcialidad. Perdimos el violín [rabel] y la flauta de madera

(Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013).

El rol del acordeón —como preponderante ante otros instrumentos— emerge también a partir de los relatos de los entrevistados, quienes lo sitúan como un elemento cotidiano en los hogares y como un infaltable en las instancias cotidianas en las que se comparte:

Moderadora: ¿Y en Chiloé qué rol toma el acordeón?

Gestor 1: En la pesca, como quien dice ahí con los amigos hay quien dice: “Ah, yo toco el acordeón”.

Gestor 2: Usted va a una casa y hay un acordeonista: “Ya pues, vamos tocando el acordeón” y ahí empieza todo... Moderadora: Pero siempre el acordeón es el que manda, porque, aunque haya guitarra, es un acompañamiento nomás.

Gestor 1: Claro, acompañamiento, el bombo también es acompañamiento...

Gestor 2: Usted donde vaya, el acordeón ha sido lo principal, en las fiestas familiares el acordeón... en alguna minga.

(Hombres, Gestores, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos)


## ii. Objeto patrimonial-comunitario

Muy de la mano con el objeto musical, el presupuesto a la base de juntar los objetos patrimoniales y comunitarios bajo el mismo alero de análisis, responde a la idea de que ambos son condiciones de posibilidad para la emergencia del *culto al acordeón*. Como se ha mencionado anteriormente, la denominación “culto” encuentra en sí el traspaso patrimonial de un instrumento tradicional chilote. Sin embargo, el culto implica —a la vez— una exigencia que va más allá de la mera actividad musical: toda vez que se cultiva, se hace carne una misión *comunitaria* que resuena con las identidades chilotas en análisis.

Complementando esta visión, según la publicación *Centro comunitario para el desarrollo de la cultura chilota: escuela de música y luthería de Tenaún*<sup>69</sup> (2012), la

---

<sup>69</sup> Los gestores de este proyecto buscaron poner en valor una antigua vivienda emplazada en Tenaún que es parte fundamental de la historia y patrimonio del pueblo, generando en este espacio un “centro para la creación y difusión de la música y la cultura chilota en Tenaún”. La publicación de este proyecto resulta útil para fines de este estudio, en tanto releva la importancia de la música en el contexto chilote, a su vez, aborda a Tenaún en su especificidad territorial, y con respecto al entramado de relaciones que acontece



música para los chilotes no es un espectáculo aislado para un grupo de elites, sino más bien —tal como lo señala Lavín— un *suceso cotidiano* que se vivencia en comunidad. De hecho, como se ha revisado en múltiples fuentes bibliográficas, la música es el complemento de diversas actividades, acontece en las faenas de trabajo solidario, oficina de acompañamiento en fiestas familiares y de amigos, y se vuelve parte fundamental de las fiestas religiosas y tradicionales. Para complementar lo anterior, Medina (2012) agrega:

Además de la reconocida cultura de la madera y de bordemar, un aspecto relevante de la cultura chilota es su relación con la música, la cual lejos de ser un espectáculo aislado y para elites, es un hecho cotidiano que se vive en comunidad. La música ha sido el complemento característico de todas las faenas de trabajo solidario como la minga, infaltable en las fiestas familiares, encuentros de amigos, y muchas veces la excusa para juntarse alrededor del hogar de la cocina a compartir; además de la importancia ritual que cobra para las fiestas religiosas y tradicionales como los pasacalles y rezos, tradiciones que son únicas y cuya continuidad a través de las nuevas generaciones se debe preservar (Medina 2012, 12).

Uno de los asistentes al Encuentro, proveniente de Santiago y que por muchos años visitó este lugar, reflexiona también en la línea de que, más allá de las organizaciones respecto a objetos festivos, el cotidiano de la identidad chilota se encuentra marcada por el carácter comunitario:

Me marcó el antes y el después de venir para acá, la... primero las personas. Yo creo que es el punto inicial. Los paisajes pueden cambiar, los paisajes son conmovedores, hermosos, pero las personas son las que me hicieron venir, el sentido de pertenencia que hay en esta localidad es bien interesante. La lógica gregaria o comunitaria es muy particular, aunque las familias se peleen y todo, y sean jodidos... pero si uno se mete más adentro, son gente muy hospitalaria. Es decir, gente que te dice “quédate, vivamos el cotidiano”. No la lógica de la fiesta, sino vivamos el cotidiano con los chiquillos (Hombres, Asistente, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos).

Algunas referencias históricas también caracterizan la cultura e identidad chilota, desde el encuentro de españoles y comunidades originarias. En el llamado encuentro

---

en este espacio.

entre costumbres y sentidos distintos, la necesidad de cohesión se vuelve una impronta que marca la lógica comunitaria enunciada en la cita anterior del asistente:

La cultura chilota surge del sincretismo entre las culturas aborígenes y las extranjeras traídas por los conquistadores españoles y misioneros provenientes de distintas partes de Europa (...) De este encuentro surge una nueva cultura única y propia del archipiélago que se destaca por su estrecha relación con el mar, su capacidad de conocer y trabajar el abundante recurso maderero, y principalmente, por ser un pueblo muy religioso, que participa alegremente del trabajo solidario, lo que les permite tener comunidades cohesionadas, que pese a las distancias que los separan se juntan y organizan para sacar adelante objetivos comunes en una sociedad particular, ensimismada y aislada por su carácter insular (Medina 2012, 11).

Tomando estos antecedentes, la responsabilidad comunitaria recuerda que la música y el acordeón —en Chiloé— surgen siempre del trabajo. Los encuentros y el culto al acordeón constituyen un recordatorio respecto al vínculo afectivo entre la música y el trabajo de los vecinos.

De hecho, la fiesta (en la figura actual del Encuentro de Cultores de Tenaún) se construye desde el trabajo. Como señala la documentación de la ONG CODET —y como se constató a partir de la observación previa y durante el encuentro mismo— la convocatoria tiene un claro objetivo productivo: se requiere de mano de obra calificada. Si bien en otro tipo de festividades, las mujeres eran asignadas al trabajo en terreno y la cocina; y los hombres para labores como guiar el arado, en el encuentro (entendido como fiesta) esta dinámica se replica. La clave está en que, a diferencia del trabajo asalariado, estos quehaceres van “cargados de convivencia social, humor, ludismo” (Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé 2013) que se expresa no solo en el festejo propiamente tal, sino que en la fiesta como actividad que reúne —simultáneamente— a la música y a la comunidad chilota.

#### **4. APUNTES SOBRE PARTICIPACIÓN CULTURAL**

Tomando todos los antecedentes analizados cada uno de los apartados, vale la pena señalar que la cuestión sobre la participación cultural en este caso, asume los desafíos sobre cómo la música permite transmitir — en sus letras, sus ritmos, sus instrumentos— tradiciones, culturas y sentidos de pertenencia. No obstante, lo especialmente llamativo

del *culto al acordeón* —en la forma del análisis de caso del Encuentro de Cultores de Tenaún— es que contiene en sí la premisa de identidad que pretende hacer sentido desde la *reproducción cultural* y, desde luego, su *adaptación* a nuevas pautas de la modernidad, desde donde se desenvuelve la cotidianeidad del pueblo chilote.

Para aportar a la reflexión sobre participación cultural, se proponen — a modo de síntesis— tres claves analíticas conforme a los resultados de esta parte del estudio:

- Cómo la distinción entre acordeonista-cultor y músico, es —desde los hallazgos discursivos— una forma de hablar de cultura.

Sobre el primer punto, vale la pena destacar a modo de conclusión y como una de las referencias capturadas como nota etnográfica durante el trabajo de terreno, que hablar de *cultura* tiene mayor número de connotaciones simbólicas que aquello que se pueda referir como una definición estándar. Desde luego, refiere a sentidos de identidades territoriales emergentes y a todo aquello que compone patrimonio cultural material e inmaterial para los sujetos. Es posible que esta reflexión se replique para las distinciones relevadas a nivel discursivo por parte de los informantes a la hora de hacer la diferenciación entre acordeonistas y *cultores*. Frente a la pregunta, los consultados manifestaron dificultades para poder hablar de *cultores*. Es posible pensar, entonces, que la formación de juicio respecto a la cultura (y, por ende, a la participación cultural), encuentra sentido desde aquello que está *naturalizado* y que no encuentra mayor problematización.

De aquí que este tipo de práctica encuentra—por parte de los investigadores— mayor sentido en registros observacionales, en conjunto con el análisis discursivo vertido a partir de los relatos de los consultados. Es decir, es necesario observar las prácticas de participación cultural y el despliegue de los mismos como dispositivos, desde una interacción de técnicas que permitan un mejor acercamiento al fenómeno. No obstante, este insumo —que sirve como punto para lo que posteriormente serán las claves transversales sobre participación cultural en el marco de este estudio de casos— es importante relevar que, el *culto al acordeón como práctica cultural* refiere a una identidad que es vivenciada, ante todo, como experiencia y está lejos de ser una “conciencia” (Montecino, *Identidades de género en América Latina: mestizajes, sacrificios y simultaneidades* 1996). Las citas a continuación por parte de algunos entrevistados reflejan la imposibilidad de referir a *identidades culturales* que, en el caso del culto al acordeón, se encuentran más cerca de un *hacer*, antes que de una práctica sobre la que se verbalice.

¿Por qué se les llama cultores y no simplemente acordeonistas?

H1: No sé, cultor por el hecho de ejecutar el instrumento, cultivan que... relacionado con eso más que nada, parece... así que... pero por suerte que ya ese grupo está estable, y está apareciendo gente nueva, gente joven, sí.

(Hombres, Asistente, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos)

¿Por qué se les llama cultores?

M1: Porque, a ver... serán cultores porque ellos han... Viene de la cultura, de cultivar y todo el tejemaneje, que ellos cultivan, cultivaron el tema de aprender, pero no sé cómo podría explicarlo (...)

El canto será, cultores de cultura, sería la cultura que hubo, existió años atrás en Chiloé, que lo único que tocaban eran acordeón y guitarra no más po... todas las fiestas eran eso, eso se utilizaba, acordeón y guitarra.

(Mujer, Gestora, Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún, región de Los Lagos)

De esta manera, es importante relevar cómo el *culto* al acordeón es asociado a la palabra “cultivo”. De esta manera, es importante abrir la reflexión sobre cómo la participación cultural toma elementos de la *reproducción*. Cómo una práctica se reproduce tomando elementos patrimoniales, en un modo no estático y que, desde luego por parte de los sujetos chilotes, refiere a un modo específico de morar en el mundo que no siempre puede ser problematizado en los discursos y relatos.

- El término encuentro en el sentido de identidad chilota.

De la mano de lo anterior y, en segundo lugar, la participación cultural para efectos del análisis de este caso, debe leerse desde la idea de *encuentro*. Desde lo relevado en los objetos patrimoniales-comunitarios que caracterizan a la práctica, la necesidad de encontrarse con *otros*, da forma al dispositivo. De esta forma, la música y las festividades, materializan — de alguna manera u otra— la condición de “cobijo o abrigo que tiene el pueblo chilote” (Sahady Villanueva 2007). Entre los elementos relevados conforme a la caracterización histórica, económica e idiosincrática de Chiloé, la literatura existente sobre las festividades religiosas en el archipiélago, suelen entregar insumos relevantes a este respecto.

A modo de resumen sobre este punto, algunos artículos de urbanistas y antropólogos chilenos, señalan: “Las festividades [religiosas] de Chiloé, se relacionan con un medio básicamente rural, donde el modo de vida se desarrolla bajo una economía campesina de autoconsumo, en el cual priman las actividades agropecuarias de carácter extensivo, la pesca artesanal y la recolección marina. Desde un punto de vista social, se conservan los fuertes lazos de la familia como núcleo secular fundamental. (...) Las fiestas constituyen una poderosa manifestación pública de su cultura [Chiloé] que, además de expresar la devoción y las inalterables creencias de sus habitantes, son portadoras de una alta carga histórica que las transforman en una genuina muestra de patrimonio intangible” (Sahady Villanueva 2007, 1802). Como insumo para la reflexión sobre participación cultural, el *Encuentro de Cultores de Acordeón en Tenaún* debe ser analizado como un caso que releva *el lugar de encuentro*. Como *encuentro* apela a un particular sistema de comunidad, un sentido de identidad chilota, y un protagonismo desde el testimonio vivo que representa el ejercicio del acordeón en cada uno de los cultores.

- La cuestión sobre la transmisión de la práctica y la necesidad adaptativa para evitar “fugas” culturales.


Por último, otras de las claves que aportan a la reflexión sobre participación cultural, es el sentido de transmisión contenida en el dispositivo. Si bien se relevó el significado que para los informantes adquiere la pérdida del rabel, de la flauta de madera o del acordeón a botones, estos hechos constituyen recordatorios respecto a la necesidad de *reproducción* del culto al acordeón. Sin referirse al ejercicio del acordeón como un *don* (en el sentido de la lógica de reciprocidad de otro tipo de prácticas como las devocionales o el canto a lo divino),<sup>70</sup> en los discursos y observaciones respecto a este caso, sí se encuentra presente la necesidad de aprendizaje como forma de traspasar este conocimiento que refiere, como se ha señalado, a la identidad del pueblo chilote. Tal como se vio incluso en los versos de los mismos cultores, el acordeón se puede aprender a oído, en un taller de la escuela, o incentivado por generaciones antecesoras. No obstante, lo transversal sigue siendo el traspaso para asegurar que no vuelva a pasar aquello que, con tanta nostalgia, se relata respecto a otros instrumentos extintos.

Para esto, y tal como se observa a nivel discursivo y en la literatura, se utilizan ciertas estrategias en pos de evitar eventuales “fugas” o “pérdidas” culturales. Como se pudo relevar a partir de las conversaciones con acordeonistas y cultores jóvenes, el *Encuentro de Cultores* tiene en sí la misión de reproducción: desde

---

<sup>70</sup> Sobre este análisis, ver caso de Poetas Populares de Putaendo en el marco de este estudio.





luego, para los mismos, el escenario es un motivo de orgullo y el principal lugar para dar a conocer su música. Sin embargo, como fue declarado por los mismos jóvenes, la integración con otros ritmos latinoamericanos (como rancheras, música *sound* o tropical y el chamamé argentino) son también parte del repertorio y la forma en cómo se preserva esta tradición musical. De esta manera, y como último punto, es importante concebir la participación desde la heterogeneidad *cultural* que es parte del paraje latinoamericano. En la actualidad, y a la luz de un proceso de globalización continuo, la preservación de expresiones culturales puede también reunir referentes disímiles.

La adaptación a nuevos códigos, desde luego, es clave para asegurar la reproducción cultural de la práctica y es algo distendido entre sus públicos. Desde los más jóvenes encuentra lugar y un punto atractivo para seguir transmitiendo el dispositivo a las generaciones venideras. Como elemento final a esta discusión, es importante relevar que —en contextos latinoamericanos globalizados— los procesos de participación cultural se encuentran sujetos a la continua recurrencia de simbolismos del pasado, su reactualización en las herramientas simbólicas del presente y la recreación de nuevos referentes culturales para el futuro.

## VII. RADIO SANTA MARÍA DE AYSÉN Y AYSÉN TV (REGIÓN DE AYSÉN DEL GENERAL CARLOS IBÁÑEZ DEL CAMPO)

Los casos seleccionados en la región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo, corresponden a Radio Santa María de Aysén y Aysén TV, medios de comunicación situados en la ciudad de Coyhaique. Compuesta por una señal de radio FM y AM y un canal de televisión abierta, 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 de Aysén. 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.

Radio Santa María de Aysén y Aysén TV, en su carácter espacial e históricamente situado, serán comprendidos a la vez de medios informativos, como expresiones culturales que buscan colaborar en la generación y actualización del sentido de comunidad local, en particular, en “lo aysenino”. Ambos serán analizados a partir de sus aspectos espaciales, relacionales, desde sus objetos (comunitario y patrimonial) justificando finalmente su relevancia como instancia de participación cultural. Mientras en el primer caso se trata de un proyecto más consolidado —y de un medio de comunicación del tipo tradicional— como es la radio de tipo informativo; el segundo caso, es un proyecto en ciernes que apunta más expresamente a un carácter comunitario, a través de plataformas digitales.

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La metodología sostenida para Radio Santa María de Aysén y Aysén TV, se enmarca en el tratamiento de técnicas cualitativas, a partir de un terreno realizado entre el 9 y el 13 de enero en la ciudad de Coyhaique, principalmente en las dependencias de Radio Santa María y en la oficina de Aysén TV, ubicada en la Universidad de Magallanes.

Inicialmente, Radio Santa María y Aysén TV fueron seleccionados por el Consejo de la Cultura y las Artes como un solo caso a analizar. A partir de los contactos iniciales y del trabajo previo a terreno, esta decisión inicial se desestimó, ya que ambos medios de comunicación —junto con no presentar relación entre ellos— son de distinta naturaleza: Mientras Radio Santa María se constituye como una señal de radio AM y FM, junto con un canal de televisión abierta, Aysén TV es un canal de YouTube que, en la actualidad, está buscando constituirse como un canal de televisión por cable. A pesar de sus diferencias, es menester considerar que ambos medios de comunicación

presentan importantes claves analíticas en común. En primer lugar, ambos se sitúan espacialmente en el mismo territorio, sorteando las mismas complejidades inherentes a la región. Además, presentan los mismos objetos culturales (comunitario y patrimonial).

Considerando todos los factores presentados anteriormente, el equipo tomó la decisión metodológica de realizar el análisis de ambos medios como casos distintos. Radio Santa María, desde la noción de dispositivo; Aysén TV como una expresión cultural, ya que por su corta emergencia no es posible hablar de una red configurada que presente, a su vez, un acontecimiento que determinase sus condiciones de aparición. Ambos casos serán abordados en el mismo informe, exponiendo en cada apartado los elementos comunes y los contrapuntos.

La data obtenida de este caso, surge a través de conversaciones formales e informales con las siguientes unidades de análisis (9-13 enero 2017): gestores de la iniciativa; colaboradores directos; informantes claves y audiencia.

Las técnicas cualitativas utilizadas fueron, en términos generales, técnicas de micro-etnografía asociado a observación participante, *shadowing* (seguimiento) a gestores, conversaciones informales con público asistente y entrevistas en profundidad. El levantamiento de data cualitativa efectuada por el staff de investigadores DESUC se realizó en enero, y el material que se analizó fue de 11 grabaciones correspondientes a once entrevistas/conversaciones acopiadas vía grabadora. De las 11 grabaciones, tres corresponden al caso Aysén TV; cinco correspondientes a Radio Santa María; tres restantes son testimonios de audiencias e informantes claves respecto de la situación de los medios de comunicación en la región de Aysén. Las entrevistas serán complementadas con las notas de campo registradas por los investigadores a cargo, así como observaciones generales.

El registro audiovisual se realizó entre el 9 y el 21 de enero, en las dependencias de Radio Santa María de Aysén, en la oficina de Aysén TV (dependencias UMAG) y en espacios donde acontece la audiencia. Finalmente, con el propósito de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Gestores principales	Gestor(a)
Colaboradores	Colaboradores
Informantes – audiencias Correspondientes a: Audiovisualista que trabajó en ambos medios de comunicación.	Informante

Locutor de Radio Arcoíris (conoce ambos medios de comunicación y ha trabajado en otros medios importantes de la zona). Entrevistada auditora de ambos medios.	
--	--


## 2. RESULTADOS: AYSÉN TV Y RADIO SANTA MARÍA

A continuación, será expuesto el análisis de los casos Radio Santa María de Aysén (en adelante, Radio Santa María) y Aysén TV, a partir de la data obtenida desde las entrevistas, conversaciones informales, observaciones en terreno e insumos sumados a distintas perspectivas teóricas que guiarán las temáticas abordadas.

Conceptualmente, ambos casos serán entendidos —en tanto medios de comunicación— como un tipo diferenciado de actividad social que implica la producción-transmisión y recepción de formas simbólicas a distancia (Thompson 1998, 37). La comunicación, en su calidad de acción simbólica y con ello cultural, será también comprendida como una actividad *situada* —tanto a nivel institucional en el caso de quien la emite, o a nivel personal o social de la audiencia— en tiempos y espacios específicos (ibíd.). Con ello, se asumirá una noción hermenéutica de la comunicación, entendiéndola como el compartir “sentidos” a través del intercambio de información (Schiller, 2007, en Castells 2009). Con ello, quienes participan en la comunicación, están envueltos en proceso de apropiación a través del cual hacen sentido de los contenidos de la comunicación (Thompson 1998).

Asimismo, las prácticas que suponen estos casos, refiere a un tipo de particular de comunicación, la de tipo *mediado*, lo que supone que la producción, transmisión y recepción de contenidos es posible a través de un sustrato técnico material, que permite superar las limitantes espaciales y temporales propias de la copresencialidad y alcanzar audiencias de más largo alcance. En ese sentido, un medio supone un set aparatos técnico e instituciones y prácticas, para comunicarse a través del espacio y tiempo (Hepp, 2013). En los medios tradicionales masivos (p.e., radio televisión), la producción de contenidos y su distribución a escala masiva está institucionalizada a través organizaciones y supone —en conceptos de Thompson (1998)—, un tipo de *cuasi interacción social* entre un emisor y múltiples receptores sin mayor capacidad de retroalimentación.

Por su parte, los nuevos medios digitales desafían ese carácter institucional en la medida en que disminuyen las barreras económicas y técnicas para la producción de contenidos de alcance masivo, y favorece el surgimiento de un tipo de interacción denominada por Castells como *comunicación masiva personalizada*, esto es, alcance masivo, con capacidad de personalización y no solo mayor interacción y circularidad entre emisor y receptor (Castells 2009).



En ambos casos, la comunicación mediada en tanto permite la fijación de formas simbólicas en el sustrato técnico, favorece su reproducción y diseminación. Con ello, a través de la *experiencia mediada*, la audiencia puede observar y aprehender sobre un mundo más allá de sus circunstancias inmediatas y encuentros cotidianos, y con ello los horizontes espaciales se amplían, más allá de los acontecimientos que observamos directamente (Thompson 1998).

Así también, estos procesos de mediatización pueden incluir la representación de sentidos sociales o identitarios. Varios autores han apuntado a la idea de en qué medida las *comunidades imaginadas* (Anderson, 1983), pueden ser construidas culturalmente —y no solo territorialmente—, y asociado a ello, la relación con los medios de comunicación (Castelló, 2016). Por otro lado, distintas conceptualizaciones, han hecho referencia a la forma en que medios particulares como la radio pueden ayudar a la sensación de comunidad, sea a nivel regional o nacional, y en particular, a través de la difusión de *eventos mediáticos* ceremoniales o disruptivos (p.e., caso Radio BBC en Cardiff y Scannell, 1987; Hajkowski 2010; Dahan y Katz, 1994;). Así también, en la era de la abundancia informativa global, otros han enfatizado que muchas veces las audiencias locales no se sienten reconocidas en las agendas de noticias nacionales y llevan a la generación y mayor de consumo de noticias locales (Dickens 2014); o bien a la crítica de lo que Fenton *et al.* (2010) denominó como “localismo remoto” (Fenton, *et al.*, 2010, 8), en referencia a contenidos locales producidos por otros “externos” no pertenecientes a la localidad sobre la cual se genera noticia.

En ese marco conceptual, desde el enfoque de la participación cultural —propósito de este informe— se analizarán estos medios en su capacidad de transmitir contenidos en torno al sentido de comunidad local de la Región de Aysén, tanto desde una perspectiva funcional (información útil), social (información que da temas para conversar) y simbólica (imágenes o símbolos). La referencia a la identidad aysenina será el gran punto de encuentro entre ambos casos, en un contexto espacial de condiciones geográficas de aislamiento propias del territorio (Romero, Vásquez y Smith: 2008), y social de procesos migratorios que incorporaron a la cultura de la Patagonia (chilena y argentina), a la cultura chilota y a habitantes que migraron desde el centro-sur de Chile.

En la primera sección se presentarán ambos casos desde su historia, situando los hitos históricos significativos —a la luz de la noción teórica de *acontecimiento*— que permiten comprender el modo en que operan en la actualidad estas expresiones culturales.

En la segunda sección de este informe, se ubica socio-espacialmente a ambas expresiones culturales, sentando los lineamientos para abordar en la tercera sección, el entramado relacional, describiendo a los distintos actores y el modo en que se hacen parte de Radio Santa María y Aysén TV. Además, en este apartado, se reflexiona

respecto a los públicos —entendidos desde la teoría de medios de comunicación, como audiencias— a partir de lo observado y de lo mencionado por los entrevistados. En la cuarta sección se profundiza el análisis respecto a los objetos culturales comunitario y patrimonial, que son parte tanto de Radio Santa María como de Aysén TV. Finalmente, en la última sección se concluye respecto a las implicancias de ambas expresiones culturales como formas de participación cultural y su comprensión para la particularidad de estos casos.


### **a. Noción de acontecimiento**

En este capítulo, se presenta la historia de la Radio Santa María de Aysén y de Aysén TV. Ambos casos serán analizados bajo los conceptos teóricos de dispositivo y acontecimiento. En primer lugar, Radio Santa María de Aysén será comprendida desde su conformación histórica —construida a partir de los relatos de los entrevistados— recopilando los hitos constitutivos de esta iniciativa que se ha perfilado como un medio informativo clave en la región de Aysén. A su vez, el rol adquirido por Radio Santa María en las movilizaciones sociales en la zona el año 2012, será analizado como acontecimiento, en tanto genera cambios relevantes en el dispositivo, sobre todo a nivel de percepciones sobre la audiencia. En el caso de Aysén TV, se presentará el hito que le da inicio a esta expresión cultural que, por tratarse de un proyecto aún en germinación y alcance aún no puede ser planteada desde una perspectiva teórica como un dispositivo.

#### **i. Aysén y su condición de aislamiento**

Si bien es cierto, los aspectos referentes a la geografía propia de la región de Aysén para estos casos se profundizarán a partir del apartado de este análisis dedicado al despliegue espacial, es relevante inducir en este punto ciertos elementos útiles para comprender el rol que adquieren los medios de comunicación en espacios geográficamente complejos. Romero, Vásquez y Smith (2008), plantean que la región de Aysén presenta ciertas particularidades que la hacen distintiva respecto al panorama regional de Chile. Dentro de estas, se encuentra la baja densidad poblacional de la zona, ya que la población se encuentra distribuida en asentamientos lejanos, o de manera difusa en el territorio:

Aysén es solo un minúsculo punto al sur de la Región de los Lagos y su población no supera a la comuna menos poblada de la Ciudad de Santiago. Evidentemente que esto da cuenta del escaso peso demográfico de las regiones extremas del país, en especial de las ubicadas en sus espacios australes, confiriendo de inmediato un rasgo distintivo a la realidad regional



de Chile: se trata esencialmente de desiertos humanos en que, en consecuencia, predominan los componentes naturales del territorio y las ocupaciones demográficas se concentran en unos pocos asentamientos aislados o bien se distribuyen como una población difusa (Romero, Vásquez y Smith 2008, 6).

En este contexto, los medios de comunicación, y particularmente Radio Santa María a través de su señal AM, adquieren una relevancia distinta, ya que se constituyen en un dispositivo capaz de entregar contenidos locales, pues en tanto comunicación mediada —en la definición de Thompson (1998)— permite sortear la separación espacio temporal y —con ello, siguiendo los conceptos de Giddens (1997)— posibilitando interacciones sociales extensas que se re combinarán a lo largo de grandes distancias espacios temporales; extrayendo a las relaciones sociales de sus circunstancias únicamente locales y espaciales de la copresencialidad (Giddens,1997). Con esos, se transmiten contenidos locales, y —con ello— potencialmente las referencias al sentido de identidad aysenina. La importancia de la comunicación en estas condiciones geográficas, es destacada por el gestor actual de Radio Santa María, quien le atribuye a su medio —en su señal AM— una responsabilidad particular:

Esta es una radio que tiene, desde mi punto de vista, una responsabilidad distinta a las otras radios. Porque nosotros tenemos un público que es súper heterogéneo y con una dispersión geográfica tal que necesita de esta radio porque no hay ninguna otra... esto es medio técnico, pero igual ilustra creo yo (...) Por ejemplo Coyhaique es así como valle, una radio FM por mucha potencia que tenga no va a ser capaz de salir porque no es capaz de copiar los cerros, no sé si me explico. Una señal de AM sí puede lograr eso (Hombre, Gestor, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Considerando estos breves antecedentes geográficos, a continuación, se exponen los medios de comunicación Radio Santa María de Aysén y Aysén TV. Radio Santa María, en tanto dispositivo, será expuesta desde su historia, considerando la noción de acontecimiento para explicar el cambio que ocurre en el medio de comunicación en relación a sus audiencias. Aysén TV, en cambio, será expuesto desde su historia, ya que no es posible sostener, tal como ha sido planteado anteriormente, que exista un acontecimiento que determine sus condiciones de aparición como dispositivo consolidado.

## ii. Radio Santa María de Aysén

La Radio Santa María de Aysén tiene sus inicios el año 1971 (en ese entonces, denominada Radio Aysén) como una iniciativa pastoral del obispo Bernardo Cazzaro, quien buscó crear y poner medios de comunicación, en esos años, al servicio de la evangelización. En 1979, Radio Aysén pasa a llamarse Radio Santa María, como se le conoce en la actualidad. El canal de televisión, por su parte, presenta sus primeros esbozos a inicios de 1991 como el Canal 3 de Televisión MADIPRO de Coyhaique (Radio Santa María de Aysén 2012), teniendo un auge —en palabras de una gestora— cerca del año 2014. Tanto el canal radial como televisivo, nacieron como propiedad del Vicariato de la región, institución que, declarativamente desde los inicios, ha buscado *estar al servicio de la comunidad* a partir de la entrega de información de relevancia nacional y local que visibilice diversas temáticas contingentes, permitiendo a los ciudadanos ejercer de mejor manera sus derechos. En palabras del actual director del medio:

Nuestro interés es cómo sobre la base de un afán integrador con la comunidad, lo que nos motiva o debiera motivar es entregarles herramientas a la gente para que pueda de alguna manera desarrollarse de mejor forma. O sea, lo que nosotros intentamos hacer con nuestro trabajo es, por medio de la información que se entrega, del debate, por la visibilización de ciertas cosas, que la gente pueda ejercer de mejor manera sus derechos. Eso es lo que nos motiva (Hombre, Gestor, Radio Santa María de Aysén; región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Inicialmente el mismo Vicariato se encargaba de administrar este medio de comunicación. En la actualidad, sin embargo, las autoridades eclesíásticas delegaron este cometido y constituyeron una empresa de comunicaciones que administra tanto este medio (incluyendo la radio y TV) como otros medios también a cargo del Vicariato en la zona de Aysén. Según el representante actual de esta empresa (Director desde el 2006), si bien es cierto, la pertenencia al Vicariato sí conlleva una carga en términos editoriales, Radio Santa María de Aysén no tiene un carácter confesional en cuanto a sus contenidos, es decir, no existe una pretensión evangelizadora ni una parrilla programática de carácter religioso. Esto, desde la perspectiva del entrevistado, fue una decisión tomada por el Vicariato para fomentar la audiencia, posibilitando a su vez, el autofinanciamiento de la misma:

Bueno y eso también tiene una carga en términos editoriales, este es un medio de comunicación que pertenece al vicariato. No es una radio confesional, en términos de sus contenidos. Esa es una decisión que tomaron los curas hace un tiempo atrás, que yo creo que fue como una necesidad en términos de que era importante que la radio se financiara. Esta radio si bien



es de la iglesia, no tiene aportes económicos de sus dueños (...) Tiene su determinado criterio identificado con la doctrina social de la iglesia, pero es una radio en términos de contenidos abierta. Si tú escuchas la radio te das cuenta que hay hartas cosas, la misa del domingo quizás pero nuestro contenido no es católico (Hombre, Gestor, Radio Santa María de Aysén; región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Radio Santa María, tanto en su señal radial como en su canal de TV, presenta una parrilla programática similar en cuanto a contenidos. Principalmente, esta programación contiene programas informativos con varias ediciones al día. A esto se le suman programas de servicios que facilitan la comunicación entre personas —mensajes del campo en el caso de la radio, aspecto que será profundizado en el apartado de sujetos, subjetividades y públicos—, programas de opinión y otros que buscan rescatar las raíces culturales de la zona de Aysén. A lo anterior se le suma la producción de contenido externo por parte de ONGs, grupos organizados, servicios públicos entre otros:

A ver... hay programas informativos, noticias básicamente, con varias ediciones al día. Hay programas de servicios que tienen que ver con básicamente darles la oportunidad a las personas de darles el medio para comunicarse entre ellas. Mensajes, avisos, etc. Hay programas de compañía, informativos no estrictamente, de opinión; hay programas que intentan rescatar las raíces culturales de la zona. Eso es lo grueso, lo demás son otras cosas, damos cabida a diferentes temas sobre la base de que, digamos, trabajamos de la mano con otras instituciones, entonces hay unas ONGs que trabajan acá y tiene sus programas, grupos organizados, servicios públicos, etc. No todo el contenido es de producción nuestra, el grueso sí. Hay una parte no menor que es producción externa, entendiéndolo por producción externa gente que nos contrata para poder usar la radio como medio, pero la producción del contenido es de ellos (Hombre, Gestor, Radio Santa María de Aysén; región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Lo más relevante respecto a la programación de Radio Santa María de Aysén, son las medidas tomadas para resguardar la autonomía de la radio en cuanto a los contenidos que transmite —aspecto fundamental para la comprensión del acontecimiento—. Estas medidas consideran: el aviso a la audiencia en el caso de los programas contratados —no realizados por el mismo medio—, y el respeto por los espacios fijos de la radio. Iniciativas de este tipo, han permitido resguardar la línea editorial de la Radio Santa María, asegurando así la transmisión de contenidos que son considerados como un


aporte para la comunidad, relevando el carácter independiente del medio de comunicación. En palabras del gestor principal:

Nosotros los programas que son contratados, les informamos a nuestra audiencia que son contratados, al comienzo y al final del programa (...) ¿Qué otra cosa hacemos? En los programas contratados, nosotros no usamos personal propio. O sea, no hay ninguna voz del medio que se use en un programa contratado. Dentro de las exigencias también está que la conducción del medio sea también externa y otras cosas que también intentamos hacer, pero eso es lo grueso (...) Si nos parece interesante te vamos a invitar y no te vamos a cobrar, pero no traigas pauta”. Entonces eso nos da harta autonomía a la hora de programas (Hombre, Gestor, Radio Santa María de Aysén; región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

La pretensión de autonomía de la Radio Santa María posibilita las condiciones que permiten la emergencia del acontecimiento. La misión de ser un medio que entregue herramientas para que la ciudadanía ejerza con mayor conocimiento sus derechos, de algún modo explica el rol que adquirió la radio en el panorama informativo de la región de Aysén cuando ocurrieron las movilizaciones el año 2012, que nacen producto de la reunión de diversas agrupaciones de la zona (pescadores artesanales, dirigentes sindicales, taxistas, sindicatos de trabajadores, agrupaciones indígenas, estudiantes, autoridades comunales) con el fin de levantar un conjunto de demandas colectivas que atañen a la región. Dentro de estas, se incluye el alto costo de vida, los proyectos que atentan contra el ecosistema, entre otros. Esta labor es reconocida por otros actores externos, tal como Rodríguez et al (2014) mencionan:

En relación con medios alternativos, nuevamente las principales expresiones ocurren por medio de las radios; se destacan Santa María, en el caso de Aysén, y Profeta, en el caso de Freirina, ambas con un origen en la Iglesia católica local. La Radio Santa María, si bien con una licencia comercial y bajo administración del arzobispado de la región, realiza un trabajo social importante y que se intensificó en el contexto del conflicto social (Rodríguez, Peña y Sáez 2014, 83).

En medio del conflicto de Aysén, la Radio Santa María se convirtió —según los testimonios de gestores y colaboradores— de manera no intencional, en una voz de la comunidad, recibiendo denuncias y transmitiendo las noticias que otros medios no comunicaron durante el conflicto. En palabras del gestor actual:



Pero bueno, eso es parte de la pega que uno hace y por eso en ciertos momentos recientes como el caso del movimiento social, esta radio estuvo en condiciones de tomar una determinada posición y que se hizo muy evidente que fue distinta al resto. No es como que haya una decisión acá de necesariamente apoyar a cualquier movimiento social, lo que pasa es que cuando tienes un medio que no tiene mucha capacidad de producción de contenidos; segundo, que están súper amarrados por el poder oficial, cualquiera sea, cero posibilidad de visibilizar situaciones como las que estaban ocurriendo (...) para el movimiento social del 2012 se le atribuyó a la radio un rol súper importante y yo creo que sí, tuvo un rol, pero no fue así como de iniciativa propia. Como que en el fondo estuvo ahí no más y generó el espacio para que la gente que necesitaba y sentía que tenía que usar, porque era el único que daba esa tribuna, lo usara. Claro, y eso fue como súper potente (...) Lo mismo con el conflicto que hubo con la instalación del proyecto hidroeléctrico grande, que fue Hidroaysén, etc. Entonces esa suerte de autonomía nos permitía a nosotros como tener más, por así decirlo, certeza y seguridad a la hora de hacer el trabajo que había que hacer (Hombre, Gestor, Radio Santa María de Aysén; región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Desde la perspectiva teórica de Badiou (1998), el acontecimiento debe constituir un quiebre en el campo de saber de una situación. En el caso de Radio Santa María, a partir de lo que se infiere del relato de sus gestores, el acontecimiento se cristaliza en estas movilizaciones sociales. A partir de los testimonios, se observa que este rol adquirido puede ser entendido como un acontecimiento que se produce en la estructura de la situación, generando una subversión del orden simbólico previo que ha sido denunciado a partir de un síntoma (Badiou 1998). Así mismo, el síntoma podría ser entendido como la necesidad de las agrupaciones ciudadanas de la región que tomaron parte en el conflicto, de tener un medio de comunicación que les permitiese exponer su visión de lo que estaba ocurriendo. Uno de los colaboradores —el jefe de prensa— refuerza esta idea, y sostiene que la amplia cobertura noticiosa de las movilizaciones de 2012 disminuye la sintonía que existía previo a este hito:

Sí, yo creo que el conflicto fue súper importante. Ahora, la radio después del conflicto social también perdió mucha sintonía. De hecho, cuando yo llegué decían: “yo antes escuchaba la Radio Santa María, ahora no”, porque el conflicto social fue un momento bien especial donde la radio estaba 24 horas con programación, donde además era el único medio donde se reflejaba la visión de lo que ocurría en Coyhaique, en Aysén y cómo la gente estaba

viviendo lo que pasaba en las calles. (Hombre, Colaborador, Radio Santa María de Aysén; región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Exponer el conflicto de Aysén —como lo refieren los entrevistados— con todas sus aristas, era entendido por parte de los gestores y colaboradores pertenecientes al medio de comunicación como parte de la misión declarada de informar para el ejercicio de derechos de la ciudadanía. En este caso, informar frente a un fenómeno social de alta repercusión en la zona.

En términos analíticos, lo interesante, es que esa “misión” pretendida por el gestor (emisor), no siempre es apropiada en los mismos términos por su audiencia —dado las determinantes del tipo social, político o cognitivo, dando cuenta de lo problemático que es esta cuasi interacción social— en la noción de Thompson, 1998, antes explicada. A modo de ejemplo, se ilustra la forma en que una mujer auditora resignifica esa experiencia.<sup>71</sup>

Entrevistada: Pero yo te diría que, en el tiempo del conflicto, la Radio Santa María fue un espacio de revolución, de incitar más al movimiento más que calmar las aguas. En esa administración fue un rol más comunista.

Moderadora: ¿Y era esperable que la radio Santa María tomara ese rol?

Entrevistada: No. Era porque el curita era revolucionario. Él apoyaba el conflicto y todo.

Moderadora: Mucha gente me ha dicho que era la única radio que se escuchaba en el conflicto.

Entrevistada: Sí. Y era el móvil que veías en la calle”. (Mujer, Audiencia, Radio Santa María, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Posterior al conflicto de Aysén, el medio de comunicación afirma su posición informativa frente a la audiencia, y decide potenciar el Canal de Televisión —que se encontraba en franco decaimiento— en la misma línea. Este, había iniciado sus emisiones el 2011 con una línea de trabajo totalmente distinta al proyecto radial, lo que, en términos de audiencia —según el testimonio de una de las precursoras del actual canal de Radio Aysén— no tuvo adhesión. El 2013, se replantea el proyecto del canal,

---

<sup>71</sup> Este análisis de casos no constituye un estudio de audiencias; aunque sí se mantuvieron conversaciones con algunas personas auditoras del medio (ver apartado metodológico). Esto solo para fines exploratorios, y como tal, las percepciones de los entrevistados no pueden ser tomadas necesariamente como representativas del sentir general del público; aquí se ilustran solo para dar cuenta de lo problemático del proceso de apropiación y resignificación de los contenidos de los medios de comunicación por parte de las audiencias.

buscando mantener la misma línea editorial de la radio, relevando el carácter informativo del medio de comunicación. A su vez, el proyecto busca posicionarse como una oferta alternativa a la que presenta el canal regional. En voz de la precursora del nuevo proyecto:


Misiones y visiones tenemos los mismos objetivos, la misma línea editorial, pero nos separamos en algunas funciones.

Específicamente el trabajo que tiene que ver con tv hay cosas que necesariamente no pueden realizar los que están en la radio. Y los tiempos de la generación del material, del contenido, del programa, es muy diferente en forma y en tiempo que en la radio (...) Entonces conociendo todas esas diferencias armamos un equipo nuevo de trabajo, y una propuesta programática que tenga contenidos. Una de las bases del medio o misión también del medio tiene que ver con aportar al desarrollo de la región desde el concepto del medio, por ejemplo, justamente fomentando valores y fomentando la cultura regional. Y basado en esa frase, en esa visión, en esa misión que tiene el medio hicimos una propuesta. Entonces para nosotros por ejemplo el desarrollo no tiene que ver solo con construcción, con infraestructura, también tiene que ver con desarrollo social. Y para eso tú tienes que formar audiencia con opinión crítica, entregándoles información, pero no solo de carácter noticioso policial... (Mujer, Colaboradora, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

En la actualidad, Radio Santa María es mencionada —tanto en las entrevistas como en conversaciones informales sostenidas durante el terreno— como uno de los principales medios de comunicación de la zona. Tal como lo menciona el gestor principal y la precursora del proyecto actual del Canal del medio, la misión de este radica en aportar —a partir de su parrilla programática— en el desarrollo de la región, fomentando la cultura regional. En los próximos apartados, se profundizará sobre el elemento transversal, a saber, la identidad local, abordada desde el punto de vista espacial, relacional y también desde los campos y objetos culturales, para finalmente, concluir sobre la Radio Santa María como una forma de participación cultural.

### **iii. Aysén TV**

Aysén TV nace recientemente, el 2014, como un proyecto audiovisual en la línea de innovación social gestado por individuos particulares en asociación con la Universidad de Magallanes, dirigido al rescate de la identidad local a partir del trabajo directo con




las diversas comunidades que componen la amplia Región de Aysén. Desde su canal en YouTube, Aysén TV ha buscado ser plataforma para individuos y grupos organizados (juntas de vecinos, agrupaciones gremiales) de la zona quienes, mostrando sus distintas necesidades, intereses y quehaceres, relevan las múltiples aristas que componen la identidad de esta región aislada. En voz del gestor principal, Aysén TV busca darle un sentido positivo a la identidad aysenina:

Claro, buscar la identidad verdadera dentro de la comuna de Coyhaique. Igual tuvimos la posibilidad de crear alianzas con otras organizaciones y salir pa otros lados, muchas de las reuniones que tuvimos nos llevaron con otras agrupaciones que trabajaban en otros lados, en la Junta o a Puerto Río Tranquilo, lugares que estaban más alejados. Como sabes acá moverse dentro de la región es complicado por las distancias. Así que...pero pudimos hacer bastantes cosas con respecto a eso. (...) O sea, tratar de darle un poco al sentido de que nosotros si pensamos, si hablamos, verlo positivamente. O sea, sí, la región se mantuvo aislada, pero hay que verlo positivamente, aislada de un montón de influencias que en este momento está dañando la sociedad, en otros sectores que están más poblados, donde hay menos problemas de... no sé, drogas. O todavía tiene una calidad de vida familiar, todo ese tipo de cosas, eso es lo que se puede decir que se ha podido conservar mejor en esta región respecto a una vida más tranquila por el aislamiento (Hombre, Gestor, Aysén TV, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Aysén TV, en cuanto medio de comunicación, se autodefine como una plataforma para potenciar la identidad regional, a través de la cual los distintos grupos humanos organizados, expresan aspectos de su identidad que van a ser transmitidos no solo a las audiencias locales, sino también fuera de las fronteras de la región (aspecto que será profundizado en el apartado espacial). Los nuevos medios digitales permiten la posibilidad de tener un alcance masivo, personalizado y más interactivo (Castells, 1996). Estos, en el caso de Aysén TV, no sustituyen a otros medios de comunicación, sino más bien coexisten, y abren a su vez la posibilidad de redefinir las formas tradicionales de generar comunicación en la región. YouTube, al presentarse como una plataforma de expresión de mayor alcance, no solo consigue que este reconocimiento traspase las fronteras locales, sino que también —por su objeto comunitario— permite visibilizar distintos aspectos de la identidad aysenina antes invisibilidad.

Según Livingstone (2013), plataformas de expresión tales como YouTube, fomentan la participación del público en la agenda, lo que trae consigo consecuencias significativas respecto a la mediación de las estructuras de oportunidad o participantes.




En la sociedad, la importancia de la participación, junto con el deseo de participación del público, puede no ser mayor que antes, pero ciertamente hay una mayor visibilidad de la agenda de participación, con consecuencias significativas para la mediación de las estructuras de oportunidades (Cammaerts, 2012) o estructuras de participantes (Spitulnik, 2010). Esto ha sido estimulado por la disponibilidad de nuevas herramientas y plataformas de expresión y deliberación, aunque también es sorprendente que las instituciones públicas, privadas y del tercer sector hayan respondido con vigor, reorientándose hacia un público recientemente visible, desarrollando estrategias y plataformas de medios sociales (Livingstone 2013, 25-26).

Aysén TV, en este sentido, busca constituirse en una plataforma de expresión para las “voces que no han sido oídas”, apelando de ese modo, a la función comunitaria que sostiene el proyecto. Inicialmente, este proyecto fue presentado por los gestores en conjunto con la Universidad de Magallanes (sede Coyhaique) al Fondo de Innovación para la Competitividad (FIC). Con los recursos obtenidos, gestionaron la grabación de diversos programas culturales transmitidos por la plataforma YouTube. Estar bajo el alero del FIC, sin embargo, implicaba limitaciones para generar alianzas que colaboraran en la continuidad del financiamiento del canal. En la actualidad, los recursos del FIC ya están agotados, lo que ha permitido que los gestores busquen otras vías de financiamiento. En palabras del gestor principal:

Se acabaron los fondos, nosotros vimos la posibilidad de hacerlo con otras instituciones hasta que al final la misma Universidad de Magallanes en unión con la municipalidad de Coyhaique se interesó por continuar el canal. Anteriormente, nosotros como proyecto no podíamos hacer ningún tipo, porque una de las cosas... poder hacer trabajos, poder financiarlo, pero no podíamos hacerlo porque era un proyecto que no tenía contemplado eso, no podíamos hacer alianzas con ningún tipo. Y en adelante lo que nosotros estamos haciendo con la municipalidad es trabajar el área de educación, el área de los indígenas de la zona, estamos en las primeras conversaciones para continuar el trabajo (Hombre, Gestor, Aysén TV, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

En este contexto —y tal como sostiene el gestor en la cita anterior— la Municipalidad de Coyhaique en conjunto con la Universidad de Magallanes, se unieron para gestionar la continuidad del proyecto, a partir de la generación de un canal de televisión tradicional. Este, en primera instancia estaba proyectado a iniciarse durante los primeros meses del 2017, sin embargo, hasta la actualidad eso no ha ocurrido.



El hecho de que Aysén TV esté en la actualidad buscando cambiar de plataforma, está relacionado a nivel discursivo con la búsqueda de llegar a otras audiencias, distintas a las actuales. Busca, por ejemplo, llegar a una audiencia compuesta por adultos mayores (los mismos que dirigen los programas expuestos en el canal de YouTube, audiencia a la que no llegan desde los medios digitales). En este contexto de redefinición, no es posible aseverar que se está hablando de un dispositivo. Las redes que articulan Aysén TV están en proceso de modificación, mientras que aún no existe un hito fundacional que permita dar cuenta de los resultados de este proceso de cambio.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

En el presente apartado se analizarán los aspectos socio-espaciales de los casos Radio Santa María y Aysén TV, los que se expresarán a partir de los relatos de los entrevistados y la observación realizada en terreno. En términos generales —y con el fin de situar a ambos casos— se expondrán en primera instancia las características espaciales de la Región de Aysén, exponiendo brevemente la condición de aislamiento geográfico (respecto a otras regiones del país y entre localidades dentro de la misma región de Aysén) y las influencias migratorias, elementos primordiales en la generación de una identidad regional particular y que se encuentran a la base de los aspectos relacionales que serán abordados posteriormente.

Posteriormente, y tomando como base la conceptualización realizada al inicio de este informe, ambos medios de comunicación serán expuestos sobre la base de los procesos de mediatización, que pueden incluir la representación de sentidos identitarios sociales. Como vimos, la comunicación, en tanto acción simbólica, es una actividad situada (a nivel personal, colectivo e institucional) en tiempos y espacios específicos, siendo estos los que permiten la emergencia de una significación determinada. Con esto, se pretende generar un mapa cartográfico que facilite la comprensión de las subjetividades y dinámicas que suceden a partir de este dispositivo.

### **i. La región de Aysén: comunicar en un contexto de aislamiento**

Aysén, siendo la tercera región chilena más extensa en cuanto a territorio, es a su vez, la menos poblada del país. (INE, 2014); (Consejo de la Cultura y las Artes 2015). Además, aproximadamente el 70% de la población se concentra en las comunas de Coyhaique y Aysén, espacio en el que se ubican sus principales ciudades: Coyhaique —capital regional— y Puerto Aysén —capital de la provincia de Aysén—. El 30% de la población fuera de las capitales, se ubica en diversos asentamientos aislados entre sí y lejanos respecto a las capitales antes mencionadas (Romero, Vásquez y Smith 2008), aspecto territorial que aumenta la importancia de medios de comunicación.



Estos aspectos demográficos, sumados a los procesos migratorios y la modernización, que combinan “lo patagónico oriental y lo chileno popular, lo propiamente chilota e indígena, pasando por la forma de vida de los pescadores artesanales, hasta el surgimiento de la identidad asociada a lo urbano y los movimientos ecologistas” (Consejo de la Cultura y las Artes 2015, 5) son fundamentales para explicar los procesos de configuración de identidad de la zona, procesos que emergen como identidades que “personifican las características del territorio que habitan”:

Desde la percepción y discursos de los ayseninos de distintas generaciones, la región aparece como más que un mero territorio o un escenario donde se despliegan las identidades y culturas locales, sino que encarna una suerte de personificación de las características de su clima y paisaje, donde el aislamiento, la lejanía y la crudeza telúrica representan importantes rasgos que la distinguen del resto del territorio nacional. Este aislamiento fundacional y continuo en el devenir histórico de la región configura un sentido de pertenencia y apropiación territorial que parece atravesar todas las clases sociales y grupos etéreos de quienes habitan la zona; una percepción de un territorio dejado a su suerte por el resto de Chile (Consejo de la Cultura y las Artes 2015, 5-6).

Lo “aysenino”, en este sentido, no puede ser entendido sin las implicancias de los aspectos territoriales sobre la construcción de subjetividades. Lo aysenino —como se verá posteriormente, en el apartado de cierre— es la condición de aislamiento, son los procesos migratorios que constituyeron la región, es la percepción de “ser diferentes” al resto del país. Así, a diferencia de otras regiones, la geografía y el aislamiento tienen como resultado fuertes sentidos de pertenencia y apropiación territorial, sentidos que atraviesan todas las clases sociales y grupos etarios, y que se manifiestan de formas distintas en ambos medios de comunicación, que buscan hacerse cargo —desde la labor comunitaria e informativa— de esa identidad.

## **ii. Desdibujando los horizontes espaciales**

Los lugares van más allá de los espacios físicos: adquieren significado en la medida que se entranan significaciones sociales sobre los mismos. En este sentido —y para el propósito de este apartado— es menester comprender que desde la interpretación realizada por Scannell (1995) y Moores (2003), los medios de comunicación —a pesar de que no están anclados al espacio físico, incluso lo superan— pueden contribuir al sentido de *lugar* de las personas y los grupos sociales. Desde una perspectiva fenomenológica, *el lugar* no hace referencia únicamente a la categoría del espacio físico, sino que presenta en sí mismo una dimensión experiencial —que puede estar

mediatizada. Esta dimensión se forma a partir de prácticas habituales que dan origen a involucramientos afectivos y emocionales (que serán profundizadas en el apartado siguiente).

Desde esta perspectiva, entonces, medios de comunicación —en este caso la radio— pueden contribuir a actualizar los sentidos de identidad local, superando la barrera de las distancias entre los habitantes de la región, y con ello redefiniendo las nociones de tiempo-espacio tradicionales.

Como plantea Scannell (1995), la modernidad permite que los “sucesos públicos” ocurran “en más de un lugar a la vez”, o lo que denominan como “duplicación de lugares”: por una parte, la persona (audiencia) puede estar situada en su contexto espacial (por ejemplo, el living de su casa), pero a la vez —a través de la experiencia mediada— referirá un lugar más abstracto expuesto por el medio (como en el caso de la movilización social de Aysén 2012). Moores (2003) haciendo referencia a esta teoría (haciendo referencia a Scannell), plantea que la radiodifusión permite “la conquista de lo remoto”, a saber, tener testimonio en directo de acontecimientos que no están sucediendo en el mismo espacio, lo que permite que los sucesos se encuentren “cerca”:

En la misma línea, Moores también hace referencia a Castells (1996), quien define espacio como el soporte material de prácticas sociales en las que se comparte el tiempo. Esto, según Castells, no comporta necesariamente que el tiempo compartido deba acontecer en contigüidad física. La interacción social simultánea entre personas puede ocurrir a distancia, lo que ocurre gracias a una nueva forma espacial, que Castells define como “espacio de flujos”, forma característica de la sociedad en red que facilita las relaciones a distancia física. La sociedad, según el autor, se construye alrededor de estos flujos (de capital, información, interacción organizativa, imágenes, sonidos y símbolos) que, a su vez, solo son posibles a partir de desarrollo de tecnologías que lo facilitan. (Moores 2003)

Los medios de comunicación, en su capacidad de desdibujar los límites espaciales, permiten romper con el aislamiento territorial característico de la Región de Aysén. Radio Santa María de Aysén y Aysén TV, son entendidos apuntando a la noción teórica —expuesta en un principio— de comunidades imaginadas (Anderson, 1983) construidas culturalmente y no solo ancladas a un espacio territorial, y a las conceptualizaciones que hacen referencia al rol de los medios particulares —como la radio— en su colaboración para generar sensación de comunidad. El propósito de actualizar sentidos de pertenencia, desde este punto de vista, está profundamente relacionado con las diversas percepciones de identidad que se desprenden de este territorio geográfica y culturalmente diverso. Así, tal como se profundizará en el apartado siguiente, la producción de contenidos de Radio Santa María y Aysén TV, de

hecho, apuntan a ciertos aspectos que cada medio de comunicación busca rescatar de lo que se concibe como identidad aysenina.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

Para la comprensión del entramado relacional de los casos Radio Santa María de Aysén y Aysén TV, en el presente apartado se problematizarán actores, instituciones, objetos y prácticas que se imbrican en este dispositivo particular, así como el modo en que estos se entrelazan y modifican para con las subjetividades de las audiencias. Para este ejercicio analítico, Radio Santa María, tal como se explicó en el primer apartado, será un medio de comunicación comprendido como un “dispositivo”. Desde Agamben y Foucault (en (Fanlo 2011)): una red de relaciones entre diversos elementos: espacios, organizaciones, individuos, prácticas, sucesos, significaciones y sus representaciones. Aysén TV, será analizado en este apartado desde el enfoque de los nuevos medios digitales, que tienen alcance masivo, tienen la capacidad de personalización y permiten mayor interacción, posibilitando la emergencia de audiencias creativas.

Al comprender la red de relaciones que se establece entre los imbricados en ambos medios, como una red en constante actualización y re-articulación, supone también que estas actualizaciones modifican las formas de relaciones y subjetividades que se establecen en un espacio —o como se sostuvo en el apartado anterior, lugar—. A la base de esta premisa adoptada para analizar lo relacional, la teoría del filósofo francés Jacques Rancière (Tassin 2012, 1); (Tassin, 2012) entiende la subjetivación como un proceso en constante construcción y definición, que no es posible de fijar ni de estabilizar, sino que se trata de un constante “llegar a ser sujeto” (ibídem, 1). Entender que los actores están relacionalmente imbricados, permite comprender los procesos de actualización que experimentan las expresiones culturales, aspecto fundamental para el análisis de las prácticas y de los sujetos mismos.

A continuación, se expondrá el análisis sobre el entramado relacional que emerge a partir de la data cualitativa obtenida en terreno. La comprensión de lo socialmente situado para ambos casos —tal como fue explicitado al principio de este informe— se realizará entendiendo a los públicos como audiencias. En primer lugar, se esbozará un aspecto clave de estas, a saber, que no son meras receptoras pasivas de información, sino que más bien, hacen apropiación activa de lo que reciben. Posteriormente, se profundizará en la generación de rutinas a partir de las parrillas programáticas de los medios de comunicación. Finalmente —considerando particularmente el caso de Aysén TV— se planteará la noción de audiencias creativas o *prosumer*, a saber, público que también crea sus propios contenidos. Todos estos aspectos serán atravesados analíticamente por el componente de la identidad local, del modo en que este emerge en los mismos entrevistados.

## **i. Programación de los medios de comunicación y audiencias**

Asumiendo que la comunicación no es solo un traspaso unilateral de información, sino que —como plantea Thompson (1998)— un intercambio simbólico, entenderemos aquí a la audiencia con un rol activo de apropiación en su proceso de recepción de contenidos y mensajes, sea desde una perspectiva cognitiva o de sentido. Ahora bien, antes de hacer referencia a la particularidad de las audiencias para cada uno de los casos, es relevante ahondar sobre algunos aspectos teóricos sobre la temporalidad de los medios de comunicación y sobre cómo estos se insertan en la vida cotidiana, regulando o incluso estructurando los ritmos de esta. Esto resulta relevante por la naturaleza relacional detrás de la programación de los medios de comunicación y la audiencia, y el cómo puede establecer rutinas habitadas de consumo (Silverstone, 1998).

La recepción dentro de la comunicación ejercida como actividad rutinaria, inserta en la vida cotidiana, conecta con otras acciones, entonces parte de sus significados se adquieren en relación al entramado de actividades. La forma en que se inserta la recepción en la comunicación, no siempre se encuentra reflexivizada (Scannell 1995) sino más bien, está naturalizada dentro de lo que compete al mundo cotidiano, requiriendo de un motivo particular para problematizarse.

En la misma línea, para Scannell (1995) la ontología de los eventos (el horizonte de su transición desde una posibilidad hasta su concretización), está cargada de problemas mundanos del cotidiano con los que el emisor (medio de comunicación) debe lidiar en pos de convertirse en un flujo continuo. Así, la parrilla programática, representa un esfuerzo de hacer calzar distintos tipos de programas con distintos tipos de públicos en horarios diferenciados, provocando en la audiencia, la sensación de que existe una estructura que permite un flujo sostenido:

Así, los oyentes tendrían una idea de la estructura general o el flujo de los programas como un tipo regular de patrones a lo largo de las horas de cada día y de un día para otro, y el siguiente y el siguiente. Íntimamente vinculado a estos desarrollos aparece el descubrimiento de la producción en serie. En un sentido, este desarrollo fundamental (todos los programas de radio y televisión de hoy en día son, con raras excepciones) fue una respuesta al más severo problema de la producción: el suministro de un flujo de producción incesante, ininterrumpido y sin fin (Scannell 1995, 8).

En el caso de Radio Santa María, los problemas mundanos con los que lidiar para convertirse en este flujo continuo —tanto en su señal radial como televisiva— están en la posibilidad de priorizar entre los temas de interés de la audiencia y los horarios en que los habitantes de la zona atienden a cada medio de comunicación. Así, en voz de

una locutora, se realiza una diferenciación programática que implica decisiones tales como no transmitir matinales —porque a esa hora, los gestores perciben que la audiencia está más pendiente de la radio— y reforzar la parrilla programática televisiva en el horario de tarde, cuando las audiencias llegan a sus casas después del trabajo:

Entonces podemos asumir que en esos territorios es la radio y se trabaja y si lo que queremos es informar a ese tipo de gente, tenemos que entregarles temas de su interés. Claro, para que seas escuchado. Entonces tú ahí vas pudiendo hacer una diferenciación programática. Yo, por ejemplo, a diferencia de muchos canales que hacen esfuerzos por tener un matinal, yo, a nosotros nos encantaría, pero la verdad es que sabemos que no tenemos que poner nuestros empeños en ese espacio ahora porque aquí en nuestra sociedad regional la gente no ve tanta televisión en la mañana. Entonces uno sabe que, si queremos que nos vean, nuestro fuerte es en la tarde. Cuando la gente volvió a su casa y prende la tv, incluso por una costumbre local arraigada. Tú paseas por las casas en la mañana y todo el mundo tiene sus radios encendidas (Mujer, Colaboradora, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

## **ii. Sobre las audiencias “intuitivas”**

Teniendo como antecedente lo anteriormente planteado, ¿Cuáles son las audiencias o públicos a los que apunta cada uno de los medios de comunicación analizados en el presente informe? Para responder esta interrogante, es necesario volver a la noción de identidad aysenina presentada en los apartados anteriores.

Tal como se expresó en el apartado espacial, las especificidades del territorio de la Región de Aysén han sido claves en las dinámicas identitarias que han emergido de este. Junto a la geografía, se suman las diversas distinciones entre rural/urbano; local/afuerino, y los matices otorgados por los procesos migratorios, las segmentaciones por rango etario y oficios que se realizan. El Consejo de la Cultura y las Artes en su Síntesis Regional (2015), identifica las dinámicas identitarias que acontecen en el territorio:

La experiencia de enfrentar la inmensidad del territorio aysenino y el origen migrante y mezclado de la identidad regional a comienzos del siglo XX, se complementan con la identidad patagónica que abarca a todas las comunidades y personas que viven en los distintos sectores rurales, pueblos y ciudades ubicadas principalmente en la zona continental de la región. En síntesis, entre las dinámicas identitarias más marcadas se resaltan la chilota y la indígena, junto a la identidad litoraleña y patagónica. Dichos rasgos se complementan en la actualidad con el despliegue de matices identitarios

relacionados a lo rural/urbano, los pescadores artesanales, las identidades juveniles y de género y los “afuerinos” (habitantes de otras regiones y países) (Ibíd., p.54) (Consejo de la Cultura y las Artes 2015, 5-6).

En este sentido, apuntando a la multiplicidad de potenciales audiencias existentes en la Región, los medios de comunicación de la zona —en voz de periodistas entrevistados de tres medios de comunicación de distinta índole— buscan hacerse cargo de estos diversos perfiles que ellos mismos identifican, ya sea desde “la idiosincrasia regional” desde un punto de vista más tradicional (Radio Santa María), desde las necesidades comunitarias (canal de YouTube Aysén TV) o desde lo que denomina un reconocido locutor de una radio local (que ha trabajado en dos importantes medios de comunicación de la región y que conoce ambos medios de comunicación abordados en este informe): “la nueva identidad patagónica”, que, si bien es cierto, respeta las tradiciones, presenta un *arraigo distinto*, fuertemente permeado por la *sociedad de las comunicaciones*:

Es que nosotros entendemos la identidad y la cultura desde una perspectiva más global, ¿cachai? Si tú me hablas de identidad, por ejemplo, si estuviste hablando con los amigos de la Radio Santa María, seguro para ellos la identidad es tradición, el tipo con la boina, con el caballo, el mate, la jineteada, el rodeo, nosotros no estamos ni ahí con esa cuestión. Nosotros creemos que hay una nueva identidad patagónica, que es la nueva identidad que está emergiendo, que es un cabro que ve que las tradiciones son importantes, pero que también tiene un arraigo distinto, multiculturalidad, de las redes sociales, de la sociedad de las comunicaciones (Hombre, Informante, Radio Arcoíris, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Las nociones de audiencia, sin embargo, corresponden a percepciones forjadas a través de años de trabajo en la zona, percepciones que los mismos medios han construido ante la imposibilidad de tener una constatación clara sobre la audiencia, ya que, según los entrevistados en la región no existen sistemas que permitan medirla:

También estadísticas, cuántas son mujeres, cuántos son hombres, los perfiles si están identificados también te entrega muy parecido a los datos estadísticos que entrega Facebook y yo te diría que casi más completos. Esa parte es medible. La que no es tan medible porque tampoco existen en la región, son sistemas de audiencia. No existen sistemas de medición de audiencia entonces también tiene que ver con parte del conocimiento como de la idiosincrasia regional, porque aquí no hay un centro de estudios que te

diga todos los meses qué canal vieron más, qué programa o qué tema. Pero sí nosotros sabemos que la población de sector rural no tanta tv porque tampoco tiene acceso, entonces evidentemente ese tipo de gente se informa con la radio (Mujer, Colaboradora, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Esta “noción intuitiva” sobre las audiencias, sin certezas métricas al respecto, responde al carácter situado de estos medios de comunicación locales que, como fue sostenido por la periodista colaboradora, conocen a sus audiencias por el conocimiento de la idiosincrasia regional. Así mismo, es el *feedback* directo de los auditores desde los programas y el boca a boca —que aún funciona, sostienen los entrevistados— los que nutren a los gestores en cuanto a su conocimiento de las audiencias.

En el caso de Radio Santa María, esto se ejemplifica claramente con los relatos sobre lo ocurrido en las movilizaciones sociales del conflicto de Aysén el año 2012, donde —tal como se abordó en el acontecimiento— los locutores recibieron los comentarios por parte de la audiencia de que la posición tomada frente a los sucesos ocurridos, conllevaron una baja en la audiencia y una posterior asociación del medio a lineamientos políticos de izquierda, lo que fue reforzado tanto a partir de las conversaciones informales sostenidas durante el terreno, como desde las entrevistas a gestores y audiencia (citada precisamente con motivo de ilustrar esta percepción en el primer apartado).

### **iii. Aysén TV: ¿audiencias creativas en los nuevos medios digitales?**

Retomando las concepciones sobre medios digitales expuestas en la presentación de este informe: estos desafían ese carácter institucional, disminuyendo las barreras económicas y técnicas para la producción de contenidos de alcance masivo. Favoreciendo, a su vez, el surgimiento de un tipo de interacción denominada por Castells (1996) como comunicación masiva personalizada, esto es, alcance masivo, con capacidad de personalización entre emisor y receptor. La comunicación mediada permite la fijación de formas simbólicas en el sustrato técnico, favoreciendo su reproducción y diseminación. Los procesos de mediatización, en este caso, buscan incluir la representación de sentidos sociales o identitarios, haciendo eco de la idea de Anderson (1983) de las comunidades imaginadas que buscan ser construidas culturalmente.

Este último aspecto es particularmente importante para el caso de Aysén TV, canal de YouTube que presenta, en su misión declarada, un objeto comunitario que busca desde sus programas resaltar diversos aspectos de la identidad aysenina, permitiendo que

sean los mismos vecinos quienes definan el contenido de sus programas (según lo que ellos consideren que es importante rescatar, ya sea aspectos identitarios o elementos de utilidad para la región) y el modo de exponerlos. Deliberadamente, este medio de comunicación busca generar audiencias creativas o *prosumers*, desdibujando los límites de lo que tradicionalmente se entiende como consumidor y productor de cultura, o en este caso, emisor y receptor de información con sentido (entendiendo la comunicación —tal como se ahondó en un principio— como una actividad simbólica, es decir, situada en un contexto socio-temporal y espacial, enmarcada en una cotidianeidad, que interpela a nivel de sentido a quienes participan de ella). Aysén TV, En voz del colaborador del programa Huella de Barrio:

Entrevistado: Me preguntó ¿por qué nos va a colaborar? Le dije, mire le voy a colaborar por 2 razones: una porque me levanto y quedo desocupado y tengo todo el tiempo del mundo para colaborarle y lo segundo, ningún interés personal en perpetuarse ni nada de eso, porque yo conozco personas en mi población.

Moderadora: ¿Y cómo iba seleccionando a las personas que uno dice: “esta persona podría ser buena”?

Entrevistado: Por ejemplo, la primera persona, fue una dama, una señora que vive en mi calle y que a mí me consta, yo he escuchado en la radio que la señora participaba, ayudaba a la gente, ayudaba en la iglesia, fue promotora de formar la escuela, todo eso.

Entonces yo dije la señora Carmen. Después yo conozco a un sastre, el señor que vive en calle Las Lengas, conozco a un ferretero, a esta otra persona, la señora Ernestina, conversemos con ellas. Y así se fueron armando los capítulos que después ellos le hacen arreglos.

(Hombre, Colaborador, Aysén TV, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo)<sup>72</sup>

Sumando a la teoría de Castells, la plataforma YouTube, según Prieto (2012) supone cierto aporte en el incremento del conocimiento y participación de personas, instituciones y organizaciones sin la necesidad de canales profesionales. Ciudadanos pasan a ser usuarios, de pasivos lectores a activos generadores de contenido. Emerge así, la figura del *prosumer*:

Suponen una base o aporte para un incremento del conocimiento y de la participación de personas, instituciones y organizaciones y no son

---

<sup>72</sup> Los nombres fueron cambiados para resguardar las identidades.



generados por los canales profesionales del entorno en el que se producen. (...) Los ciudadanos, en su faceta de usuarios, están pasando de ser pasivos lectores y receptores de los servicios de la Sociedad de la Información a ser activos generadores de contenidos e incluso creadores de nuevos servicios. Surgen así los llamados *prosumers*, como el subgrupo de usuarios con el papel más activo en la creación y difusión de nuevos contenidos a través de la red, que coexisten a la vez con los generadores formales de contenido, así como con el mundo profesional y social en el que están inmersos (Prieto 2012, 277).

A pesar de que Aysén TV se hace cargo de algunas de las potencialidades de los nuevos medios digitales, en cuanto releva la posibilidad de que los consumidores de contenidos hoy sean productores, no existe en el relato del gestor principal, como se planteó desde un principio, la certeza de que este medio de comunicación siga existiendo a partir de su plataforma YouTube. Ante este cambio de plataforma, el equipo DESUC decidió indagar en las percepciones de Aysén TV sobre su audiencia (o públicos, en voz del gestor): aunque a nivel de gestores, existen nociones sobre algunas características de su audiencia —al poder acceder a las estadísticas de estas desde el canal de YouTube— tampoco existe un conocimiento del detalle más allá del tiempo de visualización de los videos del canal y algunos rangos etarios:

¿Los públicos? Los públicos de este proyecto...bueno, generalmente gente entre 30 —yo lo he visto por los índices, el análisis de índice de cada programa— depende mucho de qué programa es, para que te pueda hablar de un público como tal. Ahora, tú sabes que en internet tú puedes por tal cantidad de plata tú puedes promocionar más personas, el espacio, bla, bla, blá. Pero por sí solo se ha promocionado, por ejemplo, en Bicicletas hay capítulos que tienen 10 mil visitas, un programa. Y eso generalmente son de público entre 25-30 años. Respecto a cómo, en general, no podría decirte cuál es el público objetivo. Ahora, al público objetivo al cual pretendemos llegar a través de la señal por cable, de los adultos que han trabajado con nosotros, ése sería nuestro público potencial (Hombre, Gestor, Aysén TV, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Además —siendo este uno de los antecedentes que no permiten categorizar a este caso como un dispositivo— tampoco existe claridad sobre la forma en la que los contenidos del canal de YouTube se reordenarían o ampliarían para la señal de cable, dado que existe una multiplicidad de programas subidos al canal de YouTube que abarcan desde tutoriales para arreglar bicicletas (*Contrapedal*), seguimiento a pobladores en su

proceso de cambio a viviendas definitivas (*Este es mi hogar*), caminatas por los barrios para conocer su historia (*Huella de barrio*), programas de reciclaje (*Recicla*), seguimiento a bandas locales antes de subirse al escenario (*Prueba de sonido*), entre otros que, aunque presentan como elemento transversal la participación comunitaria, carecen hasta el momento —al ser un canal de YouTube— de un orden de programación, como plantea Scannell, que se emita durante el día en relación a los horarios de las audiencias (como sí ocurre en Radio Santa María).

#### d. Campos y objetos culturales

Los objetos culturales han sido abordados a lo largo de los informes desde diversas perspectivas teóricas que han sustentado los relatos de los entrevistados. A estos insumos, se suma la observación realizada en terreno por el equipo DESUC. Los objetos se definen en relación a la constitución de públicos, considerando el signo, espacio y momento en el que se esto ocurre. Cuando los sujetos y objetos se encuentran, suceden vínculos que son determinados por mediadores, y mediaciones que se interponen y entraman (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 10-11). Desde el punto de vista de la *sociología de la cultura*, objetos se son entendidos como significados culturales compartidos e *incrustado (embodied)* en forma de expresión de significados sociales de manera tangible o que puede ser puesto en palabras (Griswold 1987, 4).

El análisis de objetos culturales, como se enunció en un principio, será común a ambos casos. Tanto Radio Santa María de Aysén como Aysén TV presentan declarativamente —y sustentan a partir de sus programas— tanto un objeto comunitario como patrimonial inmaterial. Los dos objetos a tratar, a su vez, son constitutivos de lo que ha sido transversal a lo largo de este informe: la identidad aysenina, que asoma con múltiples definiciones según las voces que la enuncien.

Es relevante anunciar que, si bien es cierto, el objeto comunitario ha emergido en otros casos en el marco de este estudio, en la particularidad de estos medios de comunicación, lo comunitario está estrictamente ligado con el carácter informativo de la comunicación (sobre esta, no se harán más que referencias, dado que ya fue abordado profundamente en los apartados anteriores), y se encuentra en razón a la condición de aislamiento entre los asentamientos urbanos de la Región de Aysén.

##### i. Objeto comunitario-informativo

Como se ha sostenido, uno de los motores de Radio Santa María y Aysén TV en tanto expresiones culturales, es ser, de algún modo, funcionales a la comunidad. Ya sea cumpliendo la función de medio de comunicación en un espacio aislado, entre personas distantes (Radio Santa María) o funcionando como plataforma que potencie

expresiones culturales que provienen de la misma comunidad. A partir de esto, se generan relaciones que pueden significar redes de beneficios, contactos o ayuda recíproca para quienes participan de estas, entendido desde la perspectiva de Bourdieu y Coleman (en (Aguirre y Pinto 2006)).

Esto mismo, permite sostener que se está frente a un campo cultural, dado que existe una sinergia entre estructura social y cultura:

En este sentido, la posibilidad que una estructura social tenga que ver con relaciones recíprocas, cooperativas y beneficiosas se relaciona directamente con lo que llamamos campo cultural, es decir, con las experiencias precursoras de Durston. Existe sinergia entre estructura social y cultura. Por tanto, las normas culturales, los valores, las historias colectivas y los símbolos son fundamentales para producir relaciones sociales con contenido recíproco y cooperativo “insertas” en redes interpersonales, equipos de trabajo, sistemas institucionales y comunidades locales (Aguirre y Pinto 2006).

Acá lo comunitario se puede observar a partir de la función informativa que cumplen los “mensajes del campo”, de entregar información importante a personas que habitan en asentamientos rurales aislados, donde Radio Santa María — solo en su señal AM— se convierte muchas veces en la única forma de comunicación no presencial entre habitantes que se encuentran distantes, colaborando así con las necesidades de las personas en las localidades rurales:

Moderadora: ¿Tú qué rol crees que cumplen los medios de información en esta región?

Entrevistada: O sea del 100%, cumplen un 80%.

Moderadora: ¿En qué sentido?

Entrevistada: De comunicación, de estar más cerca. Porque acá no todos los pueblos tienen para celular. Acá las radios tienen un espacio que se llama mensajes de la comunidad, entonces uno va escuchando que la persona necesita tal cosa, o que tal barcaza.

(Mujer, Auditora, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo)

Ellos todavía tienen los mensajes pal campo. ¿Han escuchado eso? Es un estrujo, porque mandan mensajes porque todavía no hay teléfono en algunas partes y los mensajes son “Juana, voy el sábado a la casa, abre la

tranquera y llevo un chanco” (risas). Entonces la locutora está ahí y lo lee y la viejita allá y la cuestión y ahí sabe que su viejo va a llegar el sábado con un chanco y que tiene que tener la burra para cargar el chanco. Entonces de repente es súper freak porque estás en la oficina escuchando, no sé, Miguel Bosé y “mensajes para el campo”: “vieja abre la tranquera” (risas). Pero ese es un clásico de la radiofonía patagónica, en Punta Arenas también. Y tienen una señora que es viejita, es una reliquia la señora y lee los “mensajes para el campo” (Hombre, Informante, Radio Arcoíris, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Los “mensajes para el campo”, tal como lo menciona el informante, son característicos de la radiofonía del extremo sur. Makuc (2010) sostiene que estos mensajes plasman una identidad regional patagónica con características constitutivas:

Los “mensajes para el campo” forman parte de una comunidad de habla cuyos discursos plasman una identidad regional patagónica, caracterizada por la situación de aislamiento, la actividad ganadera ovina y la cercanía con la Patagonia argentina. En este contexto de aislamiento, como hecho geográfico y como fenómeno social (Martinic, 2006) la radiofonía se constituye en un elemento de integración en la Patagonia austral (Makuc 2010, 2010).

Tal como lo sostiene la autora, este medio de comunicación nace el año 1927 en la ciudad de Punta Arenas, provocando un efecto significativo inmediato “al romper el aislamiento territorial, social, familiar e individual en que virtualmente se estaba hasta fines de los años veinte” (Makuc 2010, 63). Estos mensajes —emitidos diariamente y siempre situados en un horario fijo— se convirtieron en indispensables para la vida de la comunidad, y se replicaron en las emisoras de Chiloé, Llanquihue y Aysén.

(...) Su utilidad pública ha quedado en evidencia, pues aún, cuando existen en la actualidad diversos y modernos modos de comunicación, los “mensajes para el campo” persisten como servicio comunitario y han demostrado durante todos estos años en que han formado parte de la identidad regional, un caso histórico de aporte magallánico en las comunicaciones a distancia (Makuc 2010, 63).

Aysén TV, tal como se expuso en la noción de acontecimiento, declara tener un objeto comunitario. La iniciativa ha trabajado directamente con comunidades de la región de Aysén, buscando a su vez, desde su canal en YouTube, ser plataforma para estos

individuos o grupos organizados (juntas de vecinos, agrupaciones gremiales) de la zona. Aysén TV no busca generar asociatividad entre los vecinos, pero sí es posible sostener que, en su rol de plataforma para exponer contenidos, significa una red de beneficios y contactos. En voz de uno de los entrevistados —colaborador que tiene su programa *Contrapedal* en el canal de YouTube de Aysén TV, programa que, según el gestor principal, ha sido el más visitado de todos— se convirtió en una plataforma para que este emprendedor independiente potenciara no solo su taller de bicicletas, sino que además para que hiciera las redes para realizar talleres comunitarios gratuitos de arreglos de bicicletas:

Yo siempre busco la forma de retribuir. Cuando nosotros partimos, se empezó con la bicicleta en un tema de talleres comunitarios, y eso es lo que no quiero dejar de hacer ¿cachái? y eso acá fue súper bien recibido, y me quedé po, veo viajes, hago lo me gusta, y bueno, uno estaba acostumbrado a que todo se paga (...) Entonces ella me está invitando pa que pueda ir a Ibáñez y hacer un taller comunitario. En el cine hay un proyecto que estamos montando con los cabros, que la idea es como ir a montar el taller, yo había conversado con Francisco<sup>73</sup> (gestor Aysén TV), o sea, tengo ideas pero no sé cómo gestionar y la idea es como montar un taller comunitario. Entonces acá la idea es que se contraten herramientas básicas y todo y yo sirva como ministro, onda “mándenme cables, mándenme piolas” y que la misma comunidad se haga cargo de este taller y lo haga funcionar (Hombre, Colaborador, Aysén TV, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

## ii. Objeto patrimonial

A través de todo este informe, la identidad aysenina ha asomado como una clave analítica, emergiendo a partir de los discursos de las y los entrevistados de manera transversal. En este sentido, es menester hacerse cargo de esta identidad en cuanto adquiere tanto sentidos locales como regionales, e intenta ser sostenida y actualizada a partir de ambos medios de comunicación expuestos. Patrimonio según Arévalo (2004) —en pos de sustentar este punto— comprende identidad como algo que remite a símbolos y representaciones, a “lugares de memoria”. Entiende también, que consiste en una reflexión sobre el pasado y presente y que su sujeto es la gente y sus formas de vida significativas:

El patrimonio, entonces, remite a símbolos y representaciones, a los “lugares de la memoria”, es decir, a la identidad. Desde este punto de vista el

---

<sup>73</sup> El nombre ha sido alterado para resguardar la identidad de los participantes.

patrimonio posee un valor étnico y simbólico, pues constituye la expresión de la identidad de un pueblo, sus formas de vida. Las señas y los rasgos identificadorios, que unen al interior del grupo y marcan la diferencia frente al exterior, configuran el patrimonio. Lo que es y no es patrimonio se considera en cada momento histórico, por los grupos hegemónicos, y según un consenso más o menos amplio en el seno de cada profesión. El patrimonio es una reflexión sobre nuestro pasado y presente; ahora bien, el sujeto del patrimonio es la gente (la sociedad) y sus formas de vida significativas (el patrimonio) (Arévalo 2004, 929).

Radio Santa María, según los discursos de los gestores, colaboradores, las opiniones de informantes y lo observado en el trabajo de campo, busca rescatar patrimonio a partir de lo que se considera tradicional. Un ejemplo emblemático sobre esta misión, emerge a partir del testimonio de uno de los entrevistados, locutor del programa de radio *Aprieta que va la marca*. Él considera que la tradición se rescata, entre otras formas, a partir de la identificación que genera el lenguaje —y haciendo referencia a la teoría sobre comunicación— acortando las distancias. Premisa que aplica en su programa que, aunque le costó insertarse en la audiencia, hoy es considerado un éxito:

Por ejemplo, yo comencé los primeros programas, los primeros meses... Explicando conceptos que tienen que ver con cultura, tradición, folclore, identidad y de ahí partimos haciendo una pregunta y la primera pregunta que hicimos era “¿Qué significaba el nombre del programa?” (...) A su vez nos dimos cuenta que la gente empezó a sentirse identificada con el lenguaje, además los que sabían querían opinar, querían decir, que era lo que significaba esa palabra y los que no sabían querían aprender, entonces logramos enganchar a mucha gente con eso, porque después empezamos a continuar con preguntas sobre el mismo tema y preguntamos por ejemplo “de la pera de los caballos”, preguntamos “¿Qué son las riendas”, entonces la gente llamaba y contestaba y así ya entonces logramos además tener un aporte cultural, porque la gente empezó a sentir lo que habla y vive cotidianamente en el campo, puede ser también transmitido a través de la radio (Hombre, Colaborador, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

El locutor rescata —en términos de patrimonio— que un logro del programa ha sido reavivar las tradiciones, en tanto ha logrado aportar en revivir una cultura que se ha ido invisibilizando a través de las nuevas generaciones (mientras ha emergido paralelamente, como sostuvo el locutor radial de Radio Arcoíris, la “nueva identidad

patagona”). Mantener vivas las tradiciones, en voz del consultado, se ha logrado a partir de la transmisión de conocimiento entre las generaciones, ya que en su programa son los niños quienes participan desde la transmisión de saberes que, mientras el programa acontece, realizan los abuelos:


“Además, esto nos lleva al pasado, nos dimos cuenta que por ejemplo que llamaban niños y que los abuelos le daban las respuestas. Entonces se formó un vínculo, porque no solamente escuchaba la gente de determinada edad, sino escuchaban desde los niños hasta los abuelos, porque podían entre ellos también comentar y convivir, eso fue un aporte muy grande, para que se volviera a revivir una cultura que se va invisibilizando cada vez más. Así que bueno, ese es uno de los principales aportes que hemos hecho con el programa (Hombre, Colaborador, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Aysén TV, por su parte, colabora en este cometido desde programas que rescatan aristas de la cultura olvidada de los barrios de Coyhaique. A modo de ejemplo, Huella de Barrio es realizado por un reconocido profesor de una escuela pública de la zona, adulto mayor jubilado, que dedicó sus días a la enseñanza y a la poesía. En su programa, el profesor recorre los barrios tradicionales de Coyhaique, conversa con su gente y releva personajes e historias que son constitutivas de la identidad del lugar. En sus palabras, Huella de Barrio es un testimonio histórico que permite hacer cultura, permite rescatar lo que siempre ha estado allí y ponerlo al acceso de todos:

Moderadora: ¿Usted encuentra que este programa que está haciendo con Arturo es una forma de hacer cultura?

Entrevistado: Yo diría que sí porque en esas conversaciones, en esos encuentros, tal vez nos vamos a encontrar un poeta, podemos encontrar a alguien que se dedicó a la música, como experiencia es un aporte también, aparte de testimonio histórico, poder constituir cultura. La cultura no tiene por qué ser privilegio, ni una cultura para una elite, cultura como un proceso de arte, que cada cosa es cultura. Hasta una piedra, así como se transforman las piedras, de marcarlas, de dibujar en ellas aves, animales. Las piedras comunican cosas, son modo testigo. En mi población hay 2 piedras en la plazoleta que fueron testigo de lo que pasó aquí, de un gran rodado de un cerro, ellas albergan los inviernos, el sentido del pasar del tiempo, el musgo y va n a quedar ahí felizmente, conservadas de por vida, por siempre.

(Hombre, Colaborador, Aysén TV, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo)



En este sentido —y concluyendo sobre los objetos detrás de Radio Santa María de Aysén y Aysén TV— es posible observar que el modo en que se entrama lo comunitario y lo patrimonial, responde a las posibilidades que otorga la comunicación mediada —ampliamente expuesta en este informe—. El proceso de comunicación, para ambos casos, no está separado en términos analíticos de lo que implica el patrimonio. Así, los objetos solo son separados en pos de facilitar el análisis. La observación participante durante cinco días en la ciudad de Coyhaique, el seguimiento con el audiovisualista coyhaiquino que acompañó el caso —y que se constituyó como un informante clave no solo por su conocimiento de la región, sino también por su red de contactos— y a los medios de comunicación que son parte de este caso, las entrevistas sostenidas con diversos audiovisualistas de la región, junto con las conversaciones informales con gestores culturales de la zona, permitieron identificar con claridad la íntima relación entre objetos y el dinamismo característico entre estos, generando que se entrecrucen, dialoguen y muten en conjunto.

### 3. SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Y además de eso, ocupar las pantallas con lo que puede ser el contenido cultural. Para eso creemos que tiene que ver con todo. Porque si es cultural tú no vas a ver en la tv pura gente bailando, tocando, chamamé. No tiene que ver con eso, también el chiquillo que hace hip-hip, también hace harto y pretende hacer un aporte cultural, desde el contenido de lo que baila, que canta, y también está inserto en la sociedad. Ese chiquillo también eligió vivir acá, aunque tenga el pelo largo y sea rasta y no use boina. Más que imponer una mirada de cultura, es tratar de que la gente a través de nuestras pantallas, valore su propia cultura. En definitiva, es como que se hagan cargo. Si te gusta el chamamé, aquí también lo puedes escuchar, y está bien. Y si te gusta el rock, también lo puedes hacer y nada tiene de malo, esa es un poco la invitación desde la pantalla, lo que nosotros queremos hacer. Y decir también “sabes, tienen un lugar” (Mujer, Colaboradora, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

¿Qué es lo que constituye a Radio Santa María de Aysén y a Aysén TV como una instancia de participación cultural?


Luego de presentar el acontecimiento, los aspectos espaciales, relacionales y el análisis de objetos culturales, se hace evidente la gran clave transversal que se entrama en todos los aspectos relevados de este caso: la identidad aysenina. Identidad que, en lo que



compete a este informe, busca ser actualizada a partir de dos medios de comunicación. Es menester, en este punto, aclarar que, si bien es cierto fueron expuestas diversas nociones sobre el modo en que se configura la identidad aysenina, los relatos sobre la misma no permiten —para los alcances de este informe— cerrar la discusión sobre aquello. Esto, sin embargo, lejos de ser desalentador, es reflejo de lo que implica en sí mismo, el concepto de *identidad*: como se expuso en el apartado de campos y objetos, patrimonio comprende identidad como remitente a símbolos y representaciones, a “lugares de memoria”. A una reflexión sobre el pasado y presente, siendo su sujeto, la gente y sus formas de vida significativas.

La identidad aysenina comprende, ante todo, remarcados aspectos territoriales. El aislamiento, como concepto vivo que emerge sobre todo a partir de las conversaciones informales, se encuentra fuertemente asociado a nociones de abandono —como bandera de lucha del movimiento de Aysén el año 2012—, por una parte, y a nociones de seguridad, de estar distante de los males de la urbe, por otra. Al mismo tiempo, se entraman las identidades costeras con las rurales, lo chilote y lo gaucho y sus distintas costumbres, se oponen sus divergentes formas de producción. El lugareño y el afuerino, y los jóvenes que han llegado para asentarse. Todo esto no puede sino dar como resultado, distintas formas de tipificar identidad a través de los discursos, siendo más fácil, hacer referencia a la identidad tradicional:

Yo separo la cultura como tal, de la cultura tradicional, porque son dos cosas diferentes, en la ciudad se vive de una forma, por lo tanto, existe un tipo de cultura, pero en la ruralidad se vive de otra manera, por lo tanto, es otra cultura y de ahí esta lo que hemos heredado que hace por ejemplo esta cultura de ciudad sea distinta a las otras culturas de otras ciudades, por ejemplo un puerto tiene cultura totalmente distinta a una ciudad como esta que está metida dentro de la cordillera (...) Definir la cultura tradicional, entonces yo ahí divido esta región en dos, uno que es el área del litoral y otra que es el área del continente, ¿Por qué las divido en dos? Porque tiene distinta forma de haber sido colonizadas, por lo tanto, reciben herencias distintas, entonces toda el área del litoral tiene una herencia chilota, que es innegable, porque no puede ser de otra forma también y el área del continente tiene que ver todo lo que tiene que ver con el gaucho, entonces ahí hay una marca de diferencia, ahí también está la influencia hacia lo que vivimos en la ciudad, entonces podemos encontrar gente, pañuelo al cuello... (Hombre, Colaborador, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).




La identidad que se asocia a la influencia de la Patagonia argentina, en los discursos ligada —en palabras del gestor de Radio Arcoíris— a lo gaucho, al chamamé. La identidad rural aislada, que se acorta en distancia a partir de los mensajes del campo. Los jóvenes que están configurando nuevos medios de comunicación, “importando” nuevas formas de ser aysenino a partir de iniciativas tales como los talleres de bicicletas, los proyectos audiovisuales, entre otros. Todas, en palabras de un colaborador, se entraman, reconociendo sin falta lo tradicional de la zona como un elemento constitutivo:

Yo creo que también, es que todo nos influenciamos entre todos, si al final depende de que tan parecida sea la geografía en que estamos, a lo que nosotros sabemos, entonces obviamente un gaucho que está en la zona del litoral va tener que aprender a pescar, a andar en bote, o cuando le toque carnear o hacer algo que él sabe va surgir su lado gauchesco y va implementar eso, al fin al poner esos métodos y al revés también, o sea alguien que venga del litoral no va a saber andar en caballo seguramente, va tener problema para manejar el lazo, porque no sabe, porque no es su medio, pero si le toca hacer trabajos como la siembra y esas cosas, son cosas que en Chiloé se hacen mucho y que obviamente va tener su ventaja, porque él ya sabe cómo trabajar la tierra. Entonces yo creo que ahí existe una mezcla también (Hombre, Colaborador, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Que el patrimonio sea una reflexión sobre pasado y presente y a su vez tenga como sujeto la gente (sociedad) y sus formas de vida significativas, implica que la identidad se encuentra en constante actualización. No es posible, entonces, hablar de que el patrimonio hace referencia a lo fijo. A su vez, el patrimonio en tanto reflexión, puede ser interpretado de diversas formas según “el actor” que lo signifique. En palabras de una de las gestoras del proyecto de Radio Santa María (en su señal de cable), fijar una identidad es un proceso reflexivo que ha conllevado largas conversaciones con el fin de poder concluir sobre la programación del medio de comunicación. Así, hablar de cultura aysenina, es tan diverso como específico:

Cuando discutimos el sentido, la línea del programa *La cultura que se ve*, nos demoramos hartito en buscar y elegir con quién trabajar, justamente porque la definición de cultura es muy diversa y nosotros por supuesto también tenemos una, y lograr poner la visión de esa postura o definición fue súper complejo. De hecho, así como a nivel anecdótico, fue el último programa en definir de la parrilla. Nos demoramos dos meses en definir qué hacemos, cómo se llama, quién lo conduce, de qué vamos a hablar. Fue muy complejo.




Yo creo que una de las razones de eso es porque esta región tiene expresiones culturales muy diversas y también muy específicas. Entonces, si tú preguntas aquí en Coyhaique ¿qué es cultura? Probablemente vas a tener una definición. Si te vas Puerto Cisne que es litoral, vas a obtener otra definición. Y si te vas un poco más al sur o más a la cordillera, vas a tener otra definición porque el territorio se ha desarrollado de una manera cultural muy diversa. Y también va a depender a quién le preguntes (Mujer, Colaboradora, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Lo diverso y a la vez específico de la cultura, es un punto sumamente relevante, dado que permite encontrar trazabilidad entre los diversos discursos sobre lo que significa identidad aysenina, haciendo sentido a su vez sobre las formas que adquiere, en este caso particular, en cada medio de comunicación que busca actualizarla a partir de su quehacer. Lo tradicional y lo moderno, lo rural y lo urbano, las identidades pertenecientes a la zona, los afuerinos. Todos se encuentran en este espacio y configuran las distintas aristas que comporta la identidad local.

Independiente de lo difuso y complejo que puede llegar a ser el definir el concepto, existen ciertos elementos que no se tranzan. Lo afuerino puede insertarse, las migraciones pueden entramar diversas identidades, pero toda identidad que acontece y se sumerge en este territorio aislado, responde siempre a la naturaleza del mismo. Quien llega, en palabras de los gestores que vienen desde afuera, se adapta. Aprende a cortar leña, aprende los ritmos locales —distintos a los santiaguinos—. En términos de comunicación, la adaptación implica hacerse cargo de las múltiples identidades que se hacen parte de la zona, sin pasar a llevar la naturaleza Aysenina que, lejos de hacer referencia en los discursos a las tradiciones culturales, responde nuevamente, a un reconocimiento sobre el espacio en el que se encuentran, sobre lo que es propio y los identifica:

Yo creo que una forma de hacerse cargo es hacerlo lo más diverso posible. Yo creo que esa es una forma de asumir que esa es la realidad y que, si nosotros creemos que somos un medio también para fomentar la cultura regional, no solo tenemos que contarla, sino que también tenemos que preocuparnos de serlo en cierta medida. Es parte de. Si tú vas y ves los sets del canal de tv, ninguno trata de ser un canal de Santiago. Aquí nos da frío, por lo tanto, vestimos lana, aquí la madera no genera una sensación de calor diferente, por lo tanto, también la ponemos en nuestros estudios. Aquí se hace fuego, acá las mujeres por ejemplo no usamos tan poca ropa porque hace frío. Hay que asumir también esta variación cultural y hemos tratado



de ponerla desde la exposición misma. Yo creo que también ese es un aporte a la cultura que tiene que ver con asumir lo que somos, valorizarlo y ponerlo en la palestra (Mujer, Colaboradora, Radio Santa María de Aysén, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo).

Radio Santa María de Aysén y Aysén TV son, en este sentido, formas de participación cultural que buscan no solo rescatar identidades locales tradicionales para actualizarlas, sino también, demostrar a través de su acción comunicativa, una identificación con el territorio sobre el que versan.

## VIII. CONVENCIÓN DE CIRCO AL FIN DEL MUNDO (REGIÓN DE MAGALLANES Y LA ANTÁRTICA CHILENA)

El caso seleccionado en la región de Magallanes y la Antártica Chilena, corresponde a la Convención de Circo al Fin del Mundo —en su quinta versión—, desarrollada en la ciudad de Punta Arenas. Esta expresión cultural consiste en un evento 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. Los asistentes —si alojan en el espacio— cancelan un valor diario de \$2.000 o de \$7.000 por los cuatro días, lo que incluye el espacio para dormir y las comidas principales.

La Convención de Circo al Fin del Mundo (en adelante, la convención) organizada desde su tercera versión por la compañía de circo autogestionada Circo del Sur será entendida como una expresión cultural que, en su carácter espacial e históricamente situado, presenta desde sus orígenes un relato social, auto-gestionado y formativo. La convención se analizará en sus aspectos espaciales, relacionales, desde sus objetos (artístico y formativo) justificando finalmente su relevancia como instancia de participación cultural. Dentro de los elementos que serán abordados para el presente informe, la autogestión y las relaciones que emergen a partir de la formación, serán las principales ideas fuerzas a atender.

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La metodología sostenida para el caso de la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, se enmarca en el tratamiento de técnicas cualitativas, a partir de un terreno realizado durante todos los días que duró la Convención, a saber, entre el 18 y el 22 de enero en las dependencias del Liceo Juan Bautista Contardi (Punta Arenas).

En este caso, las principales complejidades del terreno se centraron durante la fase de producción, ya que no existían mayores certezas sobre la realización definitiva de la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo en los espacios dispuestos, a tan solo dos semanas antes de su realización. Esto, porque tuvieron que cambiar de locación el que se llevaría a cabo el evento, dadas contingencias asociadas a permisos. Este antecedente es mencionado como una consideración metodológica, en cuanto emerge también en los relatos de los informantes como un antecedente al funcionamiento del dispositivo, lo que será abordado en el aspecto espacial y posteriormente en el capítulo sobre públicos.

La data obtenida de este caso, surge a través de conversaciones formales e informales con las siguientes unidades de análisis (18-22 enero 2017): gestores de la iniciativa; colaboradores directos y participantes de los talleres que además son parte del staff Circo del Sur; artistas invitados, nacionales y extranjeros.

Las técnicas cualitativas utilizadas fueron, en términos generales, técnicas de micro-etnografía asociado a observación participante, *shadowing* (seguimiento) a gestores, conversaciones informales con público asistente y entrevistas en profundidad. El levantamiento de data cualitativa efectuada por el staff de investigadores DESUC se realizó en el mes de enero, y el material que se analizó fue de diez grabaciones correspondientes a diez entrevistas/conversaciones acopiadas vía grabadora, las que serán complementadas con las notas de campo registradas por los investigadores a cargo, así como observaciones generales.

El registro audiovisual se realizó en las dependencias del Liceo Juan Bautista Contardi, específicamente se capturaron imágenes sobre los talleres y la implementación del espacio para las funciones en las fechas señaladas. Finalmente, con el propósito de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma

Actor	Denominación en citas
Gestores principales	Gestor(a)
Colaboradores Participantes de los talleres - Circo del Sur	Talleristas (utilizando la misma denominación que los informantes dan a este respecto)
Artistas invitados	Artista nacional/ Artista internacional

## 2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

A continuación, será expuesto el análisis del caso 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, a partir de la data obtenida desde las entrevistas, conversaciones informales, observaciones en terreno e insumos sumados a distintas perspectivas teóricas que guiarán las temáticas abordadas. En la primera sección se presentará la convención desde su historia a partir de su origen en el “circo social”, situando en su trayectoria los hitos históricos significativos —a la luz de la noción teórica de *acontecimiento*— que permiten comprender el modo en que funciona actualmente la convención en su quinta versión.

A modo de contexto, es importante mencionar que el presente informe resalta el carácter testimonial de los relatos de los entrevistados (gestores, colaboradores y

participantes en talleres), ya que las historias de vidas emergen como un elemento transversal a gestores y participantes de los talleres. Además, los significados que adquiere la 5ª Convención se encuentran profundamente marcados por estas historias, en tanto son estas las que posibilitan la existencia de este dispositivo, a saber, la práctica y el ejercicio de *circo social* y *circo contemporáneo*.

Sobre estos últimos conceptos y a modo de precisión para la lectura de los siguientes resultados, se debe cautelar que el análisis referido al Circo del Sur y la 5ª Convención de Circo al Fin Del Mundo responde a un caso de circo *contemporáneo* y *social*. A fin de orientar conceptualmente el análisis de las artes circenses y de acuerdo a las tipificaciones que existen a este respecto, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012) ha definido las categorías de la siguiente forma:

- Circo tradicional: es la manifestación que tiene como principal característica estar compuesto por grandes clanes que, en formas de empresas familiares, viajan por Chile presentando sus espectáculos en grandes y pequeñas carpas (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2012).
- Circo contemporáneo: se caracteriza por estar compuesto por artistas que en su mayoría no provienen de familias de circo, y que elaboran una propuesta de lenguaje novedosa que incorpora técnicas propiamente circenses y elementos de otras artes escénicas como el teatro o la danza (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2012).
- Circo social: es una rama en la que el circo como actividad, se traslada desde las carpas o centros culturales, hacia espacios comunitarios para utilizarse como herramienta de intervención psicosocial comunitaria, donde el circo pasa a transformarse en un medio para intervenir de manera lúdica con niños, niñas y jóvenes en riesgo social o de carácter vulnerable (primer congreso red de circo social) (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2012).

En la segunda sección, se ubica socio-espacialmente a la convención, considerando sobre todo el carácter itinerante de las prácticas circenses. En la tercera sección se abordará el entramado relacional, realizando una descripción de los distintos actores y el modo en que se hacen parte de la convención, considerando que son principalmente las redes establecidas entre los diversos actores (familia circense) los que posibilitan una instancia como la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo. Además, en este apartado, se reflexiona respecto a los públicos para este caso, a partir de lo observado y de lo mencionado por los entrevistados. En la cuarta sección se profundiza el análisis respecto a los objetos culturales que son parte de la convención y de la organización que la gesta. Finalmente, en la última sección se realiza una conclusión analítica

respecto a las implicancias de la participación cultural y su comprensión para este caso en particular.

### a. Noción de acontecimiento

En este capítulo, se presenta la historia de la Convención de Circo al Fin del Mundo, la que será analizada bajo los conceptos teóricos de dispositivo y acontecimiento. La Convención —que ya va en su quinta versión— será comprendida desde su conformación histórica, abordada a partir de los relatos e historias de vida de los entrevistados, lo que permitirá posteriormente analizar esta expresión cultural en sus condiciones espaciales y aspectos relacionales que acontecen en ella. Con este propósito, serán recopilados los hitos constitutivos de esta iniciativa auto gestionada con carácter de “circo social”, elemento presente hasta la actualidad. Se resaltarán además la relevancia del aspecto formativo —que aparece como transversal en todos los relatos— y la generación de redes que han colaborado en el proceso de crecimiento de este dispositivo.

La Convención de Circo al Fin del Mundo parte con su primera versión el año 2012, en manos de una organización autogestionada (“La Vecindad”), quien no solo realizaba actividades circenses, sino también otras actividades —mayormente talleres— orientados hacia la comunidad. Según el relato de uno de los principales gestores actuales —quien se incorpora como colaborador en la 2ª Convención—, el organizador de las primeras dos convenciones era un animador sociocultural relevante en la zona de Punta Arenas, lo que significó que desde los inicios que la convención estuvo ligada al trabajo comunitario:


Es que ahí la gestión la hizo toda Vicente,<sup>74</sup> él fue el que compró los materiales, nos pagaba los honorarios, todo. Nosotros íbamos solo a trabajar y éramos los más motivados con el tema del circo. Vicente es un animador sociocultural súper importante, el loco llevaba clases de macramé a la junta de vecinos, de mosaico, obras de títeres, sacaba a los niños de la pobla... (Hombre, Gestor, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Es relevante hacer hincapié en lo anterior, ya que tanto los gestores iniciales (1ª y 2ª Convención) como los actuales (3ª a 5ª Convención) han buscado mantener el circo como una instancia asociada a *lo social*, es decir, una instancia que cumple una labor en la comunidad. Según *El circo como herramienta de transformación: Análisis organizacional del circo social en Chile* (2015) el “circo social” como concepto, aunque

---

<sup>74</sup> El nombre fue cambiado para resguardar la confidencialidad de los entrevistados.





aún no presenta una clara definición, podría ser entendido —según los lineamientos del primer congreso de la Red de Circo Social en Chile— como una rama en la que la actividad circense se mueve hacia espacios comunitarios para ser utilizado, gracias a su carácter lúdico, como una herramienta de intervención psicosocial comunitaria que resulta ser especialmente útil en barrios vulnerables que presentan niñas, niños y adolescentes en riesgo social.


Esto puede generarse, en la medida en que existe un rol histórico y cultural asociado, que permite que el circo sea una herramienta transformadora, desde la cultura popular criolla, ajeno a los espacios de entretenimiento de la élite:

El circo hoy continúa siendo una expresión de cultura popular criolla, pero además ha adquirido un nuevo rol, el rol de transformador de realidades. Probablemente la capacidad transformadora del circo tenga que ver con su rol histórico, cultural, pues de otra manera no sería capaz de penetrar en la fibra de los beneficiarios (Carriquiry, y otros 2015, 16).

Con poca experiencia en disciplinas circenses —pero con trayectoria en la danza—, los actuales gestores comienzan a participar en proyectos de la organización liderada por Vicente, cumpliendo por primera vez el rol de monitores y convocando a su vez a sus propios formadores a colaborar en las iniciativas que se iban gestando en el camino. Además, se sitúan como colaboradores activos durante la 2ª Convención de Circo al Fin del Mundo.

En este momento, se constituye el primer hito relevante en la historia de la Convención de Circo al Fin del Mundo como es entendida en la actualidad: la formación de la agrupación El Árbol, espacio colectivo y autogestionado que releva la premisa de “circo social”. Tal como informan los relatos de los consultados en un recuento retrospectivo, El Árbol constituyó una iniciativa que agrupó a artistas de diversas disciplinas, permitiendo generar un intercambio de saberes entre los mismos y hacia la comunidad a partir de la formación de nichos comunitarios de carácter inclusivo. Esta agrupación se instaló en la ex cárcel de Punta Arenas, espacio abandonado que fue recuperado por parte de los artistas, y que posteriormente fue cerrado por las autoridades (sobre esto se ahondará más en el apartado espacial).

La experiencia vivida en El Árbol, es una instancia importante por dos aspectos. En primer lugar, en cuanto los testimonios de los gestores y colaboradores la sitúan como la base sobre la cual se sostiene el espíritu de la Convención de Circo al Fin del Mundo desde la impronta de circo social y espacio formativo. En segundo lugar, porque le otorga visibilidad a la actividad circense de la zona de Punta Arenas. Según el relato de una gestora:



Lo que sucedía en el espacio cultural El Árbol, como habían distintas agrupaciones y ramas de la cultura y el arte, se daba como un colectivo constante de intercambio, teníamos muchas actividades, una gran feria, todos como que íbamos aportando al trabajo del otro, era todo el rato eso, eso es lo que enriqueció el lazo y lo que nosotros estábamos generando ahí, en un momento llegamos a tener un montón de talleres funcionando al mismo tiempo, entonces yo creo que igual fue eso llevó más gente a través del mismo espacio, por ejemplo llevaban los niñitos, los hijos de la mujer que iba al taller de mosaico y se unía al circo, como que llegaba la familia en realidad (Mujer, Gestora, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Posterior a la creación de El Árbol —y según los testimonios—, se constituye el segundo hito histórico relevante: Vicente, encargado principal de El Árbol y de la organización de la convención hasta ese entonces, decide dar un pie al lado —en palabras de los gestores actuales— y les pide a estos que se hagan cargo de la convención a partir de su tercera versión. Como se observa en la cita a continuación, la participación en el colectivo inspiró la conformación del Circo al Fin del Mundo sin mayores recursos más que la iniciativa propia. Llama la atención, a este respecto, el uso metafórico de proverbios populares que, remiten, a los imaginarios asociados al circo.

Estuvimos ese año... y bueno, en el momento en que nosotros entramos con los chicos, entramos sabiendo que ellos habían organizado la segunda convención de circo (...) Entonces dijimos: „hagámosla, los apañamos“. Entonces nosotros empezamos a reunirnos con ellos y generamos la tercera po. En ese momento, hicimos la tercera convención en la escuela joven Williams, no cachábamos nada, así de circo, poco. Nunca había ido a una convención de circo en mi vida, no sabía qué hacer, no cachaba la dinámica y nos tiramos a los leones (Hombre, Gestor, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).


Desde la perspectiva teórica de Badiou (1998), el acontecimiento debe constituir un quiebre en el campo de saber de una situación. En el caso de la Convención de Circo al Fin del Mundo —y desde un carácter testimonial— el acontecimiento se cristaliza en este punto: en el momento en que los gestores iniciales hacen el traspaso a los gestores actuales. A partir de los testimonios, se observa que este traspaso o nueva directriz, puede ser entendida como un acontecimiento que se produce en la estructura de la situación, generando una subversión del orden simbólico previo que ha sido denunciado a partir de un síntoma (Badiou 1998). Así mismo, el síntoma podría ser

entendido como la creación de El Árbol y todo lo que se gestó dentro de esta organización, en tanto fue lo que permitió la inserción de los actuales gestores en las lógicas de la autogestión, el aprendizaje entre artistas de diversas disciplinas y la labor formativa a partir del circo social, características que sustentan lo que es la convención en la actualidad.

*El quiebre en el saber de una situación*, a través de los testimonios, se sustenta en los relatos que denotan el aprendizaje de lo que implica organizar un evento de esta envergadura; experiencia que implicó sortear un alto nivel de responsabilidades en un contexto de desconocimiento sobre la labor que se realizaba. Para los gestores, organizar la 3ª Convención fue un hito significativo en tanto aleccionó respecto a la gestión de los próximos eventos. En palabras de la gestora:

Participamos (de la 1ª y 2ª convención), pero no como parte de la organización, sino como espectadores. Pero conocíamos y empezamos a tener un nexo con los chiquillos que lo organizaron, ellos se empezaron a ir de Punta Arenas y ya, hay que mantenerla, la tercera convención la organizamos sin nada, sin cachar nada (...) Viste que ahora nosotros tenemos comité, por área, pero yo estaba encargada de tres comités, entonces yo lloré, yo chillé, la sufrí en esa oportunidad... eran muchas responsabilidades, ahora no duermo, pero estoy feliz, porque ya está funcionando, ya sé que voy a poder dormir media horita y me voy programando (...) Yo creo que cuando no recibimos ningún fondo y no nos apoyaba nadie, fue la misma fuerza de la misma gente que nos empieza a preguntar “Oye y ¿cuándo va ser la convención?” “oye, ¿cuándo parten los talleres?”, entonces igual es como una responsabilidad o queda una cosa ahí que ven que ya nosotros somos los gestores y nos gusta (Mujer, Gestora, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

La presentación del acontecimiento en este apartado se da, entonces, a partir de dos hitos fundantes: la formación de El Árbol y el designio de los actuales gestores a cargo de la organización de la convención. Estos dos momentos otorgan las claves sobre las cuales se profundizará en el desarrollo del presente informe. En primer lugar, la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo será analizada en su carácter espacial desde su itinerancia (tanto de artistas como de espacio) y de las implicancias de la misma para el desarrollo del evento. En segundo lugar, los aspectos relacionales serán presentados desde los objetos culturales —sobre los que ya se dio luces— que conforman este dispositivo: el objeto social-formativo y el objeto artístico que encarnan en la misión de la convención en tanto circo social y circo como espectáculo. Ambos objetos presentan



diferentes públicos, sobre los que se ahondará también en este apartado. El informe cierra con la posterior presentación de los objetos del dispositivo en detalle, junto con las conclusiones sobre participación cultural.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

En el presente apartado se analizarán los aspectos socio-espaciales de la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, que se expresará a partir de los relatos de los entrevistados los cuales presentan riqueza analítica por su carácter testimonial. En términos generales, se profundizará sobre lo adaptativo a partir de la itinerancia característica del mundo circense, con el fin de abordar los aspectos que se desprenden de este carácter. Con esto, se pretende generar un relato cartográfico que facilite la comprensión de las subjetividades y dinámicas que suceden a partir de este dispositivo.

Es importante declarar antes de desarrollar este apartado, que no se profundiza sobre las condiciones propias de la región de Magallanes y del emplazamiento espacial particular del circo. Esto principalmente en razón del carácter itinerante propio del circo. Adicionalmente, aparte de constituirse como una de las pocas instancias recurrentes de circo en el sur de Chile, no existen elementos geográficos que fuesen particularmente relevados a través de los discursos o que constituyeran algún referente.

### **i. El circo como emblemático de lo itinerante**


La dificultad para definir lo que significa el circo como género artístico, según Brigitte Bailly (2009) ocurre por la naturaleza propia del mismo, en tanto presenta un desorden inherente que responde a una mezcla de géneros, desafiando la posibilidad de limitarse a una sola definición. Es esta misma naturaleza, sin embargo, la que permite afirmar la principal característica del circo, a saber, un emblema de lo itinerante.

En general, ninguna de las acepciones lleva a un género artístico o a un conjunto de disciplinas físicas de tipo artístico. Probablemente, la propensión del circo para mezclar los géneros nos conduce a problemas en su definición, o nos impele a conjurar el riesgo del desorden inherente al circo, encerrándolo como teatro en un lugar. Todo un contrasentido porque, en realidad, el circo es, ante todo, emblemático de lo itinerante. Un “objeto” que parece dotado de un poder de escape que desafía cualquier ambición de definición o límite (Bailly 2009).

Este carácter de itinerancia, es decir, de no permanecer fijo en un espacio, es constatable a partir de los relatos que construyen los artistas circenses entrevistados sobre sus trayectorias. Tal como los mismos describen, en su búsqueda formativa no solo aprenden diversas disciplinas distintas asociadas al ámbito del circo, sino que además iteran sus lugares de aprendizaje.

La itinerancia, de esta forma, se presenta a partir de las entrevistas como una condicionante favorable a la formación del artista circense y, como se leerá a continuación, una respuesta deseable ante la complejidad del contexto social. Entre los artistas latinoamericanos consultados (principalmente de procedencia argentina y colombiana), se remite —en general— a la práctica circense como aquella que no se encuentra dotada de una mediación institucional “de tradición” para ejercerse. Y por lo pronto, contrapuesta a los espacios típicamente recreativos de la élite. Si bien se hacen ciertas distinciones respecto al circo moderno, contemporáneo y el circo tradicional, el presupuesto a la base reside siempre en el carácter “callejero” del circo. Como se puede pensar, este tipo de plataformas en la visión de los entrevistados, se ciñen a contextos de precariedad artística de Latinoamérica. Despojados de apoyos institucionales —como hacen ver respecto a referentes internacionales como Francia o Canadá— el circo en América Latina tiende a asemejarse a espacios de creación artística, apropiados de las urbes: a saber, la calle.

En Latinoamérica el circo es mucho más “warrior”, es callejero, es sin infraestructura, sin carpa, tengo que tirar una carpa y no tengo cuchillos, bueno, me los invento. No tengo clavos, me los armo, hay viento, ¿qué hago? Hay todo un sistema operativo de resolver en eficiencia lo material, que unifica. A nivel de información también pasa eso. Gente de Punta Arenas viaja de gira y la gente del norte viaja hasta Punta Arenas y la gente de ahí viaja a Buenos Aires y toda la información empieza a hacer esto. Recibe info y se la lleva a otro lado. En Europa no pasa esto, vas a la École France y ahí te formas y se quedan ahí, porque tienen la beca estatal, porque si te va bien les dan un seguro artista, que tienes mil euros para vivir tranquilo un mes. No sé si es más fácil, no conozco, pero tienen más posibilidades de mejores teatros, mejores lugares, más cantidad de plata y aceptación social. Aquí tienes que lograr que te acepten, el espacio social donde habita, encontrar un lugar para desarrollarse y para rentar y buscar la manera de que eso sea rentable para tu desarrollo, vestuario, elementos, formación, para comer y si tienes vicio, los pierdes (Hombre, Artista internacional, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).



En términos espaciales, y tal como se infiere de la cita anterior, la falta de recursos le otorga al artista circense latinoamericano la cualidad de “warrior” (guerrero), descrita desde el funcionamiento del artista sin espacio fijo, sin infraestructura que lo sostenga y muchas veces, sin los materiales necesarios. La falta de locación, de esta forma, resultó ser un tema transversal en los relatos tanto de los artistas invitados como de los gestores y colaboradores. Como se anticipó respecto a algunas de las consideraciones metodológicas durante la fase de producción, el espacio —y su confirmación— también constituyó una de las piedras de tope iniciales para la realización de la convención durante 2017.

Ante las contingencias suscitadas por la itinerancia, emerge el carácter adaptativo del artista circense, el cual despliega una serie de estrategias de autogestión para sortear las dificultades del contexto: En el caso particular del Circo del Sur, la falta de espacio fijo se ha vuelto problemática no solo por no tener infraestructura para los talleres y otras actividades, sino también por la dificultad para guardar los materiales que son parte del mobiliario de la asociación.

A todo esto, nosotros tenemos un “patrimonio millonario”. No, pero igual llegamos a tener 4 colchonetes y cada uno de esos sale 4 gambas, 500 lucas, igual es plata. La cuerda lisa 120. Tenemos como 8 telas, cada una 50 lucas. Tenemos 11 piezas, 50 colchonetas, material de montajes, ascendedores, descendedores, cuerdas. Y todo el rato nos falta. Mañana necesitamos más. Ahora lo guardamos en ese gimnasio de la muni, que lo están gestionando los chicos de boxeo. Ésa es la bodega principal y hay mucho material que queda instalado. Y para moverlo, flete, le pagamos al flete (Hombre, Gestor, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Todos estos insumos, como mencionan, son necesarios para la ejecución de actividades, sobre todo, en el marco de estos talleres y de la convención. La mayoría de estos instrumentos han sido comprados por los mismos o bien, obtenidos por medio de financiamiento con empresas locales. Como indica la cita anterior, la itinerancia implica, por ejemplo, la búsqueda de espacios para almacenar los materiales e incurrir en costos adicionales de movilización de los mismos. El carácter itinerante, finalmente, obliga a generar estrategias adaptativas que permitan sustentar el circo y sus instancias a lo largo del tiempo.


## ii. La apropiación de espacios como estrategia de autogestión

Una de las vías que han tomado las asociaciones/compañías de circo para sortear la falta de apoyo institucional en términos de facilitar espacios para el desarrollo de la actividad circense, ha sido la apropiación (legal o ilegal) de espacios públicos y/o abandonados. Esto, a partir de las entrevistas, ha sido una opción válida tanto para los gestores de la convención, como para artistas internacionales que han formado de sus propias instancias. Particularmente, estas iniciativas hacen de los espacios tomados, centros comunitarios formativos bajo la impronta de circo social. Como se ilustra en el caso de una situación en Argentina, esto corresponde a barrios intervenidos que generan beneficios para la comunidad:

En el 2008, comienzos, un compañero me dice “che, está la idea de ocupar un galpón en la estación de tren de Tolosa, que es un barrio de La Plata, que es un barrio under y bla, bla, blá. Vamos, lo ocupamos y pum, armamos escuela de circo”. Bachillerato popular, centro cultural...este era okupa y era una estación del Estado, digamos del gobierno, abandonada, porque durante en menemismo de Argentina de los 90 cerraron muchas cosas y entre esas, ciertos galpones ferroviarios, lo ocupamos, hicimos un centro cultural, quedó súper lindo y todo y ahí empezamos a hacer trabajo de circo social (...) Y empezó a funcionar eso, armamos una escuela de circo popular, gratuito y empezamos a formar gente en circo, sobre todo para la gente del barrio. Y si venía más gente, fantástico (Hombre, Artista internacional, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

En el caso de los gestores de la convención —y tal como se anunció en el acontecimiento— El Árbol se constituye como el primer hito relevante en la historia de la Convención de Circo al Fin del Mundo. Esta iniciativa nace también de la apropiación de espacios, en este caso, las antiguas dependencias de la Ex Cárcel de Punta Arenas, espacio que llevaba años en desuso, y en las condiciones de detrimento propias del abandono:

Sentí como que fue un retroceso para el circo, habíamos vivenciado tener un lugar, a lo mejor no era, no tenía las condiciones suficientes, súper optimas, pero que estábamos pensando cómo hacerlo, íbamos a conseguir calefactores, estábamos cambiando las planchas del techo para que no se llueva, donde había una corriente pusimos planchas... Entonces empezamos nosotros a intervenir el lugar y a mejorarlo, de hecho, eso es el segundo paso, porque lo que nosotros llegamos a hacer fue a limpiar, había una asquerosidad inmensa, papeles, material de gendarmería, de ex reos, con



eso te encontrabas, libros, pero mucha mugre, nosotros limpiamos el lugar. Aparte de eso lo empezamos a refaccionar y claro tu empiezas a sentirte como parte, sientes que es tuyo (Mujer, Gestora, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

En base a los relatos de los gestores, colaboradores y talleristas que fueron parte de la iniciativa de El Árbol, el carácter de este trabajo resultó muy significativo, en tanto conformó un espacio reconstruido y resituado a la luz de la motivación e injerencia de los gestores. Un espacio que, como ha revisado la literatura especializada, proporciona a los individuos un sentido de lugar o “identidad territorial subjetiva” en tanto consigue proyectar la misión de la agrupación mediante la experiencia que se mantiene en este.

El significado del espacio se deriva, en definitiva, de la experiencia que en este se mantiene, lo que incluye el aspecto emocional como ha destacado José Antonio Corraliza (1987, 2000). La experiencia emocional en los lugares implica que las acciones que se desarrollan en el lugar y las concepciones que del lugar se generan están imbricadas (...) Los lugares con significado emergen en un contexto social y a través de relaciones sociales (escenario o dimensión local); se hallan ubicados geográficamente y a la vez relacionados con su trasfondo social, económico y cultural (situación o dimensión geográfica), proporcionando a los individuos un sentido de lugar, una “identidad territorial subjetiva” (Gustafson, 2001a en Vidal y Paul 2005, 288).

Junto con esto, es primordial señalar que la formación de El Árbol, según los gestores, significó un gran esfuerzo colectivo (que implicó rehacer el espacio), trabajo que permitió a estos artistas circenses dejar por un momento la preocupación sobre la itinerancia, pudiendo así, enfocar sus esfuerzos en la realización de los talleres (desarrollando con mayor facilidad su objeto social-formativo). Así, a modo de cierre, la pérdida de El Árbol posibilita la reflexión sobre la falta de un espacio fijo de desarrollo para los artistas circenses: los gestores consideran que el problema que emerge de la itinerancia de espacios físicos —particularmente en base a esta experiencia— está, por un lado, en el trabajo y desgaste asociado que implican las gestiones para conseguir una infraestructura que permita sustentar los talleres, funciones y, en este caso, Convenciones. Por otra parte, la falta de espacio impide asegurar la proyección de actividades en el tiempo y focalizar, en palabras de una gestora, la energía en la actividad circense per sé en vez de situarse en la constante problemática de la gestión.

Hemos evidenciado de que cuando se tiene un espacio se crece al 800%, se crece 8 veces más de, porque en el fondo concentras la energía en algo, no



estás como “¿ahora donde entrenamos? ¿Dónde a buscar espacio?”, entonces se enfoca la energía en algo más de generar cosas concretas (Mujer, Gestora, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

La problemática sobre el espacio para realizar la quinta versión de la Convención de Circo al Fin del Mundo resultó ser especialmente compleja. Según los relatos de los gestores —los cuales que fueron evidenciados por el equipo DESUC durante la fase de preparación de este terreno—<sup>75</sup> meses antes de la instancia, solicitaron con éxito las dependencias del gimnasio de una universidad de la zona que ya había facilitado el espacio para convenciones anteriores. Aproximadamente un mes antes del evento en 2017, esta concesión fue suspendida, según las autoridades de la misma, debido a la necesidad de un staff permanente de personas alojando en el espacio durante cinco días. La razón por parte de la institución para sostener este argumento, consistió en que el espacio no se encuentra tipificado como habitacional, por ende, por ley no puede alojar personas en sus dependencias. Circo del Sur comenzó a realizar las gestiones para conseguir otro espacio, las que dieron frutos solo tres semanas antes de la realización del evento. Finalmente, a pesar de las complejidades, la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo se realizó en el Liceo Contardi, ubicado al norte de la ciudad de Punta Arenas, en la calle Manantiales 1027, llenando sus talleres y funciones.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

Para la comprensión del entramado relacional que acontece en la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, en el presente apartado se problematizarán actores, instituciones, objetos y prácticas que se imbrican en este dispositivo particular, así como el modo en que estos se entrelazan y modifican para con las subjetividades de los públicos de la práctica circense. Para este ejercicio analítico, la convención será, tal como se explicó en el primer apartado, comprendida como el evento que da forma a un “dispositivo”. Desde Agamben y Foucault (en (Fanlo 2011)): una red de relaciones entre diversos elementos: espacios, organizaciones, individuos, prácticas, sucesos, significaciones y sus representaciones.

Entender la red de relaciones que se establece entre los imbricados en el dispositivo, como una red en constante actualización y re-articulación, supone también que estas actualizaciones modifican las formas de relaciones y subjetividades que se establecen en un espacio. A la base de esta premisa adoptada para analizar lo relacional de este dispositivo, la teoría del filósofo francés Jacques Rancière (Tassin 2012, 1); (Tassin,

---

<sup>75</sup> Este terreno estuvo ad portas de ser suspendido por la falta de espacio para realizar la convención.

2012) entiende la subjetivación como un proceso en constante construcción y definición, que no es posible de fijar ni de estabilizar, sino que se trata de un constante “llegar a ser sujeto” (ibídem, 1). Entender que los actores están relacionamente imbricados, permite comprender los procesos de actualización que experimentan las expresiones culturales, aspecto fundamental para el análisis de las prácticas y de los sujetos mismos.


A continuación, se expondrá el análisis sobre el entramado relacional que emerge a partir de la data cualitativa obtenida en terreno. La comprensión de lo socialmente situado para este dispositivo —tal como fue explicitado al principio de este informe— presenta un carácter testimonial, en tanto existen historias de vida asociadas detrás de cada uno de los entrevistados, historias de participantes que actualizan las expresiones culturales de las que son parte. En primer lugar, se citarán relatos de historias de vida, que serán entendidos desde uno de los objetivos declarados de la convención: generar un cambio social a partir del encuentro de personas con distintas historias, distintas realidades que se conectan en un espacio formativo. Posteriormente, se profundizará en la relación con la institucionalidad y su partida paralela: la autogestión como estrategia de remediación frente a un contexto de precariedad de acción. Finalmente, se entregarán nociones sobre los públicos desde el punto de vista de los objetos culturales que presenta este caso: Social- formativo y artístico.

#### **i. El vínculo institucional y la cuestión sobre la autogestión como estrategia**

Tal como fue esbozado en los apartados anteriores y según los relatos de las y los gestores, la falta de apoyo institucional proveniente de la percibida poca validación del arte circense a nivel nacional y latinoamericano, representa un problema para la realización de encuentros como las convenciones, para el artista y sus organizaciones en general. Esta problemática ha sido diagnosticada también por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en el informe *Campo del arte circense chileno* (2011) donde se especifica que en el circo contemporáneo<sup>76</sup> los artistas circenses identifican ciertos problemas en su vinculación con la institucionalidad. Estos radican en: la ausencia de una política de recursos económicos que sea sistemática y continua; la falta de institucionalidad y/o mecanismos de regulación de la actividad circense que permita acreditar la idoneidad de los actores que ejercen labores remuneradas en tanto artistas circenses. Según este informe (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2011), existe una carencia de escuelas y una falta de reconocimiento a las que ya existen; y la dificultad para realizar las tareas de gestión, en especial aquellas referidas a difusión y

---

<sup>76</sup> Categoría que, por sus características y por la mención de los propios entrevistados, corresponde a aquella en la que se inserta este dispositivo.



producción de sus eventos (ya sea por falta de experiencia de los gestores, como por un bajo apoyo de la institucionalidad).

Esto ha llevado a los artistas circenses a autogestionarse en términos de recursos y aprendizaje. Muchas veces, los ha llevado también a organizarse en grupos para llevar a cabo iniciativas mayores. Así, desde la autogestión —aplicable espacialmente a realidades latinoamericanas— deja espacio para la creación de redes que facilitan el encuentro entre artistas, los espacios de formación y la creación conjunta de puestas en escena de naturaleza itinerante. Estas redes son percibidas por los artistas como una disposición permanente de colaborar en la labor del otro, lo cual, en sus visiones, responde a la ejecución de un bien colectivo. En palabras de una gestora:

Si yo decido como iniciativa mover las sillas no va a pasar uno o dos minutos que va a llegar alguien a ayudarme y todo el rato se va generando eso, si yo tengo que hacer algo me ayudas, te ayudo, como esa es la dinámica en general, también se da una cuestión tan grande en cuatro días, cuatro talleres, dos espectáculos de nivel máximo, entonces es una tarea súper grande, entonces todos ayudan (Mujer, Gestora, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Ahí empecé a ver cómo era el tema del circo realmente y ahí me enamoré del circo porque me di cuenta que era todo el tiempo trabajo en equipo, de estar pendiente, arriesgarse a creer en el otro (Mujer, Artista internacional, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Este trabajo en equipo hace que las redes entre los artistas circenses sean tremendamente necesarias, y definidas por tanto como una gran familia esparcida en el mundo, una familia en la que, al final, todos tienen referencias y conocidos. Ante todo, un nicho que —en la línea de la autogestión— colabora sorteando las complejidades de la itinerancia propia del artista circense.

Igual es lindo porque yo me pongo a pensar y el circo es una gran familia alrededor del mundo. Yo en el coloquio me encontré con un francés que terminó siendo el director de unos amigos, que fueron los primeros que salieron de Colombia a Europa, en Valparaíso nos conocimos. Entonces es una gran familia y así funciona y te gestionan la quedada, todo. Y así debe suceder en todos los campos, yo creo, de una (Mujer, Artista internacional, Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

## ii. Los públicos duales: talleristas y artistas

Los públicos para este dispositivo son entendidos en base a los dos objetos que presenta: el objeto social-formativo y el artístico (los que serán profundizados en el próximo apartado). Así, el primero —enmarcado en los lineamientos del circo social— busca formar a partir de talleres, a niñas, niños y adolescentes (en contexto vulnerable o no) en las diversas disciplinas de las artes circenses, constituyéndose entonces como público, los talleristas. Por lo pronto, parte de los talleristas también son los mismos artistas nacionales e internacionales que ejercen de monitores, o bien, asisten a clases circenses dictados por otros que ya llevan trayectoria especializados en una técnica específica.

Vale la pena destacar que muchos de los artistas hoy “consolidados” y que pueden presentarse en la función de cierre, pasaron inicialmente por asistentes de los talleres de Convenciones anteriores. De esta manera, muchos de los talleristas, son los mismos que siguen una carrera circense formados realizando el salto de lo formativo a lo performativo —gestores y artistas del espectáculo—. Este es el caso de uno de los entrevistados, joven de 14 años que se ha formado en las artes circenses a partir de talleres desde sus 8 años y que, en la actualidad, cumple un rol fundamental en el escenario de la convención, presentándose junto con aquellos que lo formaron.

Sí, ayer fue así y en la cuarta “conve” igual fue así. Yo igual hice como tres intervenciones y aparecía de cualquier lado. Fue un show, ése sí que fue completo así porque estuve con ellos haciendo intervenciones de las que ellos hacen, yo igual estaba ahí. Sí. Ahí en cada intervención hacía un juego y toda la gente ¡Ah! Sí (Hombre, tallerista, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Dado que la convención se encuentra en gran medida, en términos de tiempo, abocada a la realización de talleres formativos en distintas disciplinas circenses, algunos de los artistas identifican a estos sujetos —los talleristas, futuros artistas y/o artistas consolidados—, como el público principal de estas instancias. Parte de este público-tallerista, corresponde a jóvenes del entorno en el que se desarrollan las actividades, en este caso, jóvenes de distintas partes de la ciudad de Punta Arenas que buscan participar de actividades circenses. Así, el circo cumple su rol social “transformador”- en la medida que integra a la comunidad que lo rodea en los talleres. Como señala la artista a continuación, el carácter de las llamadas “conves”, son siempre de carácter autorreferido: por y para gente del circo.

### iii. Públicos asistentes: los espectadores y la movilización de emociones

Los gestores argumentan que una de las razones principales por las que el cierre de El Árbol significó un retroceso para el Circo del Sur, responde a la capacidad que tuvo el espacio para congregarse. Esta convocatoria es entendida, por un lado, como la posibilidad de abrir talleres gratuitos a jóvenes para que se formaran en las artes circenses (objeto social-formativo). Por otro lado, es comprendido a la luz de la audiencia que se hace partícipe como espectador de un *show* que termina por exhibir todas las destrezas trabajadas por cada uno de los artistas en su respectiva especialidad. En base al relato de una de las gestoras principales, aquel nivel de convocatoria resultó preocupante para algunas personas importantes de la zona como autoridades políticas. Las controversias suscitadas a este respecto, terminaron por mermar la audiencia y la convocatoria a las presentaciones que se desplegaron en ese entonces.

En cuanto a lo que yo les decía del impacto que estuvo generando [El Árbol], yo creo que eso les preocupó, yo siento que hasta el día de hoy, como que el tema llegó a tal punto de convocar a tanta gente, como les decía que en esa función, que para mí es una ejemplo clave, de hecho es, en esa obra que nosotros presentamos, porque ocupamos el lugar, la escalera, la celda, se iluminaron, se hizo todo un cuento ocupando el espacio, entonces no solo llegamos a la gente que le hacíamos taller, también llegamos a una audiencia mucho mayor, asistieron 300 personas y quedó gente afuera y generó un impacto muy grande, quedó como esa ansia de seguir haciendo cosas, nosotros en ese momento que teníamos estos talleres con 50 personas y así luchando, pidiendo colchonetas, limpiando el piso cuando llovía, súper luchado, habitar el espacio porque ya lo sientes tuyo (Mujer, Gestora, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

A partir de los relatos, el circo como movilizador de experiencias es una de las premisas que se deduce respecto a las improntas del circo contemporáneo. Esto da paso a la comprensión de una de las claves más relevantes, en torno a las nociones de público para este dispositivo. Esto se encuentra en la transversalidad existente de los discursos de los gestores y artistas circenses, así como sobre la *experiencia transformadora* a la cual se apela en el público asistente. Como mandato, el circo aduce la movilización de *emociones*, incluyendo la capacidad de asombro y de sorpresa. Por ello, como circo contemporáneo, también debe estar al corriente de aquello que —hoy por hoy— puede o no generar capacidad de novedad entre quienes visitan la función. Desde luego, como menciona uno de los artistas: “ya no asombra al hombre bala ni a la mujer barbuda”. Por

ello, la necesidad de actualizar aquello que permita —como se lee a continuación— que a las personas *les pase algo*, es una de las metas principales de la experiencia circense.

Pero ese creo que es el éxito (...) No es que no se esperaban para ver qué cosas nuevas hacíamos, estaban esperando que pase algo. Que les pase algo, uno es como un mediador y que uno tiene la posibilidad en esa instancia de jugar con las emociones. Si en medio de eso se abre un canal que puede ser efectivo para algo porque tenés la posibilidad de dar un discurso, no hablado, no me refiero a emitir un discurso, sino porque todo es, hay que saber aprovecharlo (...) No necesariamente te tiene que gustar, pero te tiene que generar algo. Tiene que movilizarte. Si lo que estás viendo no te moviliza, allá hay pérdida por todos lados. Ahora, si te moviliza para bien o mal, fantástico. Sea por la risa, por la emoción, por una idea, por las ganas de estar haciendo ahí algo, no importa. Pero tiene que pasar algo, si no te pasa nada, está muerto (Hombre, Artista internacional, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Desde luego, se deja entrever en los discursos una noción de cultura que se inscribe en las emociones. En la interacción artista-público, es necesaria una interpelación por parte de quien ejerce el acto y, por otro lado, el público debe ser capaz de recepcionar dicho mensaje. Bajo esta dinámica, el artista circense debe ser capaz no solo comunicar una emoción y un texto, sino también de *emocionar* a una audiencia, a partir de su trabajo escénico. En palabras de los consultados, los artistas circenses deben ser capaz de entregar al público, aquellos que los mismos describen como “lo más profundo del alma”.

Pa mí la cultura es expresión totalmente, desde todas las ramas. Tratar de decir lo que uno tiene dentro desde lo más profundo del alma, del diafragma. Los hueones que cantan ópera. De eso se trata, de emocionar, de lo que te decía antes: tú eres otro yo, eso. Para mí eso es la cultura, entregarse a otro y la gente te agradece (Hombre, Artista internacional, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Esta capacidad de generar emociones, es descrita por Bailly como una característica propia del circo. Disciplina que, a diferencia de la alta cultura, no se dirige a nuestra sensibilidad entendida como un refinamiento del espíritu. Por el contrario, el circo se dirige a los sentidos, apuntando a la sensación y emoción a la vez:

Ir al circo es penetrar en un universo sensorial extraño en el que los efluvios dulces del algodón se mezclan con los olores del estiércol del caballo; es

también recorrer un mundo diferente donde el tornasol de colores se realiza por el brillo de la escarcha o, más discretamente, se subraya por la palidez del aserrín. Es, en fin, penetrar un planeta loco donde la carcajada repentina de un niño viene a desbaratar la música, sin que este elemento de perturbación comprometa la armonía (Bailly 2009, 65).

Esto también fue capturado a partir de las notas acopiadas por el equipo investigador durante el trabajo de campo. Como se presencié en la función, algo que resultó particularmente llamativo fue cómo se daba realmente aquello que conformaba el cierre del show para la gente del circo. Así, era común observar a los mismos (talleristas y artistas) emocionados desplegando —entre lágrimas y abrazos— un final que parecía agotarse aquí, antes que la bajada de telón o la llamada “pasada de gorra” para recolectar dinero entre el público asistente.

#### d. Campos y objetos culturales

Los objetos culturales, a lo largo de los informes, han sido abordados desde diversas perspectivas teóricas que han sustentado los relatos de los entrevistados, junto con la observación realizada en terreno por el equipo DESUC. Los objetos se definen en relación a la constitución de públicos, considerando el signo, espacio y momento en el que se esto ocurre. Cuando los sujetos y objetos se encuentran, suceden vínculos que son determinados por mediadores, y mediaciones que se interponen y entranan (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 10-11). Desde el punto de vista de la sociología de la cultura, los objetos son entendidos como significados culturales compartidos e *incrustado (embodied)* en forma de expresión de significados sociales de manera tangible o que puede ser puesto en palabras (Griswold 1987, 4).

El análisis de objetos culturales de la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo ya se ha esbozado en el aspecto relacional en torno a los públicos. En este apartado, se profundizará sobre ambos: social-formativo y artístico. Para el presente caso, es necesario aclarar que la decisión metodológica de realizar el análisis conjunto de lo social con lo formativo, responde únicamente a lo que señala inequívocamente la data cualitativa obtenida a partir de las entrevistas: el aspecto social del circo es en sí, formativo. Desde acá, diseña y modela pautas de acción y comportamiento que son atendidas como espacio disciplinar y como misión comunitaria. No es posible entender —según lo que se afirma que es circo social por los mismos entrevistados— alguna forma de intervenir en el entramado social que no incluya la *formación* en diversas disciplinas circenses.

Adicionalmente, y como se introdujo al inicio de los resultados sobre este caso, ambos objetos responden a la doble identidad de este circo. Por un lado, el circo social se corresponde —como es de esperar— con el objeto formativo y comunitario en torno al cual se define. En cuanto a su condición como circo contemporáneo, el objeto artístico que lo contiene considera una serie de prácticas y expresiones que distan de los parámetros instalados desde el circo tradicional, a saber: la no inclusión de animales durante la función, el diálogo con técnicas escénicas; y la no asistencia exclusiva del grupo familiar (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2012). Como se verá a continuación, y en línea con la generación de *emociones* en el encuentro de ambos objetos, los relatos referidos a este caso en particular aducen al sentido de novedad desde una puesta en escena particular. Es decir, presenta un *trasfondo*: un mensaje que no puede ser necesariamente entendido por el público que habitualmente asiste al circo tradicional.

### **i. El objeto social-formativo**

El objeto social-formativo en la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, tal como fue perfilado en los apartados anteriores, responde principalmente a que los gestores afirman estar realizando en su labor, *circo social*. Este tipo de circo, si bien se asocia normalmente al trabajo en contextos vulnerables, para los gestores adquiere otro sentido en terreno. Como se relata en la cita, el circo en su dimensión *social* la integración entre personas sin miramientos de distinciones (clase social, por ejemplo), centrando el interés en el gusto y el ejercicio de la práctica circense.

Claro, encontramos a chicos que estaban sin colegio, que estaban haciendo puras cagás así en su vida con chicos que venían del Colegio Alemán, que hablaban tres idiomas y adentro estaban los dos a pata pelá, subiéndose a la línea, sacándose la chucha igual ¿cachai? Entonces ahí nosotros dijimos ahí el cambio social no es como “Ay, gente vulnerable, pobrecitos”. No, estamos abriendo las puertas para que conversen, el cuico no conoce al pobre y por eso lo “rotea” y lo trata mal. El pobre no conoce al cuico y por eso lo putea. Pero cuando se encuentran los dos y están tirando la pelota y a los dos se les cae el piso, se dan cuenta que son iguales y ahí está el cambio social. Y eso fue la línea con la que partimos (Hombre, Gestor, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Lo distintivo del circo social, según este relato —y lo constatado a partir de otras entrevistas y conversaciones informales— es que implica el encuentro entre personas distintas que normalmente no se encontrarían en otros espacios, dadas las condiciones que definen a cada uno de los sujetos. Para los informantes, el aprendizaje en torno al



circo permite trascender los prejuicios y, con ello, se vuelve de carácter formativo en tanto instaure pautas de convivencia comunitarias. En palabras del gestor, el reconocerse como iguales en un proceso de aprendizaje que no discrimina género, inequívocamente, un *cambio social*.

Según la visión de este gestor, el circo social no es la mera visión de cuño asistencialista en la que el circo se inserta en un contexto vulnerable para ayudar. El espíritu del circo social —y como objetivo declarado de la “conve” y de la organización que la sustenta— reside en abrir el espacio para todas las realidades sociales.

Según el testimonio de una de las talleristas entrevistadas, el ingreso al circo es una elección que se encuentra fuera de las habitualidades de su entorno. Por ello, como se ve en la cita, participar de los talleres y hacerse parte de la convención —y de Circo del Sur— es considerado un hito que adquiere relevancia particular para la consultada, en tanto opera como movilizador social. En su mirada, el alcance subjetivo que puede tener el circo atiende a una apertura respecto a personas y conocimientos que, sin la existencia de estas instancias, no estarían al alcance de la mano. Este acercamiento, según su relato, generaría un efecto en las experiencias de vida de quienes, de alguna u otra forma, se vinculan con el circo:

Para mí fue súper importante, porque tuve una visión nueva, de compartir con gente. Yo estudié en un colegio particular, entonces como que mi vida había sido encerrada en la burbuja, entonces el circo me abrió las puertas a relacionarme con gente nueva, de otra clase social. Yo no soy alguien que tenga mucha plata ni eso, pero mi familia está metida en esa onda (...) le gusta ser cuica y esa onda y a mí...yo siempre era media radical en mi casa, independiente. Y claro, el circo me entregó más cosas, más ideas, otra gente me mostró otras cosas, otros pensamientos y empecé a pensar de otra manera igual y me entregó esas herramientas (...) Ha sido súper bonito la experiencia, otro grupo con el que contar (Mujer, Tallerista, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

El circo en tanto social, según Brigitte Bailly, se diferencia de otras artes, en la medida en que se distancia de aquellas que tradicionalmente refieren a la alta cultura (Bailly 2009). Esta particularidad del circo social ocurre en la medida en que permite que sus espacios de formación no se encuentren remitidos únicamente a la academia, sino que también —y sobre todo— en el arte callejero: semáforos, en las plazas, espacios públicos. Esto permite —parafraseando las palabras de una artista circense internacional que parte su formación en el teatro y la danza— que el arte circense condicione cierto pensamiento crítico, adicional al gusto por realizar una práctica común. La consultada menciona que el circo se despoja de algunos criterios formales

sobre la educación en técnicas circenses —tales como la especialización en determinados elementos (tela, aro, mástil, malabarismo, etc.)—, posicionando su ejercicio desde un saber técnico que, finalmente, se aprende desde una pasión y desde el sentido comunitario de encuentro entre sujetos disímiles:


Como estudié actuación y danza, pues nunca me tuve que ver envuelta con gente de pocos recursos o marginada, o con otro tipo de educación. Y cuando llego al circo me encuentro con todo eso y veo que el circo lo que hace es formar, ¿me entiendes? Dar como otro aire a todo. Como que... los hace creer en que es posible transformar a través del circo, cuestionar. Y eso, es posible que una persona que con bajos recursos pueda trabajar con una persona que lo ha tenido solo ¿me entiendes? Pueden fusionarse. Y yo, no es que haya tenido muchos recursos, pero tuve cómo estudiar y otro tipo de cosas, valoré y pude dar lo que soy. Me gusta, porque veo que se avanza, que es un proceso diferente, de ser-hacer. No es un interés, sino más de corazón (Mujer, Artista internacional, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

## **ii. Objeto disciplinar y la técnica: lo que atraviesa lo social-formativo y lo artístico**

Antes de exponer en detalle el análisis sobre el objeto artístico, resulta pertinente presentar brevemente un criterio de trazabilidad que se observó entre ambos objetos a partir de los relatos. La disciplina en la práctica de las artes circenses, es considerada necesaria por los entrevistados especialmente respecto a criterios de cuidado del cuerpo (ante posibles lesiones) como para la técnica (mejorar la puesta en escena). Las citas a continuación refieren a cómo los estándares corporales son una herramienta esencial para el despliegue de las artes circenses, así como los niveles técnicos.

Y ahí lo de físico, en realidad el circo requiere mucha disciplina, porque si tu cuerpo físicamente no está preparado, te caes y la lesión es más grave. Porque yo me he caído, pero no me he hecho nada grave nunca porque está fuerte mi cuerpo (Mujer, Artista internacional, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

O sea, y pasa, según yo, que me gusta mucho la técnica, o sea, yo creo que la técnica es algo que hay que pulir hasta que quede muy bien, y querer desafiarla. Hay mucha gente que en su volá abstracta, que no la critico cosa de cada uno, pero mucha gente se salta ciertos pasos e intentan investigar o dar un mensaje, artísticamente se podría decir y no puede gritar tan fuerte



su mensaje porque no tiene tanta técnica (Hombre, Tallerista, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).


La búsqueda de disciplina —principalmente en cuanto al comportamiento necesario para evitar lesiones— tiene como consecuencia práctica, por ejemplo, la decisión de los gestores de la Convención de Circo al Fin del Mundo de restringir el ingreso de drogas y alcohol a la instancia, con el fin de asegurar que el espacio formativo y artístico — haciendo eco siempre del espíritu del circo social— ocurra en un entorno seguro.

### **iii. El objeto artístico**

La disciplina para el objeto artístico del circo en general —y según los relatos de los artistas nacionales e internacionales que fueron parte de la convención— resulta fundamental. Bailly (2009), al reflexionar sobre el circo afirma que este ilustra las capacidades del cuerpo y permite observar la potencia del mismo, cuando se encuentra *perfectamente disciplinado*. Esta disciplina —a diferencia de aquella que remite al comportamiento conductual necesario para la realización óptima de una Convención— responde a una imagen de cuerpo circense que se entiende por definición como “ambigua”, a un cuerpo que se resiste a la subordinación pero que busca trabajarse para lograr un gesto, una figura artística autónoma.

El circo ilustra no solo las capacidades del cuerpo, sino también la potencia de un cuerpo perfectamente disciplinado. No obstante, la imagen del cuerpo circense es más ambigua. Es más que el icono de un ideal de sumisión a la conminación disciplinaria. Representa todo lo que se escapa de él y que resiste a la subordinación, ya que la disciplina apunta aquí a la producción de un gesto o de una figura artística autónoma (Bailly 2009, 77).

Este cuerpo disciplinado para lograr la figura artística autónoma, puede ser comprendida con mayor facilidad a partir de los relatos que afirman que dicha plasticidad hace que en el campo de las artes terminen por converger en el circo mediante una apropiación de la técnica. Diversas historias de vida que fueron relatadas a partir de las entrevistas realizadas, indican que el camino para llegar al circo, salvo excepciones, no es directo. El artista circense conoce previamente prácticas que se vinculan a la expresión corporal (especialmente la danza) y que construyen un relato sobre el ejercicio de la complejidad de definir —categorizar y tipificar— lo que representa el circo.



(...) fue la fusión de gente que sí eran artistas de circo y nosotros que realmente no éramos artistas de circo formados en una escuela tradicional. Pero había mezcla de todo porque había un chico que también hacía la técnica, pero también era artista, se llamaba Sergio. Y él era, por ejemplo, *cheer*, él hacía acrobacia, pero venía de los *cheer*. Había gente de todo lado y todo lo que confluía era el circo (Mujer, Artista internacional, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Esta fusión circense, se manifiesta en las rutas que el artista realiza durante su aprendizaje. Múltiples disciplinas, espacios y países forman artistas completos. En palabras de una gestora, esta característica itinerante que también es propia de la ruta y el carácter espacial del circo, se facilita en la medida en que el camino se inicie lo antes posible.

De hecho, tú ves eso mientras más jóvenes o antes agarran el conocimiento lo profundizan más y alcanzan mayor desarrollo en las distintas disciplinas, por ejemplo, mi profesor de tela, él empezó a los seis años, entonces a los seis años empezó a malabarear y después aprendió tela, después maestro chino y ahora es acróbata. Entonces igual la vida del artista circense es como desde chico, potenciar eso, la diversidad en las disciplinas, independiente que tenga una especialidad, si yo hago tela esa es mi especialidad, pero igual creo que se fomenta eso, como aprender un poco de todo, de hecho, las escuelas de circo a nivel, justamente lo que hablaban los chiquillos colombianos, en Latinoamérica te enseñan todas las distintas áreas de circo, no es como que te enseñan solo una (Mujer, Gestora, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Además, como se resalta, el artista circense se ve enfrentado a una gran gama de técnicas y a necesidad de fusionar y especializarse en alguna. De ahí, se entiende — probablemente— el proverbio que asocia el “circo pobre” a la ejecución multifacética de actividades. Sin embargo, este aspecto otorga una posibilidad particular: la de plasmar en el escenario un mensaje que va más allá de lo cotidiano. Esto, según un artista nacional, es parte de lo que define al circo contemporáneo:

Yo creo que el artista de circo es contemporáneo, intenta ir más allá de lo cotidiano, exagera un poco más. Eso está pasando en las otras artes, están evolucionando, están en rotación. No creo que pase solo en el circo, en el circo no hay límites, hay infinitas posibilidades como en la danza (Hombre, Artista internacional, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

El circo contemporáneo busca la risa, pero también suscitar opinión. Busca, tal como fue expuesto en la noción de públicos, generar una emoción que traspase la simpleza del hombre bala. Suscitar una emoción positiva es tan válido para el circo contemporáneo como lograr que alguna persona del público se sorprenda. Según las palabras de una tallerista, el mensaje debe tener un trasfondo:

No es un circo tradicional que uno va a la carpa y el payaso es como el protagonista de todo y hay shows que son más llamativos. Por ejemplo, este verano yo fui a ver el hombre bala y era una tontería (risas), no quiero ofender a nadie, porque pucha, cualquiera se puede meter ahí. Era súper penca. Pero es un show para niños. El caballo más pequeño del mundo y es un perro, también son shows para niños. Pero acá, hay siempre un trasfondo, no sé si vieron el show. Por ejemplo, el show de danza no era como para niñitos, no cachaban una, hasta miedo. El payaso todo fluorescente, no sé, es como más contemporáneo (Mujer, tallerista, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

#### **iv. El entramado de objetos formativo y artístico: los referentes internacionales**


A modo de conclusión sobre los objetos presentados en este apartado —y haciendo nuevamente alusión al carácter inherentemente itinerante del circo— se hace relevante mencionar cuáles, según los entrevistados, son los referentes formativos y/o artísticos a nivel internacional.

Aunque se mencionan —por parte de algunos artistas internacionales— experiencias significativas en Buenos Aires y en circos itinerantes a nivel mundial de alto prestigio, los referentes finalmente se encuentran en las academias canadienses de Quebec y Montreal.

Moderadora: Nos han mencionado eso, hartito las escuelas de Quebec y Montreal.

Entrevistado: Sí, lo que pasa es que son escuelas súper técnicas, técnico-artística y eso es bacán. Las escuelas francesas, según lo que me han contado, son mucho más abstractas en cuanto a su enseñanza. O sea, y pasa, según yo, que me gusta mucho la técnica, o sea, yo creo que la técnica es algo que hay que pulir hasta que quede muy bien, y querer desafiarla.

(Hombre, Artista nacional, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena)



Si bien es cierto, no todos los participantes de la convención declaran tener pretensiones de formación artística de alto nivel (algunos buscan mantenerse en el quehacer del circo social). Para quienes sí presentan aspiraciones de convertirse en artistas circenses de renombre, pasar por escuelas internacionales es fundamental. A su vez, sitúan al Cirque du Soleil como el referente escénico del momento. Así, quien busca una formación de excelencia, también busca escenarios reconocidos, tal como lo relata un artista nacional que se está formando en la escuela de circo de Quebec:

Moderadora: ¿Qué significa para ti el Cirque du Soleil?

Entrevistado: Aspiro totalmente, yo sé que voy a llegar a trabajar en esa cuestión, sino, tengo el nivel, me da. Confío en mí.

Moderadora: Además que te vas a una escuela muy importante que puede ser como el trampolín a eso.

Entrevistado: Sí, los mismos del Soleil salieron de esa escuela. De esa provincia, de Montreal y Quebec. El Soleil es una compañía canadiense. Oriundos de allá.

(Hombre, Artista nacional, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena)

Las escuelas internacionales son referentes no solo por sí mismas, sino también porque se insertan en contextos, identificados por los entrevistados, particularmente distintos al latinoamericano. En estos países existen mecanismos institucionales, políticas públicas y, finalmente, un entramado social que valida el arte circense y lo sostiene económicamente. Esto es lo que abre la posibilidad de escuelas y lo que hace que el artista circense pueda, efectivamente, vivir de su arte:

Es como estructura, mucho más valorada que acá y que en Sudamérica. Te pagan, acá, una pega buena te pagan 30 lucas la hora, allá un show te pagan 300 dólares que son como 150 lucas y te están pagando poco (Hombre, Artista nacional, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

En este sentido —y concluyendo sobre los objetos detrás de la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo— es posible observar el modo en que se entran los distintos objetos, al punto de ser separables solo en pos de facilitar el análisis. El proceso formativo que ocurre no es desprendible de la labor social que busca realizar el circo. A su vez, lo formativo está íntimamente relacionado con el objeto artístico, en tanto el primero busca abrir la posibilidad de que el segundo acontezca en la biografía de los

talleristas —futuros artistas—. La observación participante durante toda la convención y las conversaciones con distintos actores, permitieron identificar con claridad la íntima relación entre objetos y el dinamismo característico entre estos, generando que se entrecrucen, dialoguen y muten en conjunto.

### 3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Como se ha revisado, el caso del Circo del Sur (a partir de la 5ª Convención del Circo del Fin del Mundo) corresponde a un dispositivo anclado en la disciplina circense, pero que adopta ciertas particularidades en su distinción con el circo tradicional y el circo contemporáneo. Situado en una iniciativa en la Región de Magallanes, con una complejidad anclada en su carácter espacial itinerante, una presencia de públicos asistentes, así como un circo pensado para talleristas y artistas, es posible pensar en tres ideas fuerza que entregan insumos a la reflexión sobre la participación cultural desde este dominio y este caso en particular.

¿Qué es lo que constituye a la 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo —y al ejercicio de la disciplina circense— como una instancia de participación cultural?

- La *nueva* relación entre productor-consumidor en la generación de referentes simbólicos y artísticos: La cuestión sobre la *dualidad* de algunos de sus públicos.

En primer lugar, es primordial situar a la Convención de Circo al Fin del Mundo, como un dispositivo que sin duda permite abrir la discusión sobre nuevas formas de participación cultural. En primer lugar, el rol de lo social, fuertemente relacionado a lo formativo, abre espacios novedosos en los que —tal como se expresó anteriormente— se posibilita un encuentro inusual entre sujetos disímiles que aprenden a reconocerse como iguales en torno a un ejercicio-arte común. La Convención además da cuenta de lo que es propio del circo: la plasticidad. Permite diluir las nociones de productor y consumidor en su objeto social-formativo (todos aprenden de todos). De acá la notoriedad que cobró el carácter dual de los talleristas-artistas, quienes no solo generan contenido a partir de las prácticas formativas, sino que pretenden actualizar la práctica entre los referentes de artistas (nacionales e internacionales), toda vez que es necesario conocer el estado de arte entre los referentes regionales.

- La cuestión de lo *social* y la transversalidad de esta consiga en los objetos que lo conforman

Así también, el lugar de lo *social* es particularmente clave en el aporte de este dispositivo a las nociones de participación cultural. En el marco de lo declarado por los informantes de este caso, se menciona una baja intervención pública por parte de la gestión cultural en la actividad circense. Como estrategia, los artistas y coordinadores mencionan que las dinámicas de autogestión han sido más efectivas para que los artistas y su colectivo puedan seguir adelante con esta actividad de larga tradición y, de igual forma, permite hacer sentido respecto a la impronta de circo social. El circo, en tanto social, artístico y formativo, presenta a partir de los discursos, una constante búsqueda por asegurar su continuidad y, con ello, la reproducción cultural de pautas que aduzcan a la misión y el encuentro de objetos culturales: generar *novedad* y *emoción* en sus públicos.


Circo del Sur —a través de su 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo— constituye una plataforma que busca colaborar en la reproducción de las prácticas circenses que pueden aportar en el sentido comunitario de un trabajo en conjunto. En voz de un consultante, el Circo del Sur, puede conformar el punto de inicio para la “colectivización” de expresiones socialmente deseables, pero que —aún— no encuentran popularidad, según los informantes, en sectores remotos como Punta Arenas:

Para mí el Circo del Sur ha sido una... una cosa, cuál es la palabra... es que para mí el Circo del Sur es una instancia bonita y válida para poder querer empezar a tener una actividad circense (...) y también ha sido una buena herramienta para colectivizar e ir abarcando más gente, que más gente haga circo. Es como algo así como una plataforma para que se comience a hacer circo, pero luego ya depende del individuo si se quiere seguir potenciando (Mujer, tallerista, Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

- La reflexión sobre los espacios formales en donde se sitúa este tipo de circos

Como desafío a la reflexión sobre la cuestión de los espacios es importante relevar que, en su misión, el Circo del Sur abre la discusión sobre cuáles son los lugares del circo. En muchas de las experiencias relatadas por artistas nacionales e internacionales, la no-afijación a espacios determinados marcan el carácter del trabajo. Sin embargo, más allá de la lógica de la “carpa”, respecto al objeto formativo, el circo rompe con las lógicas de los espacios convencionales del hacer cultura al convertir la calle, los semáforos, las plazas y en general, los espacios públicos, en un escenario por definición abierto, que busca sorprender a todo quien circula por la urbe. En su plasticidad, dialoga con la itinerancia y logra gestar





instancias de cultura que dan cuenta de la capacidad adaptativa —sobre todo en contexto latinoamericano de poca validación— del arte circense.


A su vez, Circo del Sur —y particularmente la instancia de la convención— se constituyen como eventos de participación cultural particularmente atractivos en contextos con menor oferta cultural, tal como describen los asistentes a las funciones en conversaciones informales. En este sentido, la participación de este tipo de actividades, es descrita como aventajada, en cuanto permite generar novedad, a muy bajo costo, así como la posibilidad de realizar talleres. De esta manera, se amplía el espectro de actividades extraprogramáticas, especialmente para aquellos que se encuentran en etapa escolar.

Yo creo que tiene un impacto bastante fuerte, en todas las áreas, porque va llegando gente nueva. Eso, porque como decía mi compañera, son instancias totalmente distintas a lo que se da en el año, como que salir a ver una obra de ballet, o cosas que están apitutadas en el teatro. Pero sí, yo creo que sí tiene un impacto fuerte y la gente, como que dice “qué lindo” (Hombre, tallerista, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Activar las artes circenses en la región y generar posibilidades de formación para la gente de la zona (sur austral de Chile), es uno de los principales avances relevados por los artistas tras la actividad asociada a la Convención de Circo al Fin del Mundo. No obstante, en voz de los consultados, el aporte a la visibilidad del arte circense en esta ciudad, aún no cuenta con mayor divulgación. Según mencionan los gestores, existe una serie de condicionantes territoriales que interfieren con la posibilidad de contar un staff permanente de artistas dedicados a la reproducción del circo.

Como Circo del Sur, yo creo que igual va por ahí, como promover y activar las artes circenses en la región, es que en el fondo siempre ha habido gente que hace circo, pero muy poquito y nadie había generado como una agrupación o colectivo que se preocupe de gestionar cosas, de dar talleres, de estar consiguiendo un espacio, claro que yo creo que sí es eso, promover el desarrollo del arte circense aquí (Mujer, Gestora, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica Chilena).

Finalmente, la práctica presentada en este informe se encuentra asociada a la participación cultural en la medida en que el Circo del Sur se constituye como una instancia de formación a partir del circo social, apelando a la reflexión en torno a esta categoría artística a nivel nacional y, desde luego, a un sentido de emocionalidad en sus



audiencias para poder —con ello— actualizar la práctica en el presente. Así mismo, desde el aseguramiento de reproducciones culturales, los informantes consideran fundamental el traspaso de sus lineamientos artísticos y sociales a las generaciones venideras. Para el caso de este circo, el ensamblaje contiene aún una serie de desafíos para asegurar la continuidad del mismo. Desde luego, posicionarse trascendiendo los límites de la zona sur, se perfilan como el próximo paso para dar a conocer más sobre las particularidades del circo contemporáneo y social en nuestro país.

## IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Andrés, y Mónica Pinto. «Asociatividad, Capital Social y Redes» *Revista Mad*, 2006.
- Aguirre, Luis. *De nuevas historias a nuevas ruralidades: El uso de las fuentes orales para el conocimiento de la localidad de Niebla-Valdivia 1950-2009*. Valdivia, 2010.
- Alonso, R. *Araucanía: la violencia mestiza y el mito de la pacificación, 1880-1900*. Santiago: Universidad ARCIS, 2005.
- Arévalo, Javier Marcis. «La tradición, el patrimonio y la identidad.» *Revista de estudios extremeños*, vol. 60, no 3, 2004: 925-956.
- Bacigalupo, A. M. «Variación del rol de machi dentro de la cultura mapuche: tipología geográfica, adaptiva e iniciática.» *Revista Chilena de Antropología*, 1993: 19-43.
- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. 1998.
- Bailly, Brigitte. «El circo: ¿Mezcla de géneros?» *FOLIOS*, 2009: 63-81.
- Barbieri, Teresita. «Sobre la categoría de género: Una introducción teórica-metodológica.» *Debates en Sociología*, 1993: 150.
- Bennet, T. *The birth of the museum. History, theory, politics*. London: Routledge, 1995.
- Berdegúe, Julio, Esteban Jara, Félix Modrego, Ximena Sanclemente, y Alexander Schejtman. *Comunas Rurales de Chile*. Documento de trabajo 60, Santiago: Rimisp – Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural, 2010.
- Bourdieu, P. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard: Harvard University Press., 1984. Bourdieu, Pierre, entrevista de Director de Estudios de la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. *La lógica de los Campos: Habitus y Capital Siglo XXI Editores Argentina S.A*, (2005): 147-173.
- Campos Medina, Luis. «Análisis del consumo cultural en clave territorial. Algunas pistas otorgadas por la ENPCC 2009.» *Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales*, nº 5 (2015): 1-14.
- Caro, J. *Formulación y elaboración de un programa estratégico para el desarrollo de turismo cultural en la comuna de Frutillar*. Tesis, Valdivia: Universidad Austral de Chile, 2014.
- Carrero, J. S., & Pulido, P. C. «De cara al prosumidor: producción y consumo empoderando a la ciudadanía 3.0.» *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 2012: 62-84.

- Carriquiry, Renate, Nicolás Colarte, Natalia Crispi, Luciano Gaete, y Joaquín Oliva. «El circo como herramienta de transformación: Análisis organizacional del circo social en Chile.» Santiago, 2015.
- Castells. *Comunicación y Poder*. Alianza Editorial, 2009.
- Castro, P. «Aproximación a la identidad Lafkenche.» *Periferia. Revista de investigación y formación en Antropología*, 2005: 70-100.
- Chihuailaf, E. *Recado confidencial a los chilenos*. LOM Ediciones, 1999.
- CLACPI. *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas*. 2017. <http://www.clacpi.org/pagina-ejemplo-2/> (último acceso: 17 de 04 de 2017).
- CNCA. *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural. Análisis descriptivo*. Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural del año 2012, Santiago: Publicaciones Cultura, 2012.
- Colipán, B. «El Trafkintu como práctica cotidiana y de recomposición de la memoria colectiva.» ..., 2008: 1-14. Consejo de la Cultura y las Artes. *Región de Aysén: Síntesis Regional*. Síntesis Regional, Santiago: Departamento de Estudios, 2015.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Diagnóstico del desarrollo cultural del pueblo mapuche. Región de la Araucanía*. Informe a cargo del Observatorio Cultural del Departamento de Estudios del CNCA, Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno de Chile, 2011.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Herramientas para la gestión cultural local - Formación de audiencias*. Documento oficial CNCA, Valparaíso: CNCA, Departamento de la Ciudadanía y Cultura. Sección Gestión Cultural Territorial, 2014b.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Percepción de las audiencias sobre las artes circenses en RM*. Web <http://www.observatoriocultural.gob.cl> Sección Observatorio Cultural., Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile, 2012.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Región de los Lagos Síntesis Regional*. Documento público Departamento de Estudios CNCA, Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.
- . «[www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural](http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural)» Diciembre de 2011. <http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-campodelartecircencechileno.htm>.


- Consejo Regional de la Cultura y las Artes, Los Lagos. *Política Cultural Regional 2011-2016*. Documento público, Puerto Montt, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Publicaciones Cultura), 2012.
- Córdoba, A. «Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina.» *Comunicación y medios*, 2011: 81-107.
- Díaz, J. F. «El mito de "Tren-Treng Kai-Kai" del Pueblo Mapuche.» *Cultura-Hombre-Sociedad CUHSO*, 2007: 43-53.
- Dickens, Luke, Couldry, Nick and Fotopoulou. «News in the community? Investigating emerging inter-local spaces of news production/consumption.» *Journalism Studies Online*, 2014.
- Douglas, Mary. *Food in the Social Order*. London and New York: Routledge (First published in 1973), 2004. Facultad de Artes, Universidad de Chile. «Personas, Públicos y Audiencias.» *Revista de Gestión Cultural*, 2016: 1-61.
- Fanlo, L. G. «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben.» *A Parte Rei: revista de filosofía*, 2011: (74), 6.
- FICWALLMAPU. *Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu*. 2015. <http://ficwallmapu.cl/historia.php> (último acceso: 17 de 04 de 17).
- Franch, Carolina. «Identidad y prácticas alimenticias: Construcción cultural del cuerpo en mujeres de clase alta de la ciudad de Santiago.» *Tesis para optar al grado de magíster en estudios de Género, mención Ciencias Sociales*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, 2008.
- Frutillar Patagonia Chile. *Página web Organización Frutillar Patagonia Chile*. 2017. <http://www.frutillar.com/historia> (último acceso: 2017).
- Garoz, I., Linaza, J.L. «Juego, Cultura y Desarrollo en la Infancia: El caso del Palin Mapuche y el Hockey.» *Revista internacional de ciencias del deporte*, 2006: 33-48.
- Gayán, P. «Ordenamiento territorial y ferrocarril del sur en Osorno y Llanquihue. 1860-1960.» *Revista de Geografía Norte Grande*, 1997: 165-173.
- Ginsburg, Faye. «Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media.» *Cultural Anthropology*, 1994: 365-382.
- Griswold, Wendy. «A Methodological Framework for the Sociology of Culture.» *Sociological Methodology* 17 (1987): 1-35.
- Gudynas, E. «Buen vivir: Germinando alternativas al desarrollo.» *Revista América Latina en Movimiento*, 2011: 1-10.

- Hermosilla, Loreto. *La inmigración alemana a Valdivia: Educación y cultura en la primera fase de su instalación (1850-1870)*. Valdivia, 2011.
- Ibacache, Javier. «Formar Públicos en un Entorno de Cambio.» Editado por María Inés Silva y Javier Ibacache. *Revista de Gestión Cultural* (Facultad de Artes, Universidad de Chile) 7 (2016): 4-56.
- ICOM Chile. *Consejo Internacional de Museos de Chile*. 29 de Marzo de 2017. <https://icomchile.org/nuestra-vision/que-es-un-museo/>.
- Ilustre Municipalidad de Dalcahue. *Sitio Oficial de la Ilustre Municipalidad de Dalcahue*. Junio de 2017. <http://www.dalcahue.cl> (último acceso: 8 de Junio de 2017).
- 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.
- Laso, Eduardo. «Acontecimiento y deseo (un comentario a la lectura de Zizek sobre la obra de Alain Badiou).» *International journal on culture, subjectivity and aesthetics* 3 (2017): 5-14.
- Lavín, Carlos. «La Música sacra de Chiloé.» *Revista Musical chilena*, 1952: 76-82.
- Makuc, Margarita. «los “mensajes para el campo”, elemento comunicativo identitario de la comunidad de habla magallánica.» *Magallania*, 2010: 61-70.
- Medina, Olivia. «C.C.C.C. centro comunitario para el desarrollo de la cultura chilota : escuela de música y luthería de Tenaún.» Repositorio Universidad de Chile, 2012.
- MIDEPLAN. «Política de Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas Derechos.» Santiago, 2004. Montecino, Sonia. *Cocinas mestizas de Chile: La olla deleitosa*. Santiago, 2004.
- Montecino, Sonia. «Identidades de género en América Latina: mestizajes, sacrificios y simultaneidades.» *Debate Feminista*, 1996: 187-200.
- Moore, Shaun. «Media, Flows and Places.» *MEDIA@LSE Electronic Working Papers*, 2003: 1-19. Municipalidad de Frutillar. *Página web Ilustre Municipalidad de Frutillar*. 2017. <http://www.munifrutillar.cl/?menu=historiac> (último acceso: 2017).
- Narváez, F. N. H. «Desarrollo y Buen Vivir desde un Enfoque Ecosistémico: La experiencia local de Lago Neltume, Chile.» *Sustentabilidad (es)*, 2014: 1-23.
- Organización No Gubernamental de Desarrollo Social de Tenaún Chiloé. *Acordeones Chilotes*. Documento recopilatorio sobre el Encuentro de Cultores de Tenaún 2012-2013, Chiloé: CODET, 2013.

- Osses, P, W Foster, y R Núñez. «Medición de niveles de ruralidad y su relación con actividades económicas en la X Región de Los Lagos - Chile. Enfoque Geográfico - Económico.» *Economía Agraria*, 2006: 107-118. Payas Puigarnau, Gertrudis, y José & Curivil, Ramón Zavala. «La palabra “parlamento” y su equivalente en mapudungun en los ámbitos colonial y republicano: un estudio sobre fuente chilenas bilingües y de traducción.» *Historia (Santiago)*, 2014: 355-373.
- Prieto, Rebeca Antolín. *YouTube como paradigma del vídeo y la televisión en la web 2.0*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Radio Santa María de Aysén. *Radio Santa María de Aysén*. 21 de 12 de 2012. <http://radiosantamaria.cl/2012/21/12/quienes-somos/> (último acceso: 2 de Agosto de 2017).
- Ramírez, Eduardo, Félix Modrego, Julie Claire Macé, y Rodrigo Yáñez. *Dinámicas Territoriales en Chiloé Central: La Fuerza de las Coaliciones Extra Territoriales*. Documento de trabajo n° 54, Santiago: Dinámicas Territoriales Rurales. Rimisp, 2009.
- Ramírez, Eduardo, Félix Modrego, Rodrigo Yáñez, y Julie Claire Macé. *Dinámicas territoriales de Chiloé. Del crecimiento económico al desarrollo sostenible*. Documento de trabajo N° 86, Santiago, Chile: Programa Dinámicas Territoriales Rurales Rimisp, 2010.
- Reza, José Luis. «Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales.» *Cinémas d'Amérique latine*, 2013: 122-129.
- Riveros, M. E. «Religión e identidad en el pueblo mapuche.» *Cyber Humanitatis*, 1998: 1-21.
- Rodríguez, J. «Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960.» *Revista Aisthesis*, 2017: 193-213.
- Rodríguez, Raúl, Patricia Peña, y Chiara. Sáez. «Crisis y cambio social en Chile (2010-2013): el lugar de los medios de los movimientos sociales y de los activistas digitales.» *Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación- vol.12, no 24*, 2014: 71-93.
- Romero, Hugo, Alexis Vásquez, y Pamela Smith. *Análisis crítico de las potencialidades y limitaciones para el desarrollo regional de Aysén*. Tesis, Santiago: Universidad de Chile, 2008.
- Sahady Villanueva, Antonio. Equipo: Eduardo Gallardo, José Bravo y María de los Ángeles Ibáñez. «Importancia del Patrimonio Intangible para la Preservación del Tangible: Iglesias de Chiloé y sus Fiestas Religiosas.» *VI*

- Congreso Chileno de Antropología*. Valdivia: Acta Académica, 2007. 1971-1805.
- Sandoval, Carlos. *Investigación Cualitativa*. Bogotá: ARFO Editores, 2002.
- . *Investigación Cualitativa*. Bogotá: ARFO Editores, 2002.
- Santana, Roberto. «Imágenes identitarias de globalización e identidades territoriales emergentes en el sur de Chile.» *IV Congreso Chileno de Antropología*. Santiago de Chile: Colegio de Antropólogos de Chile A.G, 2001. 786-797.
- Scannell, Paddy. «For a Phenomenology of Radio and Television.» *Journal of Communication* 45(3), 1995: 4- 19.
- Shaerpa. «Evaluación de Impacto Social - Teatro del Lago.» Informe general de evaluación de impacto, 2013. Silva, María Inés. «Ser público de algo: una experiencia de relación.» *Revista Magíster de Gestión Cultural* N°7, 2016.
- Sunkel, Guillermo. «Una mirada otra. La cultura desde el consumo.» En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, de Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Virtual CLACSO, 2002.
- Tassin, Etienne. «De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze.» *Revista de Estudios Sociales*, 2012: 36-49.
- Teatro del Lago. *Página web - Teatro del Lago*. 2017. <http://www.teatrodelago.cl/teatro-y-mas/nuestro-teatro/arquitectura/> (último acceso: 2017).
- . *Sitio web Teatro del Lago*. 2016. <http://www.teatrodelago.cl/teatro-y-mas/nuestro-teatro/nuestra-filosofia/> (último acceso: Agosto de 2017).
- Thompson, John. *LOS MEDIA Y LA MODERNIDAD. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1998.
- UNESCO. *Manual del Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO*. Manual, Montreal, Quebec, Canadá: Instituto de Estadística de la UNESCO, 2009.
- Vaccari, A. «Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.» *Revista Iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*, 2008: 189-192.
- Vidal, Tomeu, y Enric Paul. «La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares.» *Anuario de Psicología*, 2005: 281-297.
- Zapata, Claudia. «Identidad, nación y territorio en la escritura de los intelectuales mapuches.» *Revista mexicana de sociología*, 2006: 467-509.





Zunino, H, L Espinoza, y A & Vallejos-Romero. «Los migrantes por estilo de vida como agentes de transformación en la Norpatagonia chilena.» *Revista de Estudios Sociales*, 2016: 163-176.



## **REGIÓN METROPOLITANA Y ENTORNO DIGITAL**

Región Metropolitana: Museo Abierto La Pincoya

Red Kolombia Kultura Itinerante

Hombres Tejedores

Región Metropolitana / Región de Valparaíso: La Dominguera

Región Metropolitana (Entorno Digital): Centro Cultural Otaku Tamashi

Niebla Games

Región Metropolitana: Grupos Focales

## I. PRESENTACIÓN

El presente documento se enmarca en la entrega observada de resultados organizados de acuerdo a los casos de la región Metropolitana y los casos de entorno digital. Este informe corresponde al informe de análisis según plan presentado y validado conjuntamente con la contraparte técnica durante finales de marzo de 2017 y las últimas reuniones de observaciones conjuntas. Específicamente, este documento concentra el análisis observado de los casos:

- Región Metropolitana: Museo Abierto La Pincoya.
- Región Metropolitana: Red Kolombia Kultura Itinerante.
- Región Metropolitana: Hombres Tejedores.
- Región Metropolitana/Región de Valparaíso: La Dominguera.
- Región Metropolitana (Entorno Digital): Centro Cultural Otaku Tamashi.
- Región Metropolitana (Entorno Digital): Niebla Games.
- Región Metropolitana: Grupos Focales.

Ante la necesidad de relevar dimensiones transversales y específicas en cada uno de los casos de estudios, el equipo consultor decidió evaluar, no solo un constructo teórico-conceptual, sino que asumir también otras consideraciones que no clausuren la definición de cada una de las expresiones culturales como dispositivos. Para ello y, tal como se verá en los contenidos del presente informe para cada uno de los casos de estudio, los principales ejes de análisis desde la revisión teórica serán los siguientes:

- Noción de acontecimiento.
- Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales.
- Lo socialmente situado:
  - Prácticas de actores y sujetos (lo relacional).
  - Públicos, sujetos y subjetividades.
- Campos y objetos culturales.
- Sobre la participación cultural.

## 1. OBJETIVOS GENERALES

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 Cultural 2017 y sus publicaciones asociadas.

## 2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Desarrollar estudios cualitativos de casos que permitan comprender patrones y procesos de construcción de significados asociados a diferentes prácticas de participación cultural.
- Analizar el conjunto de evidencias recolectadas en el transcurso del estudio, a partir de marco(s) conceptual(es) que relacionen la participación cultural y el desarrollo de personas y colectivos participantes, o que forman parte del entorno local o inmediato de los casos estudiados.
- Explorar cualitativamente prácticas de participación cultural que ocurren en (o en el marco de) lo que se entiende como “entorno digital”, a través de técnicas de investigación innovadoras y creativas.
- 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 lo asociado a actividad/pasividad, lo colectivo/individual.
- Participar en el diseño de una propuesta comunicacional para la socialización y publicación de los resultados referidos al presente estudio.

A continuación, se presenta un informe por cada uno de los casos de estudios desarrollados en esta entrega. A tener en consideración y de acuerdo a las últimas observaciones recepcionadas por la contraparte técnica del estudio, se incorpora un protocolo de lectura de datos —especialmente en razón del tratamiento de juicios y opiniones vertidas como citas— y, por otro lado, se señala que todas las observaciones son acogidas, a excepción de aquellos comentarios que se mantienen y se responden en este mismo documento.

## II. MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA (REGIÓN METROPOLITANA)

Uno de los casos seleccionados en la región Metropolitana corresponde al Museo a Cielo Abierto de La Pincoya, específicamente relacionado a una de sus actividades realizadas a principios de este año: la elaboración de un mural en las paredes exteriores de un Centro de Internación Provisoria (CIP) del Sename ubicado en la comuna de San Joaquín. Cabe señalar que esta instancia, en particular, reúne el apoyo, colaboración y coordinación de múltiples organismos e individuos, tales como: la Corporación Municipal de Cultura de San Joaquín, la Corporación 3 y 4 Álamos, Sename San Joaquín, Programa Cecrea de la Dirección Regional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el Taller Muralista de La Castrina, así como también vecinos del sector.

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El levantamiento del caso Museo a Cielo Abierto La Pincoya en la región Metropolitana se inició el 12 de enero, durante el lanzamiento del bosquejo inicial del mural a desarrollar por la organización en la comuna de San Joaquín, y fue continuado por medio de entrevistas y conversaciones informales con distintos participantes de la actividad: vecinos, muralistas e integrantes de las diversas organizaciones que fueron parte de la iniciativa.

Es importante señalar que el primer acercamiento al Museo a Cielo Abierto La Pincoya fue a través de su actual directiva, quienes acceden a reunirse con miembros del equipo de investigación DESUC, dando cuenta de las distintas actividades que realizan como agrupación. Entre ellas, mencionan la realización de un mural en las paredes exteriores de un centro de detención para menores en la comuna de San Joaquín, instancia que la organización apoya, pues va en línea con las actividades que la misma institución realiza. El apoyo se gestiona a través de la entrega de recursos: pinturas, brochas, diluyente, entre otros materiales necesarios.

Ahora bien, el levantamiento también contempla la realización de entrevistas a miembros de otras organizaciones que también apoyan el mural que se elabora en la comuna de San Joaquín, entre ellas es posible mencionar a la Corporación 3 y 4 Álamos, que reúne a ex presos y torturados políticos durante la época de dictadura militar en Chile, el Taller muralista de La Castrina, así como también a vecinos del sector. Por otra parte, el levantamiento también buscó abordar las distintas redes de cooperación en la que el Museo a Cielo Abierto La Pincoya ha participado activamente —liderando las actividades— o más secundariamente, como un apoyo o colaboración a otras organizaciones. En este marco, se entrevistó a la presidenta de una de las juntas de

vecinos de la población La Pincoya, en Huechuraba, y a una ex monitora de la Municipalidad de Huechuraba, quienes participaron en distintas actividades en las que se realizó un mural con el protagonismo del Museo a Cielo Abierto La Pincoya. De esta forma, en este levantamiento se desplegaron técnicas cualitativas asociadas a la observación participante (en instancias de diseño y realización del mural), entrevistas individuales a miembros de distintas organizaciones vinculadas con la elaboración del mural, y conversaciones informales con vecinos del barrio en que se realiza el mural. En total, se registraron —vía grabadora de audio— un total de ocho entrevistas grabadas con los perfiles descritos, además de dos conversaciones informales.

En términos del registro audiovisual, se realizaron tomas durante el lanzamiento y presentación oficial del bosquejo del mural a la comunidad. En dicha instancia se graba la ceremonia en la que participan autoridades locales (concejales, funcionarios de la Corporación Municipal Cultural de San Joaquín, el muralista principal, así como miembros de las distintas organizaciones), quienes realizan discursos relevando la historia del lugar y la importancia de la realización del mural, así como también músicos invitados (cantautora mapuche, agrupación de bailarines, entre otros). Además, se registran los primeros trazados del mural, que constituyen la base para la posterior pintura.

Es importante señalar que tanto desde la agrupación Museo a Cielo Abierto La Pincoya, como desde los muralistas y las otras organizaciones involucradas, hubo una actitud positiva y receptiva durante todo el levantamiento cualitativo respecto al registro audiovisual de la elaboración del mural.

A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Mujer joven - Ex funcionaria Dirección de Desarrollo Comunitario (DIDECO) del municipio de Huechuraba	Participantes Huechuraba - Museo a Cielo Abierto La Pincoya
Mujer adulta - Presidenta de Junta de Vecinos población La Pincoya	
Hombre joven - Muralista principal	Muralistas
Hombre joven - asistente de muralista	
Mujer joven - funcionaria programa Quiero mi Barrio San Joaquín, monitora del taller de muralismo La Castrina	Monitora Taller muralismo
Mujer adulta mayor - Presidenta Corporación 3 y 4 Álamos	Miembros Corporación 3 y 4 Álamos
Hombre adulto mayor - Miembro Corporación 3 y 4 Álamos	

Dueña de almacén 1	Vecinos del barrio
Mujer adulta mayor vecina	
Dueño de almacén 2	

## 2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

A continuación, se profundiza en el análisis del mural *Memoria futuro – Crear es resistir* realizado en San Joaquín, cuya iniciativa se enmarca en el proyecto Museo a Cielo Abierto La Pincoya. El análisis se realiza a partir del material recopilado por medio de conversaciones informales, observaciones participantes y entrevistas individuales y grupales sostenidas durante el levantamiento cualitativo en las comunas de San Joaquín y Huechuraba. En la primera sección se ubica históricamente a la expresión cultural, dando cuenta de su origen y articulación actual a partir de un *acontecimiento*. Luego, en la segunda sección, se ubica socio- espacialmente al mural *Memoria futuro – Crear es resistir*, por medio de la elaboración y descripción de un relato cartográfico. En la tercera sección se profundiza en el aspecto relacional, describiendo a los actores y participantes de la expresión, así como los vínculos que se establecen entre las distintas organizaciones y que posibilita la elaboración del mural. En la cuarta sección se reflexiona respecto a las nociones y definiciones de público para este caso, a partir de lo mencionado por los entrevistados. En la quinta sección se profundiza en la reflexión respecto a los objetos culturales en torno a los que se articulan el mural; y, por último, en la sexta sección se realiza una conclusión analítica respecto a las implicancias de la participación cultural.

### a. Noción de acontecimiento

El muralismo en Chile surge a partir de la década de los 60 marcado principalmente por la influencia de artistas mexicanos como Diego Rivera, Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros, quienes —desde sus inicios— destacaron la importancia de 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 (1968) estuvo relacionado 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 revolucionario<sup>77</sup> (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, 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). Especialmente durante el gobierno de Salvador Allende, los murales fueron una herramienta para difundir los valores presentes en los planes y programas del gobierno (Bragassi 2014). Sin embargo, durante la dictadura 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 cotidianas que aquejan a los ciudadanos. Es así como durante la primera década del siglo XXI, desde 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, destacando entre ellos los 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), 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).

Cabe señalar que la historia de la formación de dicha población está marcada por los años de la dictadura militar y distintos episodios de violencia que los residentes experimentaron. Hoy en día cuentan 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; constituyéndose en una herramienta de transformación

---

<sup>77</sup> 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 el grafiti constituye una "conquista del espacio físico y simbólico", una "voluntad de presencia física en la ciudad" (Ballaz 2009, 132).



social, en tanto no solo busca generar un aporte estético, sino que también dar cuenta de la historia e identidad de la población, visibilizando y resignificando los distintos lugares y rincones del espacio.

Hoy en día las actividades del Museo a Cielo Abierto de La Pincoya no se limitan solo a la población misma, sino que participan y apoyan distintas iniciativas de arte mural urbano realizadas en distintas comunas de la región Metropolitana, así como también actividades desarrolladas en otros países de América Latina (por ejemplo, Argentina, Colombia, Perú y Venezuela). Es así como la organización se involucra en la realización del mural en la comuna de San Joaquín, que constituye el dispositivo específico a estudiar: el rayado mural realizado en las paredes del Centro de Internación Provisoria de San Joaquín.

El acontecimiento que da origen al dispositivo del mural, generando la articulación de una red heterogénea de actores e instituciones tiene que ver con un rayado que aparece un día de agosto del 2016 en las paredes del Centro de Internación (ver imagen a continuación). El rayado contenía el siguiente mensaje: “3 y 4 Álamos. Ayer cárcel de la dictadura, hoy cárcel de menores”, dicho mensaje se mantuvo alrededor de dos días y al tercero fue borrado por funcionarios de la misma institución, devolviendo a la pared su neutralidad y vacío, de acuerdo a lo declarado por los entrevistados.

Imagen 17. Paredes del Centro de Internación antes y después (agosto 2016)



Para entender la disputa que genera dicho hito es fundamental hacer un breve repaso de la historia de cómo se constituye el lugar como tal. Cabe señalar que la infraestructura donde hoy se ubica el Centro de Internación Provisoria (CIP) tiene su origen como una sede de los misioneros oblatos, una congregación religiosa con orientación católica clerical.<sup>78</sup> Como explican los entrevistados, dicha sede constituía

<sup>78</sup> 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.

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 al parecer, 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, Muralistas, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

Después de unos años el seminario es cerrado y el edificio pasa a dominio del gobierno de la época (Presidente Salvador Allende), quien —en palabras de los participantes— lo entrega a Carabineros para transformar el espacio en un hogar para niños. Sin embargo, una vez ocurrido el golpe de Estado e instaurada la dictadura 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, bueno... 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, Muralistas, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

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 desaparecidos de acá son menos, porque en general acá llegaban los que habían sobrevivido de los

---

Se fundó en 1816 con el objetivo de dedicarse a misiones de evangelización, así como también a la educación de niños y adolescentes (Centro Mazonod 2017).



otros centros (Hombre joven, Muralistas, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

Durante los últimos años de la dictadura militar, el lugar —aún de dominio del Estado— es 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. Ahora bien, el precursor y gestor del mural actual, así como también del rayado que fue borrado, es la Corporación 3 y 4 Álamos. Parque Por la Paz y la Memoria, que reúne a mujeres y hombres, ex presos y torturados políticos que se encontraron detenidos en este lugar en algún momento.

La corporación tiene como uno de sus objetivos fundamentales el 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. Sin embargo, quedan pendientes aún los pabellones donde mantenían a los presos políticos:

La “Casa de Administración”, está declarada Monumento Histórico, por el Consejo de Monumentos 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, región Metropolitana).

Es en este contexto que surge el rayado de las paredes del centro del Sename. Si bien 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, región Metropolitana).

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, Muralistas, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

Luego de realizado el rayado, este solo se mantiene dos días y, al tercero, 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 de Internación Provisoria 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.

Para la realización del mural se van articulando distintos actores que se suman a la iniciativa. 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 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 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 solo 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.

En este sentido, y a modo de sintetizar los datos anteriores, el acontecimiento está fuertemente marcado por el rol de la Agrupación 3 y 4 Álamos, quienes —frente a un malestar declarado por demandas políticas insatisfechas— deciden iniciar un mural que generó controversia por su localización y contenido referido al Centro de Sename. Con este hito, se marca lo que será el trabajo de los muralistas del Museo Abierto, quienes cuenta con el apoyo de la Corporación Municipal de San Joaquín y de otras instituciones y programas vinculados, como se verá en la figura de relaciones institucionales en el apartado sobre “lo socialmente situado” (ver Imagen 19).

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

En términos de comprender la actividad del arte del rayado mural, es vital considerar que esta emerge —como ha sido mencionado anteriormente— como una forma de dar cuenta de una historia o un período particular de un lugar, en línea con un discurso de crítica y denuncia social. En este sentido, el diseño de cada mural, sus símbolos y significados, así como también su ubicación, responde a la naturaleza del hecho que se busca exponer, los que suelen estar ligados a la identidad de los espacios y territorios habitados. Así, es fundamental ubicar no solo históricamente a cada uno de los murales como dispositivos distintivos y particulares, sino que también es clave profundizar en la ubicación socio-espacial de los mismos (Fanlo 2011).

En primera instancia, es importante señalar que —en palabras de los entrevistados— el barrio donde está emplazado actualmente el Centro de Internación Provisoria (CIP) 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 gesto con la mano), casi todos... muchos eran comunistas, mi suegra no se metía en nada. Pero la mayoría se fueron, vendieron... (Mujer Adulta, Vecinos del barrio, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

Sin embargo, la llegada del golpe de Estado y la dictadura 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 violentos que ocurrían en las calles del barrio en esa época:

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, Muralistas, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

Actualmente, ya constituido como un Centro de Internación Provisoria del Servicio Nacional de Menores (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, el edificio cuenta con guardias armados las 24 horas del día, quienes se ubican en la entrada del estacionamiento. Según lo que relatan los entrevistados, el edificio además de contar con dicho muro

protector, al interior del recinto tiene otro muro divisor, que está pensado para evitar las fugas de los adolescentes, así como también el ingreso desde el exterior de personas u objetos. 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 solo 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 cerca nutrida de árboles y flores, almacenes barriales abiertos y niños corriendo.

Imagen 18. Muro exterior Centro de Internación Provisoria del Sename



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 realizado por el Equipo de Investigadores DESUC. Así como se podrá ver en el insumo audiovisual, la atención puesta al mural —por parte de quienes transitan— solo es asimilable a un “telón de fondo”. 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, región Metropolitana).

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, región Metropolitana).

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 (CIP). De hecho, las actividades de elaboración del mural cesan miércoles y domingo por la misma razón.

En este sentido, el dispositivo —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. 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. Esto será abordado con mayor profundidad en las próximas secciones.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**





La elaboración del mural es un dispositivo que articula a actores, organizaciones e instituciones diversas y heterogéneas. Como tal, es preciso profundizar en cómo se articulan dichas relaciones y cómo se encuentran y dialogan las expectativas, proyecciones y visiones de cada uno de los actores, sobre todo teniendo en cuenta el carácter dinámico de estas redes de relaciones que conforman al dispositivo (Fanlo 2011). En esta sección se describen las relaciones que se generan en torno a la elaboración del mural, profundizando en los distintos niveles o nodos de relaciones que la componen.

A modo de inicio, es fundamental mencionar a los actores que componen el dispositivo:

- Museo a Cielo Abierto de La Pincoya, quienes —como proyecto— apoyan la realización del mural *Memoria futuro – Crear es resistir* realizado en San Joaquín, a través de la entrega de materiales, recursos y la participación de algunos muralistas vinculados
- La Corporación 3 y 4 Álamos, quienes son los precursores del primer rayado que constituye el acontecimiento del dispositivo.
- También, el Centro de Internación Provisoria del Servicio Nacional de Menores, quienes permiten la elaboración del mural en las paredes externas de la institución.
- La Corporación Municipal de Cultura de San Joaquín, que constituye una de las fuentes de financiamiento de la actividad, así como también provee de redes de contacto con otros actores e instituciones.
- Programa CECREA, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que apoya la generación de espacios de creación autogestionados, en este caso el Taller de Muralismo que se desarrolla en el marco de la elaboración del mural.
- Programa Quiero Mi Barrio que ya venía desarrollando trabajos de arte mural popular en otros barrios de la comuna.

El esquema a continuación resume y presenta de manera gráfica las relaciones institucionales en torno al mural.


Imagen 19. Mapa de relaciones institucionales



Las relaciones entre todos los actores mencionados se articulan en torno al arte mural, así como también los conflictos, negociaciones y colaboraciones que toman lugar entre ellos. A continuación, dichas relaciones serán abordadas a partir de tres puntos: relaciones institucionales, cómo se articula el trabajo y los intereses de las distintas instituciones estatales involucradas; relaciones comunitarias, cómo se involucran y participan miembros de la comunidad de vecinos del barrio y de la comuna, la Corporación 3 y 4 Álamos, los adolescentes que residen en el Centro de Internación Provisoria (CIP) y sus familiares y amigos. Y, por último, públicos y subjetividades, cómo se entiende la emergencia de subjetividades a partir de la articulación de estas redes de relaciones.

#### **i. Relaciones institucionales: múltiples actores**

Para comenzar a desarrollar este primer punto, es fundamental retomar la observación y acompañamiento realizado al lanzamiento y presentación del bosquejo del mural a la comunidad, evento que cuenta con registro audiovisual. Dicho evento aconteció el día jueves 12 de enero, los invitados fueron citados a las 19.00 horas, y la inauguración inició a las 19.30 aproximadamente. Se realizó a las afueras del Centro de Internación de Sename, usando como telón de fondo las paredes —ya pintadas de blanco— que serían utilizadas para la realización del mural. Se dispuso de un coctel de frutas y jugos naturales gratuitos para quienes asistieran al evento, así como también un mini escenario central con un escalón de altura, micrófonos y equipos de sonido, y entre dos




y tres filas de asientos de plástico desmontables en el frente y los costados del escenario.

Los asistentes fueron alrededor de 15-20 personas, más de la mitad eran representantes de los organismos que apoyaban la realización del mural: tres representantes de Sename y el Centro de Internación, dos concejales de la comuna, el director del Centro Cultural de San Joaquín, dos representantes del programa CECREA del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, una monitora del programa Quiero mi Barrio, dos personas encargadas del sonido y el montaje del escenario (probablemente funcionarios municipales), dos encargados del coctel de frutas, el muralista principal responsable de la elaboración del mural, cuatro miembros de la Corporación 3 y 4 Álamos, y dos agrupaciones de artistas de la comuna invitados a hacer actos musicales y artísticos de cierre del lanzamiento del bosquejo. La mayor y predominante presencia de autoridades de organismos públicos fue especialmente notorio. Es importante señalar la casi nula presencia de vecinos del barrio en el acto de inicio.

En este sentido, la presencia de dichas autoridades también es un acto de presentación de intereses, así como el reconocimiento de la articulación de las distintas instituciones públicas e iniciativas privadas involucradas en el proceso de elaboración del mural, si bien cada uno se acerca desde su propio ámbito de acción.

Cabe señalar que el acercamiento del equipo de investigadores de este estudio al proceso de elaboración del mural en las paredes del Centro de Internación de San Joaquín fue por medio del Museo a Cielo Abierto de La Pincoya, institución que entiende el mural como una herramienta de transformación social. Así, los muralistas involucrados declaran que la iniciativa se propone embellecer lugares marcados por la desolación e historias de violencia, convirtiendo las tristezas de los pobladores en “rebeldía” contra las políticas gubernamentales. Tal como señala su sitio web oficial, el Mural no solo posee fines estéticos, sino que otros transformadores, subversivos y rupturistas, levantando una crítica política y social contingente (Museo a Cielo Abierto La Pincoya 2017). Desde la mirada de esta agrupación, el mural tiene como objetivo principal el “(...) recordar el uso que tuvo este lugar durante la dictadura, y ser parte de la campaña para transformarlo en un sitio de memoria” (Museo a Cielo Abierto La Pincoya 2017). En este sentido, el grupo apoya la actividad desarrollada en los muros de San Joaquín. Por su parte, la labor y misión de la Corporación 3 y 4 Álamos, aporta con materiales, recursos y jóvenes dispuestos a pintar.

Desde la Corporación Cultural de la Municipalidad de San Joaquín el mural cumple con dos orientaciones fundamentales: Por un lado, ser un espacio de actividades de creación para los niños y jóvenes de la comuna. Así también constituye una iniciativa clave en pos de conseguir que el Centro de Internación pase a ser un Parque por la Memoria, dado que actualmente existen al menos dos secciones que cuentan con el



reconocimiento de ser Sitio Histórico, otorgado por el Consejo de Monumentos Nacionales. Tal como lo explica el asesor de contenidos de la Corporación Cultural de San Joaquín:


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 Centro de Internación Provisoria existe un interés en colaborar y apoyar el desarrollo de actividades culturales de la comunidad, si bien esta participación no ha estado exenta de tensiones entre la Corporación 3 y 4 Álamos y autoridades de Sename, principalmente debido a diferencias de expectativas y proyecciones respecto a lo que se espera este espacio constituya en los próximos años.

Después del rayado nos citaron desde Sename (...) Nosotros le indicamos que el lugar estaba a punto de ser declarado Monumento Histórico. Ella indica que se va a oponer porque eso la limita en los trabajos que quería hacer. Le dijimos es que eso no tiene por qué estar ahí. Bueno, toda esta discusión se dio, y quedamos nosotros bien molestos. Y ella finalmente dice palabras de buena crianza, como todos estos gobiernos que nos han dicho: “bueno, en realidad los niños no deberían estar ahí, pero no hay voluntad política para destinar fondos para construir otro centro” (Mujer Adulta, Miembros Corporación 3 y 4 Álamos, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

En esta línea, los miembros de la corporación destacan que el proceso de diálogo con el Sename ha estado marcado por la tensión y el desencuentro, en tanto que el cierre de este espacio como centro de internación implicaría la construcción o la ubicación de un nuevo lugar que se adapte a las condiciones necesarias para su mantención. Cabe señalar que —en el marco del presente estudio— no fue posible entrevistar a monitoras, ni a la directora del Centro de Internación Provisoria, si bien se elevaron las solicitudes correspondientes.

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 que contempla tres poblaciones en la comuna San Joaquín, hace ya dos años, hemos hecho varias iniciativas sociales, culturales, deportivas, donde la idea de este programa es reactivar todo el tejido social, consolidar las bases del barrio, volver a re-articular 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 re-articular 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 muralismo, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

Cabe señalar que dicho trabajo tiene 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.

Así mismo, la gestión de dicho Taller de Muralismo que también se realiza con los jóvenes que se encuentran internos en el CIP de San Joaquín, cuenta con el apoyo de otro actor que compone el dispositivo: el programa CECREA, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Dicha institución emerge desde el diagnóstico de escasez de oportunidades en terreno nacional para el desarrollo de capacidades creativas de niños y jóvenes. En este sentido, CECREA busca: “Potenciar, facilitar y desarrollar el derecho a imaginar y crear de niños, niñas y jóvenes a través de procesos creativos de aprendizaje que convergen en las artes, las ciencias, las tecnologías y la sustentabilidad” (CECREA 2017). Para llevar a cabo este objetivo, CECREA posee un sistema de participación que considera un formato de codiseño con la comunidad local, iniciándose a partir de las expectativas que tienen los niños y adolescentes en torno a una iniciativa específica. En el caso del mural realizado en San Joaquín, los jóvenes participaron de talleres sobre memoria y derechos humanos, así como también talleres de estencil en los que estos conceptos y temáticas fueron trabajadas; a partir del trabajo realizado en dicha instancia, los jóvenes proponen un diseño para una de las secciones del mural. Si bien el muralista principal es el encargado de coordinar la actividad, logran elaborar un diseño para el mural que cuenta con la colaboración de jóvenes internos del CIP, así como también de los jóvenes de los barrios aledaños que provienen del programa Quiero mi barrio.




De esta forma, el grupo en torno al cual se articula el dispositivo es la Corporación 3 y 4 Álamos, quiénes marcan el inicio del *acontecimiento* que da origen al mural. Como actores de apoyo y coordinación aparecen el Museo a Cielo Abierto La Pincoya y el Centro Cultural de San Joaquín. El rol de este último es clave, en tanto también gestiona y organiza las relaciones al interior de la red, invitando a participar al Programa Quiero mi barrio (MINVU), como al Programa CECREA (CNCA). Por último, se observan relaciones de negociación, conflicto y tensión entre Sename y la Corporación 3 y 4 Álamos, en tanto tienen miradas disonantes respecto al futuro y proyección del espacio, así como de su utilización actual.

## **ii. Relaciones comunitarias: proceso participativo**

En el ámbito comunitario los principales actores a destacar son los vecinos y residentes del barrio donde se emplaza el mural actualmente. Así también se enumeran, los niños, niñas y adolescentes de barrios aledaños que participan de los talleres de muralismo; y los internos del CIP de Sename, quienes también participan de talleres de muralismo que son realizados al interior de la institución. Además, se encuentran los familiares y amigos de los niños y adolescentes detenidos en este centro y, por último, la Corporación 3 y 4 Álamos que agrupa a ex presos y torturados políticos.

La Corporación 3 y 4 Álamos es el actor central en el proceso de conformación del dispositivo, dado que son quienes marcan el acontecimiento de inicio, levantando sus demandas tanto por vías institucionales y legales. Esta demanda implica —necesariamente— que quienes hoy lo habitan y trabajan en él, lo deban desocupar. El proceso de reconocimiento ha sido lento y no ha estado exento de conflictos. Sin embargo, la agrupación de ex presos y torturados políticos ha sido constante en sus exigencias, situándose como un actor que ejerce resistencia, a través de la creación de un mural de arte popular que refleja la historia acontecida en el lugar. Ahora bien, el diseño del mural ha contemplado un proceso participativo, de manera que todos los actores involucrados pueden opinar y generar cambios respecto al diseño original propuesto. Así mismo, el primer diseño fue elaborado a partir de entrevistas y conversaciones con miembros de la Corporación 3 y 4 Álamos.

(...) que yo también he hecho muchos murales de autor, pero también puede ser un mural participativo como este, y ahí ya el nivel de redes que estás tejiendo, con los que viven acá, con los niños que a lo mejor están en la cuadra de allá, las instituciones municipales, con las organizaciones sociales es súper fuerte y a mí me parece que en ese nivel está ahora y está siendo súper interesante (Hombre joven, Muralistas, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).



Considerando el carácter participativo del mural, el artista a cargo de esbozar el diseño también consideró la participación de niños y jóvenes, quienes tuvieron la posibilidad de opinar respecto a una de las secciones del mural, la que quedó completamente a disposición de las habilidades creativas de estos adolescentes. Al respecto, es preciso señalar que se hicieron dos talleres de memoria y derechos humanos, trabajando con esténcil: 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 CIP de 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 esténcil, 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 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 solo a quienes están fuera o pasan por fuera de la institución, 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 solo 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, Muralistas, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

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 imagina 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, Vecinos del barrio, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

[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...

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



M: No, no sé.

(Mujer Adulta, Vecinos del barrio, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana)

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.

Así, cabe señalar la importancia de la articulación de diversas instituciones que se acercan a la elaboración del dispositivo desde sus propios ámbitos de acción, destacando la iniciativa a partir de sus prismas. Por otro lado, cabe destacar —a nivel comunitario— el carácter participativo del mural, que fomenta la creación artística de niños y adolescentes residentes de los distintos barrios de la comuna, así como también de los niños y jóvenes internos del CIP – Sename. En cuanto a las relaciones más tensas y conflictivas, es clave señalar a la misma institución, en tanto tiene desencuentros de expectativas con la Corporación 3 y 4 Álamos respecto al futuro de dicho espacio. Así mismo, la comunidad parece aún manifestarse distante respecto al mural, en tanto se extiende la actitud de reserva y distancia que se mantiene con Sename a las actividades que de alguna manera se vinculen con ella.

### **iii. Sujetos, subjetividades antes que públicos**

Tal como se mencionó en el apartado “Noción de acontecimiento”, el rayado mural en Chile posee un fuerte componente de participación ciudadana, en tanto emerge desde los propios residentes y dirigidos a todos quienes tengan la posibilidad de verlos. El uso de espacios público acá tiene un doble rol: por un lado, invita a cualquiera a sumarse a la elaboración y fabricación del rayado mural; y, por otro lado, invita a cualquiera a observarlo, apreciarlo e interpretarlo, descifrando el mensaje de crítica social, así como también sumando interpretaciones propias. Es importante considerar el uso de espacios públicos y la intención participativa detrás de los murales, dado que esto marca la emergencia de subjetividades y las definiciones de públicos en torno al desarrollo de los rayados murales.

De acuerdo a lo señalado por los entrevistados, el mural realizado en las paredes del CIP de San Joaquín responde a un mural participativo, toda vez que se encuentra abierto a que las personas participen en el diseño y la elección de lo que se pintará, así como participar en el proceso de rayado y pintado del mural mismo. Todos quienes participan en el dispositivo son productores a la vez que también son consumidores. La


participación en el diseño está abierta a quién quiera ser parte de ella, así mismo el mural está dispuesto en el espacio público a disposición de todo aquel que pase por el lugar.

Para entender ese fenómeno, será clave adentrarse en la noción del término *prosumer* o prosumidor, acuñado durante la década de los 70. En el concepto se busca reunir una sola definición para el rol del productor y el consumidor. Si bien inicialmente surge asociado a la economía, entendiendo que el productor es quien elabora sus productos y es el mismo quien lo consume, sin necesidad de actores intermedios (Carrero 2012); actualmente es también aplicado al campo de las comunicaciones, señalando como las redes sociales y las nuevas tecnologías contribuyen en el empoderamiento y participación activa de los ciudadanos, convirtiéndolos en prosumidores que “(...) aprovechan el medio para generar opinión o recomendar un sinnúmero de actividades” (Carrero 2012, 15). En esta línea, el rayado mural participativo también posibilita y fomenta la creatividad como forma de participación cultural, incentivando la emergencia de *prosumers*, en tanto cualquier persona que se relacione con esta actividad es potencialmente un prosumidor.

Así mismo, y de manera más particular, es posible mencionar cómo emergen dos subjetividades más específicas en torno a la temática principal del mural: la libertad y su privación. El mural hace visible la lucha por el reconocimiento y la difusión de la historia de un lugar que estuvo marcado por hechos de violencia. De manera que el reconocimiento que emerge desde esta expresión cultural no es solo a la institución como espacio de memoria, sino que también a sus actores, quienes vivenciaron dichos procesos de violencia.

Por otra parte, es importante mencionar a los niños y adolescentes internos del CIP de Sename, como aquellos que adquieren visibilidad también a la luz del reconocimiento del espacio. La reflexión constante de los participantes que se involucran en la elaboración del mural hace referencia a cómo este espacio continúa siendo un lugar de privación de libertad, contando con una gran carga simbólica y emocional. En esta línea, la realidad de los niños y adolescentes de CIP de Sename también —como ilustra la cita— se encuentra marcada por estos elementos del pasado.

Ellos (los adolescentes del CIP) están tan choqueados con lo que ahí pasa, que hay toda una onda que dicen que penan, que ahí penan, que ven gente, que sienten ruidos, que pasa gente por ahí. Claro, saben que ahí hay una carga, ahí desapareció gente, porque ¿qué pasa? Que sobre todo el pabellón 3, en general todo el ambiente, que es la casa 3, que era 4 Álamos, ahí tú estabas entre la vida y la muerte.” (Mujer Adulta, Miembros Corporación 3 y 4 Álamos, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).



De manera que, en tanto este dispositivo se encuentra marcado por el carácter creativo como forma de participación cultural, los límites entre las categorías de producción y consumo se diluyen: todos son invitados a generar contenido y a consumirlo. Crecientemente es menos costoso, de esta forma, situarse como productor de referentes simbólicos, sin necesidad de ser parte de un grupo especializado. En otras palabras, es posible pensar, entonces, en la emergencia de un *prosumer*, dado que el mural invita a todos a participar en su diseño, así como también en su ejecución, y luego además en su apreciación y difusión. Por otra parte, es importante mencionar la visibilidad que adquiere la emergencia de dos subjetividades relacionadas a la idea de la privación de libertad: la Corporación 3 y 4 Álamos y los adolescentes del CIP de Sename, cuyas realidades se ven visibilizadas en todo el proceso de producción del mural. Por último, cabe señalar que todos los participantes pueden ser reconocidos como un *actor colectivo*, una *comunidad*, en tanto el dispositivo se articula a partir de una red de actores diversos y heterogéneos que se reúnen física y metafóricamente, en torno al mural en San Joaquín.

#### d. Campos y objetos culturales

Para comprender la articulación del dispositivo analizado, la expresión cultural del rayado mural realizado en las paredes del CIP de Sename, es fundamental considerar los objetos culturales en torno a los cuales se articula, en tanto dichos objetos pueden ser entendidos en razón de la naturaleza y circunstancias en que se constituyen los públicos (Griswold 1987). Para el caso estudiado, los objetos culturales son diversos y distintos entre sí, generándose de manera simultánea y entrecruzándose en el desarrollo del mural. Como se verá a continuación, el primer objeto a trabajar será el objeto artístico-patrimonial. Luego, se trabajará sobre el objeto político observado, y, por último, el objeto comunitario. Estos serán profundizados en la presente sección.

##### i. Objeto artístico-patrimonial

Desde la visión de los miembros de la Corporación 3 y 4 Álamos, el espacio y la infraestructura del actual Centro de Internación Provisoria (CIP) de San Joaquín es en sí mismo un lugar de memoria, en tanto alberga un relato de historias de violencia, sufrimiento y privaciones, asociados a un período específico de la trayectoria política del país: la dictadura militar. En este sentido, dicho espacio es concebido por los informantes como un lugar patrimonial, en tanto conserva y contiene la memoria colectiva de los ex presos, detenidos y torturados políticos. De hecho, el mural es percibido por muchos de los participantes, como un paso para el reconocimiento oficial de este espacio, tal como lo señala uno de los gestores de la Corporación cultural de San Joaquín en un texto radial.

¿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 Bío Bío 2017).

El rayado mural realizado en el Centro de Internación Provisoria (CIP) de San Joaquín constituye una forma artística de representar la historia y memoria contenida en este lugar, contextualizando y visibilizando los principales hitos asociados a este espacio. Desde los inicios de la formulación del mural la intención de la Corporación 3 y 4 Álamos está orientada a transformar este espacio en un museo y centro de memoria, abriéndolo a la ciudadanía y contando la historia del lugar.

En tanto objeto patrimonial, este espacio no solo alberga las memorias del pasado, sino que también busca generar una proyección hacia el futuro, contando y visibilizando la historia del lugar para las nuevas generaciones y todos quienes no la conozcan. Es de esta forma que los espacios y objetos patrimoniales buscan resguardar las raíces, tradiciones, legados y memorias de los grupos, pueblos o ciudades. Tal como señala Hernández: “Los bienes culturales se convierten en auténticos documentos patrimoniales que testimonian cómo se ha ido conservando la memoria histórica, al mismo tiempo que nos invitan a poner todo nuestro empeño en seguir conservándola” (Hernández 2002, 3).

Tal como cuenta el funcionario de la Corporación Cultural de San Joaquín, el mural *Memoria futuro – Crear es resistir* busca reflejar la historia política que complementa el contexto y el espacio. Las temáticas y textos que se han abordado anteriormente, han concentrado estéticas “hippies” propias de los años 60, contenidos asociados a la elección presidencial de Salvador Allende durante el 70, para luego dar lugar a todo lo referido a la dictadura militar y las demandas por detenidos desaparecidos. Actualmente, contiene algunas de las nuevas temáticas presentes en la agenda pública desde la ciudadanía (por ejemplo: no más AFP).

Hoy por hoy, el mural busca representar un bordado enorme que se realiza de manera colectiva a partir de unas manos que se muestran desde una ventana con barrotes. Se trata de personas privadas de libertad que están elaborando una artesanía manual colorida, en el que van contando la historia del lugar y su relación con la trayectoria política de país en dicha época. Este bordado no es una elección casual, en tanto quienes


estuvieron presos en dicho recinto se dedicaron a desarrollar tejidos, telares, bordados y arpilleras con fuerte sentido de denuncia política y social. De hecho, una parte del mural fue dedicada a Carlos Ayress, uno de los precursores del desarrollo de artesanías al interior del recinto, quien elabora un telar a partir de las patas de su cama.

Por la calle Llico, se verá a un prisionero que desde su celda está confeccionando con un pequeño telar hechizo, la tela que los otros prisioneros afanosamente bordan y que dobla la esquina por calle Canadá. Esta imagen está basada en la historia real de un preso llamado Carlos Ayress Soto que con las patas de una cama en desuso construyó un telar e hizo varias hermosas piezas textiles dentro de Tres Álamos. Él fue detenido junto a su hija Nieves y a su hijo Carlos Tato Ayress de tan solo 15 años, quienes pasaron por varios centros clandestinos de tortura hasta ser finalmente expulsados a Alemania en 1975 (Museo a Cielo Abierto La Pincoya 2017).

El mural termina con una sección que ilustra lo que el espacio es hoy: la libertad y la falta de libertad de niños, niñas y adolescentes. Es en esta parte del mural que se realiza el trabajo participativo del taller de muralismo. Como se observa en las imágenes a continuación, el mural muestra a personas con un lienzo, apelando a la transformación del espacio en memorial.

Imagen 20. Imágenes del mural y lienzo





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(...) Entonces el mural 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 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, Miembros Corporación 3 y 4 Álamos, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

Cabe señalar que el mural retoma el bordado, el telar y la arpillería 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 arpillería 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 solo es una expresión cultural en sí misma, sino que también releva el rol de la práctica cultural del bordado y arpillería artesanal en un contexto de represión política.

## **ii. Objeto político-social**

Se observan tres niveles en que el objeto político acontece, a partir de la expresión cultural analizada. Por una parte, el ejercicio mismo del rayado mural realizado por la Corporación como un acto político y, por otra parte, la resistencia como creación a

partir de la elaboración del mural. Así también, se relevan aspectos relacionados a la tradición del bordado y arpillera asociados al muralismo en la línea de lo político.

En primer lugar, cabe señalar que el primer hito que da lugar a la elaboración del mural tiene que ver con el rayado que realiza la Corporación 3 y 4 Álamos en las paredes del recinto: “3 y 4 Álamos. Ayer cárcel de la dictadura, hoy cárcel de menores”. En este sentido, se observa un marcado carácter de denuncia en el acto de patentar dichas palabras en las paredes de la institución. Este constituye uno de los primeros hitos políticos que da origen al mural, y que desemboca en una serie de controversias que ya fueron abordadas respecto al aparataje institucional.

Por otra parte, es posible mencionar que el proceso mismo de elaboración del mural contiene en sí una apuesta por la transformación de espacios, relegando el lugar que actualmente tiene Sename y dando forma a un eventual museo de la memoria. De manera, la realización misma del mural —por parte de la Corporación 3 y 4 Álamos— es una declaración y denuncia política respecto a lo que este espacio ha constituido y, lo que debería ser. Se trata de una demanda por reconocimiento y *reparación* de los hechos vivenciados. En este punto es fundamental retomar la historia de origen de los rayados murales en Chile, especialmente de la mano del trabajo realizado por agrupaciones como el Museo a Cielo Abierto de La Pincoya, quienes señalan que los murales emergen relacionados a las históricas luchas populares de la población, reflejando las demandas sociales de los ciudadanos, y convirtiéndose en una herramienta de denuncia política y de transformación social (Museo a Cielo Abierto La Pincoya 2017).

Al respecto, cabe repasar a Pierre Bourdieu (1971), quien distingue tres formas de arte: el publicitario (en el marco del consumo), el arte por el arte (como culto al estilo), y el arte social. Este último “(...) permite interactuar con la sociedad mediante símbolos y signos simples y claros, con temáticas que giran en torno a problemas culturales y educativos o que refieren a la participación política e ideológica de la comunidad” (Oyala 2011, 5). De manera que el rayado mural o el muralismo callejero vendría a enmarcarse en este último tipo de arte, pues posee una intencionalidad política, involucrando y dirigiéndose a la sociedad. Como tal, el mural emerge como una herramienta política.

En esta línea es preciso señalar que desde los mismos talleres con los adolescentes del CIP de Sename emerge una frase que marca el desarrollo del mural: “Crear es resistir”. A partir de este ejercicio de reflexión, es posible ver el arte —en tanto creación— como una forma de resistencia,<sup>79</sup> dado que no busca reproducir formas anteriores de existencia, sino que introduce una diferencia y una novedad en el mundo.

---

<sup>79</sup> Idea presente en la obra del filósofo francés Gilles Deleuze (en Di Filippo 2012).

Del mismo modo, la creación les permite a los sujetos privados de libertad (ayer presos políticos, hoy identificados muchas veces como adolescentes del Sename), resistir y hacer sentido de las condiciones que actualmente los sujetan. Así, en el ejercicio de resistencia —como acto político— se observa también el afán creativo, así como desde su intención divulgativa respecto al contexto en el que se yace, y la capacidad reparadora del proceso artístico.

Cuando yo fui hicieron [los niños de Sename] unas poleras grabadas en esténcil, y me hicieron un regalo que es una placa, con una de las frases (...) para resistir, que no nos habían doblegado, por sanidad mental (...) Quedó la idea de: “Crear es resistir”. Y cada uno hizo una polera, creó un dibujo con la frase, en esténcil, y a mí me regalaron una placa de madera. Y cada uno de los chicos hizo un esténcil de unas grullas, que representan la paz en Japón (...) cada uno puso eso y me decían algo a mí. Fue muy emotivo” (Mujer Adulta, Miembros Corporación 3 y 4 Álamos, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

Así mismo, el tercer nivel en el que es posible notar el objeto político en la articulación del dispositivo estudiado tiene que ver con la actividad del bordado y la arpillería, la creación de artesanías al que se refiere al mural y que era realizada por los ex presos políticos del centro 3 y 4 Álamos. En este sentido, en la página web del Museo a Cielo Abierto de La Pincoya se explica que: “El foco principal del mural está puesto en el bordado como acto de solidaridad, esperanza, pero también de resistencia y denuncia” (Museo a Cielo Abierto La Pincoya 2017).

A este respecto es importante retomar y recabar la historia de origen de la arpillería en Chile, dado que —como herramienta de denuncia social y política— emerge durante la dictadura militar en las poblaciones de la región Metropolitana. Tal como explica Bacic (2008): “En América Latina, Chile fue el precursor en el uso político-social de la denuncia a través de la arpillera. Ellas (las mujeres pobladoras) asumieron una identidad única en la historia del país al expresar a través de los textiles la denuncia de lo vivido durante el régimen del General Pinochet; como una forma de resistencia política que reivindica la no violencia frente a las situaciones que estaban viviendo. (...) Con ello lograron socializar sus penas y encontraron una forma de ganarse la vida en tiempos en que no podían hacerlo quienes sostenían la familia (...) (Bacic 2008, 2). Las imágenes a continuación ilustran los tipos de bordados realizados en la época



Imagen 21. Ejemplos de tipos de bordados




Así, el objeto *político-social* cruza la elaboración del mural en tanto expresión y manifestación de una demanda por transformar espacios. Para ello, se retoma un legado pasado (arpillería como herramienta de denuncia), se recrea al hito de inicio respecto al origen del mural (el controversial rayado en las paredes del CIP de Sename), y finalmente, se plasma —en él— un contenido que no deja de encontrar razón en una serie de problemáticas sociales.

### iii. Objeto comunitario

Por último, es importante señalar de qué manera se articula el dispositivo en torno al objeto comunitario. Como ha sido señalado anteriormente, el desarrollo del mural corresponde a un proyecto con un enfoque participativo. Ahora, si bien se observa un involucramiento más bien pasivo y escaso desde los vecinos y residentes del barrio, el resto de los actores involucrados en la instancia logran procesos de cooperación e intercambio, que —en el caso de los usuarios del Centro Sename— supera los obstáculos físicos e institucionales para su realización.

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 Bío Bío 2017)

En esta línea, uno de los gestores del centro cultural de la municipalidad de San Joaquín realiza la reflexión respecto a cómo este espacio se transformó —en el marco de la elaboración del mural— en un lugar de encuentro que fomenta el encuentro intersectorial de distintas instituciones, al mismo tiempo que incentiva el intercambio entre distintas personas y actores, tal como se describe en la cita anterior.


### 3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

En primer lugar, el dispositivo mural participativo *Memoria futuro – Crear es resistir* en las paredes del Centro de Internación Provisoria de San Joaquín constituye una práctica cultural en diferentes sentidos, de acuerdo a lo declarado por los participantes entrevistados. Al respecto, cabe realizar una breve revisión a las nociones de los mismos respecto a cómo es entendida la cultura y la participación cultural en el marco del análisis de este dispositivo. A modo de apuntar las principales ideas fuerza y sintetizando los hallazgos que aportan a la reflexión sobre participación cultural, se señalan los siguientes puntos:

- El rol *social* del muralismo como práctica de construcción comunitaria.

Respecto a la primera línea, es importante señalar que los entrevistados van mencionando distintas aristas y enfoques desde los cuales es posible considerar la práctica del rayado mural o el muralismo callejero como una expresión de participación cultural. Las distintas visiones conviven, dialogan y se complementan, dando cuenta del carácter multifacético, complejo y dinámico de las prácticas culturales.

A mí me parece que es una iniciativa que no solo 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, a ver... ¿cómo lo podríamos decir? 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, Muralistas, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).

De esta forma, uno de los artistas destaca el muralismo como una instancia de construcción comunitaria, que incentiva el desarrollo de vínculos sociales entre los distintos actores que colaboran en la actividad. Dicha instancia de reunión e intercambio social está asociado a una cultura específica de la cual los distintos actores participan. En el caso del mural de San Joaquín, la actividad logra vincular a distintos actores e instituciones en pos del diseño y realización del mismo, involucrando no solo a agentes locales (vecinos del barrio), sino que también invita a otros a participar e interesarse por la historia y la memoria de dicho espacio, así como de su situación actual. En este punto también es posible distinguir la emergencia del objeto comunitario, que aparece desde el diseño participativo del mural, y que ha sido mencionado metafóricamente por uno de los entrevistados, entendiendo el mural como una fogata en torno a la cual se reúnen distintas personas, posibilitando instancias de encuentro.

- El aseguramiento de la reproducción cultural a partir del cultivo de la *memoria*.

Por otra parte, los entrevistados también mencionan la importancia del reconocimiento y la transmisión de la memoria contenida en este espacio. En este sentido, emerge el carácter patrimonial, en tanto la Corporación de 3 y 4 Álamos —entre otros actores— busca transformar este espacio en un museo de la memoria que visibilice la historia del lugar y de las personas que en él estuvieron. Como se ha mencionado, se propone transmitir y visibilizar una historia de violencia y sufrimiento. El mural busca dar cuenta de múltiples vivencias y relatos, de una historia y un legado, así como una memoria de resistencias.

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 quién tiene su historia de cómo uno la vivenció (Mujer adulta, Participantes Huechuraba, Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana).


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, región Metropolitana).

– La resignificación de espacios.

Así mismo, 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 solo contienen materiales físicos como ladrillos y cemento, sino que también contienen elementos inmateriales como historias, recuerdos, emociones, entre otros.

Es una práctica cultural, porque resignifica el espacio, les 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 re-significar 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, región Metropolitana).

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, región Metropolitana).

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.

- La reflexión sobre la función social (y política) del arte.

De manera que, como ha sido señalado anteriormente, es fundamental entender este caso como participación cultural a la luz de las capacidades del desarrollo creativo que este 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 un patrimonio. 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 *prosumer*, 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.



Tal como se encuentra presente en las ideas de W. Benjamin en su ensayo *La obra del arte en la era de la reproducción técnica*, el concepto central que nos permite adentrarnos a la reflexión sobre este dispositivo es el “aura”. Definido como “la manifestación única de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamin en Di Fillipo 2011, 259) y en el marco de una sociedad industrializada y de reproducción masiva, existe una necesidad de acercar los objetos hacia sí. Para Benjamin, en la era de la reproducción técnica de la obra de arte, existe el riesgo de que el aura se vea aniquilado, despojando al objeto artístico de su sentido de unicidad en el mundo (ibídem). No obstante, esto revoluciona la función social del arte, toda vez que el arte —condicionado por sus formas de producción— acabe teniendo, por ejemplo, un carácter comunitario y social, fundamentado en la política.

Como práctica que se replica en el muralismo que recoge memoria patrimonial en Santiago y en donde coexisten una serie de objetos en torno a la práctica artística, es posible pensar en una forma de arte política en el análisis de este dispositivo. La cita a continuación puede abrir la reflexión sobre cómo las formas de participación cultural pueden también hacer admisibles expresiones artísticas, a pesar de la erosión de una autenticidad, unidad o —como llamó W. Benjamin— “aura irreplicable”: “Desde el momento en que no puede aplicarse el parámetro de autenticidad para juzgar la producción artística, se revoluciona toda la función social del arte” (Benjamin, 14 en Di Fillipo 2011).

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 solo 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.

### III. RED KOLOMBIA KULTURA ITINERANTE (REGIÓN METROPOLITANA)


#### 1. INTRODUCCIÓN

El próximo caso corresponde a la Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante (en lo sucesivo, Red de Apoyo; Kolombia Kultura; o RAKKI), el cual representa características particulares en relación a los demás dispositivos en estudio. En concreto, esta Red de Apoyo es un espacio de coordinación fundada por colombianos que residen en Chile con el interés 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.

A partir de su misión, se identifican varios elementos interesantes a destacar y que se desarrollarán en los siguientes capítulos. En primer lugar, se enfatiza en la intención de conformar espacios de encuentro abiertos para la comunidad migrante en el país para el desarrollo de expresiones artísticas propias. Desde este punto de vista, Kolombia Kultura se constituye como un dispositivo que posibilita la reproducción cultural fuera de su lugar habitual. Debido a sus características intrínsecas, el caso en análisis se focaliza en trascender *espacialmente* las expresiones culturales de origen, garantizando su actualización a través de su gestión en territorio extranjero.

Por otro lado, la labor que proyecta la Red de Apoyo tiene un fuerte contenido comunitario. Este componente puede ser comprendido desde dos puntos de vista. En primer lugar, la conformación de espacios tiene como propósito que la comunidad migrante se identifique por medio de la cultura, pero también se apoye y pueda conseguir ayuda en otro tipo de aspectos, como asuntos administrativos y/o migratorios. Además, la idea de que los colectivos de diversas naciones se coordinen a través de sus tradiciones culturales en espacios públicos mantiene, dentro de sus propósitos, la intención de darse a conocer ante la sociedad chilena, comprendiendo la exhibición de sus expresiones artísticas como un aporte a la cultura nacional.

El siguiente análisis se estructura a partir de los componentes que constituyen el dispositivo. En primer lugar, destaca el carácter migrante de la *red*. A diferencia de otros casos, el componente extraterritorial presenta particularidades significativas en relación a su trayectoria, su acontecimiento como asociación, sus redes y la forma de articularse entre sí, como también son específicas las expresiones artísticas que desarrolla y su vinculación con el entorno social. A partir de esto último, el análisis se detiene en las características espaciales del dispositivo, su labor de reproducción



cultural fuera de su país, como también su carácter itinerante a través de diferentes espacios públicos de Santiago. Adicionalmente, se reflexionará sobre las interacciones sociales que sostiene entre colombianos, los demás colectivos migrantes y la sociedad chilena, en tanto públicos directos y potenciales. Su carácter artístico, patrimonial y comunitario aportará, como se verá en los apartados sucesivos, a la discusión sobre los campos culturales para, finalmente, cerrar en la reflexión de participación cultural respecto a este caso específico.

## 2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

En el caso de la Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante (región Metropolitana), la metodología utilizada se sostiene en técnicas cualitativas de levantamiento y análisis de información, a partir de cuatro momentos de trabajo en terreno entre diciembre y marzo, contabilizando reuniones, eventos y actividades. Estas actividades tuvieron como finalidad la aproximación al caso, la observación de prácticas y el registro discursivo. El objetivo se llevó a cabo en diferentes espacios, en razón del carácter *itinerante* en el que interactúan en Santiago.

Para iniciar el trabajo en terreno, en primer lugar, se contactó a su fundadora y principal gestora, quien recibió al equipo de investigadores asignados para cubrir el caso. Se registraron algunas resistencias para participar en el estudio, tomando en cuenta el cariz que pueden adquirir los estudios académicos, reportajes periodísticos y debates públicos sobre la cuestión migratoria en el país. En voz de los informantes claves, se ha sobrecargado a la agenda de los principales actores relacionados con la temática en Chile. Sin embargo, comprendiendo la magnitud del estudio y los agentes público-privado involucrados, se accedió a participar de manera plena y activa. En una segunda instancia, se reunió con el equipo radial y principales gestores de Kolombia Kultura, en una conversación extensa donde se profundizó sobre las trayectorias de cada personero involucrado, como también la historia que ha trazado el dispositivo hasta ahora.

Luego, el equipo de investigadores fue invitado a una de sus actividades realizada en el frontis de la Biblioteca Municipal de Santiago, en calle Matucana, donde se realizó un Carnaval Migrante. En dicha ocasión, solo se trabajó con técnicas observacionales que fueron acompañadas con el equipo técnico audiovisual que registró el evento. Por último, se agendaron dos reuniones en un centro cultural de Providencia, donde se graba el programa de radio que realiza el dispositivo bajo el nombre de Estado Colombia (#EstadoColombia). En la primera instancia de levantamiento, se realizaron conversaciones con sus gestores y, en la segunda, se registró el proceso de grabación del programa de radio en formato *podcast* que se reproduce vía internet.



De este modo, el acopio de data cualitativa se realiza durante el período de verano 2017, a través de conversaciones formales e informales con los siguientes actores en terreno: fundadora y principal gestora de la iniciativa y gestores y miembros del equipo radial. Es relevante destacar que, debido a las características particulares del caso, solo se trabajó con principales gestores encargados de la coordinación de los eventos, quienes a su vez conforman “audiencias” en un sentido de *consumidores y productores* de contenido. La captación de participantes y públicos como “asistentes” a los eventos, fue capturada mediante técnicas observacionales y, en aras del foco al cual atendía este ensamblaje, la captura de datos referida al perfilamiento de públicos asistentes a eventos masivos, resultó inabarcable y menos pertinente a la realidad del caso. Desde luego, las reflexiones a este respecto, quedarán resueltas en el capítulo correspondiente sobre públicos.

En términos prácticos, los métodos y técnicas cualitativas que se emplearon fueron entrevistas en profundidad con cada uno de sus gestores, además de una conversación grupal con el equipo radial. Por otro lado, se realizó observación no-participante de las diversas instancias a las que acudió el equipo de investigación en conjunto con un seguimiento (*shadowing*) a sus gestores, así como conversaciones informales con público asistente. El examen de la data cualitativa fue efectuado por los mismos investigadores DESUC, a partir de la sistematización de datos. Se trabajó el material de las entrevistas por medio de software cualitativo Dedoose.

La redacción del informe final fue apoyada por las notas de campos complementarias y el análisis del registro audiovisual captado por el soporte técnico.

Por último, el registro audiovisual grabó algunas de los espacios utilizados de forma itinerante por Kolombia Kultura. En específico, se abocó a los espacios públicos donde desarrolla sus actividades, como también al centro municipal donde graba sus programas de radio cada 15 días. En dichas instancias se puso especial énfasis en las prácticas e interacciones entre los principales gestores, comprendiendo el modo de operar que presenta el caso en cuestión.

Con el fin de asegurar la confidencialidad de los relatos, en el trabajo con las citas se realizará con las siguientes denominaciones según el rol que cumplen los actores en el dispositivo:

Actor	Denominación en citas
Fundadora, Gestora principal RAKKI	Gestora principal, fundadora
Gestor, Miembros Equipo Radial	Gestores
Gestor, Miembros Equipo Radial	
Gestor, Miembros Equipo Radial	

### 3. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

#### a. Noción de acontecimiento

En el siguiente capítulo se plantean algunos aspectos relevantes sobre la constitución de la Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante. En primer lugar, se trazan una serie de antecedentes que marcan la reflexión que ha desarrollado la asociación a través de su historia. En este contexto, se destaca el carácter migrante de Kolombia Kultura, relevando también su origen colombiano. Además, se despliega un análisis sobre la capacidad de la Red de Apoyo para gestionar sus actividades, profundizando en el rol que cumple su fundadora en un principio, para pasar a convertirse paulatinamente en un ensamblaje coordinado y sistemático que trasciende la labor individual de los personeros que fundan y comandan esta red.

Atendiendo al presupuesto a la base de que la idea de acontecimiento *enmarca* el surgimiento de un determinado dispositivo cultural, RAKKI marca el suyo a partir de un desborde de la pretensión inicial (el carnaval), para luego —frente al involucramiento de nuevos actores— consolidarse como un dispositivo *colectivo multicultural*. Dicho acontecimiento, además, estará marcado por la impronta de gestión cultural incipiente asentada en la figura carismática de una de sus principales impulsoras y, finalmente, la constitución definitiva de la agrupación desde aquello denominado “la todera” hasta la acción coordinada.

#### **i. Del origen migrante colombiano al horizonte latinoamericano: la pretensión carnavalesca**

La trayectoria que ha trazado la Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante es parte de un proceso interesante dentro de la coyuntura actual. El caso de Kolombia Kultura se enmarca dentro de la agenda asociada a migración internacional que experimenta —y que ha sido fruto de debates públicos— actualmente en nuestro país. El ingreso de personas de diferentes países a Chile, no solo tiene implicancias de tipo políticas o económicas para quienes migran y la sociedad de acogida, sino que también conlleva un encuentro —cada vez más diverso— de tradiciones, costumbres y expresiones culturales. A partir de la identificación con la cuestión migratoria, y la variedad de colectivos presentes en el país, surge la necesidad de conformar esta Red de Apoyo que propicie la creación de espacios de encuentro, coordinación y ayuda entre sujetos migrantes.

La idea nace con la intención de conformar una asociación que fomentara el desarrollo de la cultura colombiana en Chile. La iniciativa se levanta a partir de la añoranza por sus tradiciones artísticas y el folclor. Desde luego, y como se indicó en la cita anterior,


esto se traduciría en ser parte “de una fiesta” cuyo anfitrión principal sería el pueblo colombiano.

Bueno surgió de eso, pero resulta que la idea nació donde había un entorno migrante, donde estaban bolivianos, peruanos, paraguayos, uruguayos, argentinos, en fin. Entonces era bonito “oye te invito a mi fiesta” y entonces decía “oye yo puedo ir a bailar a tu fiesta”, entonces empezó a decir “esto mira qué bonito”. Porque claro, no solamente somos Colombia (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Tal como relatan los mismos entrevistados, la diversidad cultural al interior de Colombia es vasta: no componen un cuerpo homogéneo en términos culturales, sino que se encuentran subdividida en grandes regiones, cada una de ellas con costumbres y estilos musicales específicos. Como comentan sus gestores en las entrevistas, y específicamente en los dominios de música y danza, la iniciativa parte desde la premisa que —en razón de su diversidad cultural— “tenemos muchas cosas que mostrar” a la sociedad chilena.

En principio la idea era difundir nuestro folclor, nuestras danzas, y los diferentes géneros de la cultura colombiana y entonces parte de eso de esa idea de decir “así como hay comunidades del Perú, de Bolivia que muestran de una manera muy abierta”, no sé cuántos grupos de danza hay aquí en Santiago, puede haber unas diez, doce, así como de Bolivia que hay cualquier cantidad, nosotros veíamos la necesidad de decir “nosotros tenemos muchas cosas que mostrar (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

A partir de estos componentes, se comienza a gestar Kolombia Kultura como un espacio de encuentro para que la comunidad proveniente de Colombia se identifique y comparta a través de sus costumbres y tradiciones, a pesar de estar fuera de su país de origen. De este modo, la primera actividad que se proponen es la idea de realizar un homenaje al Carnaval de Barranquilla; un evento que reúne alto nivel de convocatoria. Tal como se relata, este carnaval solo es superado —en términos de afluencia— por el Carnaval de Rio (el más popular y multitudinario en América Latina) (Carnaval de Rio, Brasil 2017); y el Carnaval de Oruro en Bolivia (Bolivia Turismo 2017), donde convergen una serie de manifestaciones del sincretismo religioso-pagano, carón. Para los colombianos, el Carnaval de Barranquilla constituye un patrimonio inmaterial importante. La participación en la actividad carnavalesca forma lazos importantes en términos de identidad con el evento, con el lugar donde se realiza y con las personas con las que se festeja. Para sujetos migrantes que ya no tienen la posibilidad de celebrar habitualmente este tipo de actividades, el recuerdo sobre la asistencia al carnaval y la



posibilidad de realizarlo en Chile, es visto como una forma de actualizar sentidos de pertenencia y formas identitarias. Sin embargo, como señala la cita a continuación, la factibilidad de su realización aún encuentra dificultades, en términos de la magnitud que implica su despliegue.


Claro en un comienzo era hacer un Carnaval de Barranquilla, pero hacer un carnaval de Barranquilla acá implicaba unos verdaderos costos, una logística muchísimo mayor. Aquí residen muchos barranquilleros aquí en Santiago y creo que no estábamos como a nivel de hacer un carnaval de tal magnitud, es un carnaval que es un patrimonio allá (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Debido al nivel de despliegue con el que actualmente cuenta el colectivo colombiano migrante, la Red de Apoyo Kolombia Kultura menciona que han tenido que abandonar la pretensión carnavalesca. A partir de las entrevistas realizadas, su fundadora comenta cómo tuvo que “independizarse” de la idea original de realizar un “homenaje” al carnaval, por ser un anhelo muy específico. De esta manera, Kolombia Kultura reorienta su intención por crear un espacio que reproduzca la cultura colombiana en Chile, a partir de la incorporación de otros colectivos migrantes de la región Metropolitana.

Pero antes, nosotros, o de mi parte estuve en la iniciativa del homenaje al Carnaval de Barranquilla que fueron dos años de trabajo, y digamos que me independicé de la idea... que hacer un homenaje al Carnaval de Barranquilla es como muy específico, y creo que en la medida de que fue transcurriendo el tiempo la idea mía era madurar y poder nosotras más allá de limitarme a este espacio, por eso creo que también me surgió como la idea de poder hacerlo con los demás colectivos (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Desde luego, y con el paso del tiempo, la capacidad de coordinación de Kolombia Kultura aumenta. Si bien el Carnaval queda como un ideario al cual —en el corto plazo— no será posible realizar, la Red de Apoyo comienza a convocar a los colombianos de las diversas regiones de su país, (en sus denominaciones, “costeños”, “paisas” y “llaneros”) con sus propios estilos musicales y expresiones artísticas. La Red de Apoyo crece y los miembros de otros colectivos migratorios también comienzan a participar de las actividades que realiza RAKKI.

Entonces al final se fue configurando como el homenaje, en invitar artistas colombianos, hacer un poco de música del caribe, de la cumbia, el fandango,



el vallenato, ritmos de allá de Colombia, el bullarengue (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Pero creo que como mi visión iba un poco más allá de esto, de hacer de esto de Colombia, porque había gente que quería participar; “yo soy de Bolivia y quiero participar” entonces decían, no sí está bien, pero como que no estaban dentro del contexto de armar una fiesta con otros países dentro de algo que se llamaba Carnaval de Barranquilla (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

La asociación de origen colombiano pasa a dedicarse a la creación de espacios de coordinación y ayuda para colectivos provenientes de diferentes países, incluyendo en sus actividades, a organizaciones no gubernamentales que protagonizan el debate político-jurídico en pro de la migración en Chile como el Movimiento de Acción Migratoria (MAM), junto con la gestión protocolar y logística de sus eventos que protagoniza su principal gestora.

Este año estamos trabajando con el grupo de Acción Migratoria. Estos jóvenes que te comentaba, ellos están a cargo de algunas cosas y yo realmente me manejo con la parte protocolarias, en las reuniones, hacer los contactos, conversarle a la gente, contarles de qué se trata el proyecto y convencerlos, creo que eso es lo más importantes, convencerlos, pues, ya después viene la otra parte, el apoyo de la logística, de los refrigerios, de los traslados, de la conseguir el sonido, esas cosas, que requieren camerino. Todo lo que requiera una logística para realizar esta actividad (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Actualmente, la coordinación para reunir a las múltiples organizaciones invitadas, además de la gestión del evento, constituyen el principal quehacer de RAKKI. Así, en el mediano plazo, la gestión cultural se cimienta como el principal medio para lograr sus propósitos. En este sentido, en un giro del dispositivo anclado en las posibilidades e imposibilidades de su acontecimiento en el espacio (Carnaval de Barranquilla en Chile), la organización sentó las prioridades y su identidad desde la *gestión cultural* (concepto a desarrollar en el próximo punto). Lo llamativo sobre este punto es que, a diferencia de otros ensamblajes revisados (ver caso SACO y Colectivo Se Vende II Región), la mediación no solo opera en la medida de plataforma para la visibilización de obras artísticas, sino que —también— para la exhibición de formas culturales que, en este

caso, apelan a trascender el espacio por medio de la actualización de una identidad migrante.

Desde luego, y sin perder el carácter carnavalesco que será abordado como objeto patrimonial al cual aspiran, RAKKI se encuentra en proceso de constituirse como práctica que pretende también legitimidad y reconocimiento al interior de la sociedad chilena. La gestora enfatiza este punto, aduciendo al carácter de la producción del evento que logra reunir a la comunidad, de manera autogestionada, posibilitando la confluencia entre aquellos sujetos migrantes como no migrantes. Desde luego, y como será abordado en el posterior análisis, se retomará la reflexión sobre el rol de la cultura como mediador para la exhibición de expresiones culturales, pero también como generador de comunidades más allá de los espacios.

Yo creo que más la súper recontra producción, es cómo la comunidad, los residentes se autoconvocan y dicen “yo también quiero participar” (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

## ii. La gestión cultural tras bambalinas

La gestión cultural suscita múltiples controversias debido a la unión entre dos conceptos aparentemente contrapuestos. La gestión en relación a la cultura puede ser percibida como un elemento mercantilizante o bien, como un hecho beneficioso para su reproducción (Bayardo 2002). Según el antropólogo Rubens Bayardo (2002), la gestión cultural tiene relación con la tramitación o el diligenciamiento, pero también comprende los conceptos de “gesta” (en tanto *hazaña*) o “gestación” (como *preparación*). En los primeros años hacia su profesionalización, se trataba de una práctica de ensayo y error que mezcla la libertad creadora de los artistas con su preocupación por verse envueltos en los procedimientos de administración (Bayardo 2002).

A partir de las observaciones en terreno y las conversaciones sostenidas, su principal gestora enfatiza que no se trata solo del folclor colombiano o latinoamericano, sino que también de la creación de un espacio abierto para todo tipo de expresión artística que desee participar. Con la incorporación de nuevos colectivos migrantes, el trabajo de gestión cultural se ha tornado cada vez más complejo, obligando a su fundadora a dedicarse completamente al trabajo a estas funciones. Se puede decir que, como dispositivo de gestión, aún se encuentra en la fase de *preparación*, si bien no escatima en la gesta de hazañas en función del aporte a la cultura chilena.

Bueno esto es una idea que nace por la necesidad de quiénes somos nosotros y también de hacer un aporte a la cultura chilena. Soy creadora y fundadora

de esta red, entonces creo que estoy totalmente involucrada en hacer todo lo que es la gestión (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

A pesar del extenso y arduo trabajo, las actividades se han logrado desarrollar de buena forma; gesta que ha sido reconocida por sus participantes. Cada nuevo evento, suma más agrupaciones y colectividades, quienes plantean su interés por aportar en algún ámbito de la organización. Desde esta perspectiva y asociado al momento actual de la red, Kolombia Kultura Itinerante se relaciona más con formas de gestión cultural, que la exhibición o muestra artística.

(...) nosotros quisiéramos que fuera una súper recontra producción, pero siempre tenemos que estar digamos gestionando con temas de sonido, de espacio de muchas cosas. Sin embargo, yo creo que más que la súper recontra producción son las personas, como acogen con tanto cariño, y con tanta fraternidad estos espacios, entonces eso lo hace como más sólido, porque cada año hay mayor participación de los colectivos (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

De esta manera, la labor de coordinación y generación de espacios que cumple la Red de Apoyo encuentra soporte a través de sus mismos participantes. El trabajo que comenzó a partir de una iniciativa individual —y que depende en gran medida de ello— va tomando forma de manera progresiva. Cada vez se consigue mayor cantidad de redes de contactos, recursos y legitimación, lo cual permite configurar a la red como un complejo de elementos que se ensamblan —tras bambalinas— con la finalidad de lograr objetivos de corto y largo plazo.

### **iii. Sistemática del ensamblaje: desde “la todera” a la gestión coordinada**

Desde otra perspectiva, siguiendo la teoría del actor-red desarrollada por Bruno Latour (2008), es posible entender de mejor forma cómo se configura este entramado de relaciones. Para el autor, el análisis de lo social se basa en el estudio de ensamblajes que consisten en aspectos heterogéneos (tecnológicos, legales, organizativos, políticos, científicos, etc.) como una oficina gubernamental, que consta de un edificio, empleados, rutinas, organización jerárquica, procedimientos burocráticos, una estructura legal e institucional, códigos de comportamiento y vestimenta, pero también de computadores y varios artefactos más (Vaccari 2008). La relevancia de estos elementos, servirán como insumo de análisis para la comprensión de este caso. Por ello, es importante señalar que la agencia transformadora de lo humano y lo *no-humano* proviene de un corpus

complejo que se articula en un tiempo determinado, *trascendiendo la voluntad individual de sus gestores*.

Explicitado en su página oficial en redes sociales la “*creación de espacios* donde la comunidad colombiana se sienta identificada con las costumbres y tradiciones” es, sin lugar a dudas, el principal foco. Con este propósito, se tramitan una serie de sucesos que posibilitan instancias mayores de gestión. Conseguir los permisos municipales y de la Intendencia para la autorización de espacios públicos, implica una cantidad considerable de acciones, cada vez menos dificultosas en la medida que la red consigue mayor experiencia. En voz de su fundadora, al principio había que hacer “la todera”: es decir, concentrar todas las gestiones en su figura. Pero una vez que la red se va complejizando, se incluyen más contactos, participantes y miembros voluntarios, sobre los cuales se pueden delegar las tareas necesarias para desarrollar las actividades de la forma más eficiente posible.


Entonces yo creo que también es delegar cosas, actividades y cosas en las que de pronto en un comienzo había que hacer de todo, “la todera” como decimos en Colombia, cuando hay que hacerlo hay que hacerlo, pero prefiero crear, darle la oportunidad o tal vez muchas personas quieren de alguna manera voluntaria participar en la actividad desde lo que saben, pues estos proyectos tienen esa posibilidad, voluntariado, la vocación de poder hacer cosas desde sus perspectivas (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

A partir de su capacidad de articulación, la Red de Apoyo Kolombia Kultura ha logrado regularizar sus actividades en el tiempo. Algunos de sus eventos son reeditados por segunda o tercera vez. Como se comenta, el evento Salsa a la Primavera (bailes de salsa con población migrante), se encuentra en los preparativos para su sexta versión. Desde esta perspectiva, el rol que cumple su principal gestora es crucial en el funcionamiento del ensamble si bien los progresivos avances en términos de gestión permiten desarrollar sus acciones con mayor sistematicidad a través del tiempo.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales: el carácter escalar del territorio**

Debido a su carácter migratorio, el caso en estudio requiere una reflexión en términos socio-espaciales. El desarrollo de la cultura se realiza en un tiempo y espacio determinado. Por lo tanto, la relación entre cultura y territorio conforma un punto clave en el análisis. En particular, la noción de territorio es comprendida como el espacio apropiado y valorizado por un grupo social para asegurar la reproducción y satisfacción





de sus necesidades vitales (Giménez 2001). El espacio territorial se constituye como el marco obligado de ciertos procesos sociales, así como el arraigo, el apego y el sentimiento de pertenencia (Giménez 2001). De esta manera, el territorio se convierte en un lugar privilegiado para la reproducción de la vida —material y simbólica—, como también la elaboración de significaciones y representaciones que configuran identidades específicas y distintivas de otros espacios.

A propósito de su reflexión sobre el “territorio, la cultura y las migraciones”, Giménez (2001) resalta el territorio desde su naturaleza *multiescalar*. Esto quiere decir que el territorio puede ser aprehendido en diferentes niveles de la escala geográfica. Bajo esta lógica, se pueden comprender distintas escalas que hacen sentido a los sujetos, a saber; lo local, lo regional, lo nacional, lo plurinacional y lo global, como espacios que provocan diversos grados de arraigo (Giménez 2001). A nivel micro, un primer territorio puede ser el espacio del hogar, seguidos del barrio y la comuna. Luego, existirían territorios intermedios como la ciudad o la región, hasta llegar a unidades territoriales mayores como el Estado-nación o el mundo globalizado.

Desde esta noción de territorio, el carácter migrante de la Red de Apoyo Kolombia Kultura otorga cierta adaptabilidad con respecto a los modos de articulación con los diferentes colectivos y organizaciones. En razón de la escasez de grupos folclóricos de origen colombiano que logren organizar, por sí solos, un evento tan masivo en otro territorio fuera de su país, la red ve necesaria su amplitud hacia nuevas identidades.

Al escalar en su lugar de pertenencia y reconocer su identidad latinoamericana, la Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante, logra dar avances concretos en su misión por representar la cultura colombiana fuera de su espacio de reproducción habitual. En conjunto con otros colectivos migratorios, se constituyen nuevos espacios públicos de encuentro entre latinoamericanos que se reconocen mutuamente como parte de una historia y un territorio común, con el objetivo de compartir y dar a conocer sus tradiciones en Chile.

A continuación, se analizará la variable socio espacial dentro de la configuración interna de Kolombia Kultura Itinerante, diferenciando tres componentes para el análisis. En primer lugar, se detiene en el carácter migrante de la *red*, profundizando en el caso de la migración colombiana hacia Chile. Luego, se desarrollará una breve reflexión sobre la reproducción cultural de migrantes en Santiago, a partir de la forma en cómo opera la resignificación y reconfiguración del sentido de pertenencia y la identidad cultural de sujetos migrantes en territorio extranjero. Por último, se ahonda sobre el modelo de acción que tiene la Red de Apoyo, de corte *itinerante* dentro de la capital, atendiendo a la relevancia que representa el uso de espacios públicos y el papel que desempeñan estos en términos de visibilidad y convocatoria hacia la sociedad receptora.

## **i. Características de la migración internacional hacia Chile**

Según registros públicos de la última Encuesta de Caracterización Socioeconómica de Chile (CASEN) de 2015, el flujo migratorio hacia territorio chileno ha aumentado significativamente en el último tiempo (CASEN 2016).<sup>80</sup> Hace más de una década, el académico Jorge Martínez de la CEPAL, señalaba que los colectivos migratorios con mayor presencia en el país estaban compuestos por personas provenientes de los países fronterizos: Perú, Argentina y Bolivia (Martínez 2004). No obstante, los flujos migratorios han experimentado diversos cambios, de acuerdo al reporte CASEN 2015. Según el informe de la Encuesta de Caracterización Socioeconómica de dicho año, el caso colombiano constituía el grupo que había experimentado mayor alza en suelo local, representando el segundo país con mayor presencia migrante en Chile (13,6% del total de población migrante), —superando a la migración argentina (11,9%)— y solo antecedido por la población peruana migrante (30%), cuyo historial es superior en términos de flujo sostenido a lo largo del tiempo.

El proceso migratorio es un fenómeno social multidimensional, el cual está protagonizado por diversos perfiles según variables socio demográficas, como el origen socioeconómico, el sexo y la edad, además de la heterogeneidad existente en los orígenes geográficos y culturales. A pesar de las diferencias, el caso de la migración de los últimos años hacia Chile, guarda razones —principalmente— de tipo laboral. La gran mayoría de los migrantes que ingresan a territorio nacional buscan oportunidades de trabajo para mejorar su calidad de vida y la de sus familias. Desde esta perspectiva, la existencia de un grupo de migrantes que organice actividades para fomentar la participación cultural fuera de su territorio de origen, habla —indefectiblemente— de la necesidad de remitir a sentidos de pertenencia más allá de los espacios.

### **Migrantes en Santiago**

A pesar de que la migración internacional hacia Chile constituye tan solo alrededor de un 3% de acuerdo a la data oficial (CASEN 2016), la mayor cantidad de personas provenientes de otras latitudes se concentra en Santiago, representando el 69,1% del total de ingresados a territorio nacional. A la luz de estos datos, es comprensible la atención por parte de la agenda pública y los debates sobre el proceso migratorio que experimenta —en especial— la capital del país.

En este contexto, los migrantes que ingresan a Santiago se ven envueltos en la necesidad de adaptarse a sus nuevas condiciones de vida. Según el sociólogo Eduardo Thayer (2011) la definición de esta experiencia se configura por una multiplicidad de rasgos

---

<sup>80</sup> La referencia CASEN 2016, corresponde al año de publicación del documento oficial. La data corresponde a la última medición efectuada durante 2015.

socialmente significativos que interactúan entre sí: su ocupación laboral, el género, la situación familiar, su país de procedencia, su acento, su color de piel, su religión, entre muchos otros. De esta manera, los sujetos migrantes comienzan un proceso de acomodación en el lugar de destino que redefine su identidad en base a la posición que toma en cada una de esas variables. Según el autor, las trayectorias migratorias presentan —por un lado— un proceso de debilitamiento de los referentes culturales propios del contexto de procedencia, —mientras que por otro— producen una identificación creciente con las condiciones que acompañan y definen la experiencia migratoria (Thayer 2011).

A partir de lo anterior, se comprende cómo la formación de la identidad toma sus recursos desde el contexto social y espacial en el que se encuentra. La necesidad de reproducir la figura del carnaval por parte de Kolombia Kultura Itinerante, tiene la función de resignificar —a través de sus eventos folclóricos— tanto las identidades individuales como colectivas. Así, junto con la reedición de sus tradiciones en otro país, permite la recreación de espacios de encuentro en favor de recuperar sentidos de pertenencia.

## **ii. Creación de espacios públicos e itinerantes**

El modelo de acción que ha desarrollado RAKKI dentro de Santiago, ha sido mediante la conformación de distintos espacios públicos de encuentro —como su nombre lo indica— de forma itinerante. En el siguiente apartado se profundiza sobre estos dos elementos que son relevantes para pensar el dispositivo en la capital, a saber, la conformación de espacios comunitarios abiertos y segundo, su carácter itinerante.

### **Espacios públicos**

Creación de espacios donde la comunidad colombiana se sienta identificada con las costumbres, tradiciones y demás espacios que ayuden y contribuyan a mantener un ambiente de cultura binacional junto con otros colectivos residentes en Chile (Sitio Oficial RAKKI en Facebook).<sup>81</sup>

Con el objetivo de robustecer aquello que es común, la recreación de espacios carnavalescos por parte de RAKKI abre la discusión sobre cómo la representación —en lugares públicos— ofrece mirada local al acontecer pasado y presente, así como el

---

<sup>81</sup> Enlace Sitio Oficial RAKKI en Facebook: <https://www.facebook.com/kolombia.kultura.itinerante/>

acontecimiento de lo regional o mundial (Montoya Bonilla 2000, 167). De esta forma, se va creando un discurso que se constituye como referente de identidad reactualizado y recreado en cada ocasión en que dicha representación tiene lugar (ibídem).

En su reflexión sobre espacios públicos urbanos, Olga Segovia y Hernán Neira (2005) señalan algunos ejemplos en Santiago que contribuyen al diagnóstico del “espacio social” en Chile y cómo esto se traduce en nuevas maneras de vivir, relacionamiento y asociatividad, así como organización en torno a espacios públicos. Además, plantean de manera unívoca la influencia positiva que tiene su uso sobre la vida cotidiana en aspectos tanto colectivos como individuales: sociabilidad, participación, redes; así como bienestar y valoración personal, confianza y seguridad (Segovia y Neira, *Espacios públicos urbanos: Una contribución a la identidad y confianza social y privada*. 2005, 172).

Frente a la necesidad por trascender territorios y recrear sentidos de pertenencia, la formación de espacios públicos (por RAKKI) en la comuna de Santiago ha permitido reforzar capitales sociales asociados al fortalecimiento de comunidades, en este caso de tipo migrante. Según los autores, el capital social se entiende aquí bajo dos expresiones. Por un lado, como la *existencia de una identidad espacial y social*, es decir, un sentido de pertenencia que trasciende lo individual o comunitario y local (aunque lo incluya). Otra expresión es *la presencia de un importante grado de confianza personal y colectiva* (Segovia y Neira 2005, 172). Como se ha podido observar, la estrategia de abrir el colectivo a la presencia de otros migrantes en Santiago, implicó —por un lado— conformar identidades espaciales y sociales anclados en “lo migrante” y “lo latinoamericano”. Por otro, como se enuncia, el fortalecimiento de normas de reciprocidad y redes de compromiso cívico (ibídem, 169).

En razón del análisis de este dispositivo, la apropiación de espacios en Santiago por parte de la Red de Apoyo tiene efectos más complejos que su manifiesta intención por exhibir muestras artísticas en aquello denominado “ambiente cultural multinacional”. Desde luego, el objetivo de la apropiación de espacios públicos aduce el advenimiento de una “comunidad cívica”,<sup>82</sup> que en este caso, se encuentra definida por la población migrante que interactúa (de alguna forma u otra) con el dispositivo. Con ello, los usos que se realizan sobre los espacios públicos —tradiciones y eventos esporádicos (como un carnaval)—, sirven para determinar los *grados de integración social, el sentido de*

---

<sup>82</sup> Según Putnam (1993), la existencia de una “comunidad cívica” resulta de un proceso histórico, cuyas tradiciones asociativas son preservadas mediante el capital social: “Para Putnam, las relaciones de confianza personal llegan a generar una confianza social o generalizada (entre anónimos) cuando prevalecen normas de reciprocidad y redes de compromiso cívico” (Segovia y Neira, *Espacios públicos urbanos: Una contribución a la identidad y confianza social y privada*. 2005, 169).

*pertenencia, los niveles de pertenencia y de democracia de un barrio o ciudad* (Segovia y Neira 2005, 170).

### **El carácter itinerante**

El esfuerzo por apropiarse de espacios públicos que refuercen la identidad individual y colectiva de sus participantes, se ejecuta de forma itinerante, en el entendido de no permanecer fijo en un espacio determinado (ver caso Circo al Fin del Mundo). Entre las ventajas enunciadas por los consultados, la itinerancia ha permitido desplazar sus actividades por la ciudad llegando a eventuales públicos que podrían no haber sido considerados desde un primer momento. Por otra parte, las dificultades se cimientan en la necesidad de estar continuamente haciendo las gestiones necesarias para obtener los permisos necesarios por parte de las instituciones y autoridades correspondientes para el uso de los espacios. Desde ya, la itinerancia encuentra también lugar en aquello enunciado sobre la gestión cultural: es una práctica de “ensayo y error” que mezcla la necesidad de dar a conocer las muestras artísticas y, a su vez, el cuidado respecto a los procedimientos formales (Bayardo 2002).

Tal como se pudo observar y a partir de lo referido en su sitio web como en los relatos de los mismos integrantes, sus actividades sí cuentan con la autorización de las distintas instituciones y autoridades competentes. El Museo Histórico Nacional, la Biblioteca Municipal de Santiago y el Centro de Creación y Comunidad Infante han sido algunos de los espacios que han actuado como soporte para sus encuentros. Cada lugar es escogido minuciosamente: por lo mismo, los lugares también deben resonar con los propósitos que se plantea la Red de Apoyo. En el caso del Museo, por ejemplo, el día 3 de diciembre de 2016 se celebró el Día Internacional del Migrante, justo en frente de la Plaza de Armas de Santiago, conocida como la “Lima Chica” por ser un espacio asociado a la migración en la capital del país (Brazán y Carlos 2007).

En el transcurso de este tiempo hemos realizado versiones de Salsa a la Primavera – Encuentro Cultural de Salsa y Migración; sala master de la radio Universidad de Chile; en el centro cultural de Quilicura, en el centro cultura GAM (Plaza Aissler), la casa de la Ciudadanía Montecarmelo junto con la Oficina de Diversidad y No discriminación – Municipalidad de Providencia, en Calle Santa Filomena con Pio Nono junto con salsoteca Maestra Vida y Corporación Cultura de Recoleta (Sitio Oficial RAKKI en Facebook).

Imagen 22. Afiche Encuentro Latinoamericano y Evento



En otra ocasión, Kolombia Kultura Itinerante se trasladó al frontis delantero de la Biblioteca de Santiago. El día 19 de marzo se desarrolló un Carnaval Multicultural, en el cual, los diversos colectivos migrantes presentaron sus tradiciones folclóricas. Ubicado en calle Matucana de la comuna de Santiago, la estrategia era que fuera visible para todos los vecinos del Barrio Yungay, así como a todos los residentes de la comuna de Santiago. Frente a la imagen del carnaval, “la calle” toma especial relevancia. Lo callejero remite a una apropiación más amplia del espacio, impide el uso habitual de la vía pública y permite dar mayor visibilidad al evento en sí. Se constituye como un momento de suspensión de la normalidad cotidiana, propio de lo carnavalesco, generando mayor identificación y pertenencia en sus participantes frente a la reproducción extra-territorial de una tradición cultural de origen (Montoya Bonilla 2000).

Pues ahí fue interesante porque hicimos un desfile por la Plaza de Armas, que nos costó mucho que nos facilitarán, pero bueno, ahí se logró y luego ya toda la presentación que quería mostrar cada colectivo, que, y que le contara al público de una manera histórica, cómo se generaban estos carnavales en cada país. Y esto es lo que queremos, pretendemos también este año, de una manera muy cortita (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Paulatinamente, la capacidad de la Kolombia Kultura para desplazarse y apropiarse de distintos espacios públicos va creciendo, y con ello, su capital social en términos de *pertenencia y confianza*.

### c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)


Para el análisis sobre los aspectos relacionales que se observan dentro del funcionamiento de la Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante, se seguirán algunos de los lineamientos desarrollados con anterioridad. A partir del carácter migrante, y específicamente colombiano del dispositivo cultural, se destacarán tres tipos de interacciones que resaltan al momento de comprender sus interacciones internas. En primer lugar, se profundizará sobre la relación que se establece con la colectividad migratoria de origen. El grupo colombiano en Chile se constituye como su público más directo, el primero en identificarse y sobre el cual continúan versando las actividades venideras. Luego, siguiendo la lógica escalar asociado a espacio y territorio, se analiza el público migrante latinoamericano en general, en tanto público directo y potencial a la vez. Por último, se presentan algunas reflexiones sobre la relación del colectivo con lo institucional, desde el punto de vista de la gestión cultural y el uso de espacios públicos.

#### i. El público colombiano: desde gestores a asistentes

Existen diferencias importantes entre lo que se describe en las redes sociales de Kolombia Kultura Itinerante y lo que se relata en las entrevistas. En un principio, su misión/visión declaraba la creación de *espacios* para que la comunidad colombiana propiciara espacios *binacionales* en conjunto con la sociedad chilena. Desde luego, se deduce de su declaración, una intención por conformar espacios híbridos de integración entre el pueblo colombiano residente en Chile y la sociedad chilena. No obstante, como se observa en el transcurso de su trayectoria, las necesidades por asegurar el funcionamiento de la red han terminado por ampliar el colectivo a la comunidad migrante en general. Como se ha mencionado, esta estrategia ha fortalecido el capital social colombiano, a partir de la “invitación a reconstruir formas de cooperación basadas en el espíritu cívico, como una forma de disminuir tendencias a la disgregación social y de aumentar la eficiencia de la acción colectiva” (Segovia y Neira 2005, 169).

En aras de lo anterior, la etapa de los espacios binacionales fue reconfigurado hacia un enfoque multinacional. A pesar de esto, su público inmediato sigue siendo el colectivo colombiano migrante. Ejemplo de ello es que el dispositivo no ha cambiado su nombre, haciendo alusión constante a su origen. De hecho, una de las propuestas de reproducción cultural que realizan, corresponde a la celebración de sus festividades patrias bajo el nombre de “Colombia invita a Santiago” el día 20 de julio.

Sí, además de eso, tenemos un proyecto que viene funcionando hace tres años que se llama “Colombia invita a Santiago. Fiesta de la Inclusión Social y la Cultura”. Es una fiesta que está enfocada en torno a nuestra fiesta patria



que se celebra el 20 de julio. Bueno acá no lo podemos celebrar en la fecha, porque no siempre coincide con los fines de semana (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

En este sentido, y si bien los cambios descritos a raíz de su devenir aducen a una amplitud del capital social en el plano colectivo, la alusión al público colombiano (y desde luego, el ideario del carnaval de su país), no pierde nunca lugar. En palabras de su gestora, “el proyecto nace de una colombiana”, pero como se ha esbozado hasta ahora, resalta —simultáneamente— el carácter migrante a modo de fortalecer las normas de reciprocidad y redes de compromiso cívico como experiencia transformadora.

Porque la base del proyecto nace de una colombiana, pero podemos vincular a todo un tema que tiene que ver con la migración, porque al final yo también soy migrante. Entonces me puse en la figura que no solamente soy colombiana, sino que soy migrante y puedo compartir mi cultura con diferentes colectivos, por ahí empezó a surgir como base profundizar y fortalecer la idea de armarlo como con mayores colectivos (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Siguiendo sobre el carácter escalar del territorio, la comprensión del espacio en sus diferentes niveles tiene repercusiones en el sentido de pertenencia y la solidaridad que se construye entre las personas que habitan un mismo lugar. Además del carácter migrante y el vínculo que se genera por la residencia lejana al país de origen, la identificación con Latinoamérica también se estructura como un núcleo articulador de relaciones sociales específicas.

## **ii. El público latinoamericano**

La referencia a la región latinoamericana es recurrente. La identificación con un territorio común es indisoluble con el contexto migratorio y la confluencia de sujetos con diversos orígenes dentro de la región. A pesar de que el propósito de la Red de Apoyo es la conformación de espacios de colaboración comunitaria para migrantes, lo que resulta en la práctica es una instancia que refuerza la identidad y sentido de pertenencia con el continente. En términos estadísticos tiene sentido: la comunidad latinoamericana migrante es la colectividad con mayor presencia en el país (CASEN 2016).



Desde luego, la reproducción de formas culturales encuentra discusión en la heterogeneidad cultural latinoamericana.<sup>83</sup> La literatura ha desarrollado esta reflexión, en razón de la discusión sobre la globalización y sus consecuencias en las culturas de la región. En este escenario, los efectos —enunciados por el antropólogo Néstor García Canclini— se asientan en “acentuar la disolución de las fronteras culturales, hasta llegar a un entendimiento de la mezcla como unidad fragmentada de referentes de identidad” (Montoya 2000, 158). En la cita siguiente, esto se traduce en la pretensión por —no solo llegar a celebrar el carnaval colombiano— sino que también atender a la celebración de festividades que insinúan una convergencia de tradiciones y la yuxtaposición de tiempos y espacios culturales.

(...) buscar apoyo de personas que les gusta, que se sienten identificados con lo que nosotros hacemos, porque aparte la red, tiene tres proyectos, aparte de la radio, tiene tres proyectos al año que, es un espacio que se hace para los carnavales, y es interesante porque no solamente son los carnavales de Colombia, sino los carnavales a nivel latinoamericano... los que se hacen en Haití, en República Dominicana, en Perú, Bolivia, Uruguay, Brasil, etcétera, etcétera (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Uno de los elementos más significativos y que constituye una identidad común a nivel latinoamericano son las prácticas culturales tradicionales, por ejemplo, sus actos populares. Desde esta perspectiva, la alusión al *carnaval* toma especial relevancia en la capacidad de crear un espacio comunitario, público y abierto para que toda persona pueda participar sin restricciones (esto será abordado de manera más detallada en el apartado sobre objetos patrimoniales) y que, como se pudo observar incluso en los afiches de RAKKI, se resalta como mensaje principal.

En particular, el carnaval corresponde a un acto latinoamericano que consiste en una *performance colectiva del mundo al revés* (Vignolo 2006); un estado de excepción donde se suspende la normatividad vigente, rompiendo con las jerarquías y códigos socialmente aceptados. Bajo esta perspectiva, los espacios carnavalescos propiciados por Kolombia Kultura se constituyen como espacios de encuentro heterogéneos donde personas con diversos orígenes de clase, género y étnicos, entre otras categorías, pueden interactuar abiertamente sin problemas, borrando barreras simbólicas como la nacionalidad. Desde luego, esto abre la reflexión sobre cómo pensar el ritual como reelaboración de sistemas simbólicos en el marco de las culturas que reúnen

---

<sup>83</sup> El concepto es un símil a diversidad cultural, si bien el uso de la noción de "diversidad" suele usarse en el marco del discurso LGTBI. A este respecto, es importante destacar que, desde lo cultural, se ha hecho una fuerte lucha contra la hegemonía discursiva asociada al relato del "mestizaje", el cual tiende a homogeneizar (vs heterogeneizar) la identidad latinoamericana en una sola trayectoria, a saber, lo español (colonial) junto con lo autóctono.

tradiciones disímiles (Montoya 2000) —identificadas en la cita como “diversas”— pero que responden al caso de las culturas latinoamericanas.

El año pasado lo hicimos gracias a la colaboración y al apoyo del Museo Histórico Nacional, pues este año la Biblioteca se puso con el espacio y quiere que compartir esta vida de alegría y de mucha diversidad de colores, de cómo cada uno manifiesta a través de las comparsas, su carnaval (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Además de la direccionalidad hacia lo ritual/carnavalesco como tipo de acción espacial en contextos pluriculturales, otra de las actividades que desarrolla el colectivo colombiano es el programa radial. Además de conformar un espacio de coordinación que lleva, en su nombre, la identidad colombiana (Estado Colombia) requiere entenderlo a la luz de una redefinición de legados culturales, en nuevas configuraciones socio-geográficas y, en donde mandata el énfasis por lo latinoamericano. Nuevamente, la referencia a su país de origen se hace evidente. De hecho, nace como iniciativa por fomentar las diversas tradiciones culturales regionales colombianas. Como hace mención su sitio en Facebook —“la creación del espacio radial #EstadoColombia cuya finalidad es difundir y transmitir la música de las diferentes regiones nacionales”— en un principio, tenía una orientación hacia el público colombiano. Sin embargo, como ha sido descrita la mixtura contenida en el referente básico de identidad del dispositivo, en la práctica, los programas están dedicados a todo tipo de música a nivel latinoamericano. Es más, los artistas invitados provienen de toda la región, incluyendo chilenos.

### **iii. El público chileno**

La motivación por desarrollar la cultura en el país, impulsa a sus gestores a crear todo tipo de instancias y expresiones que los identifiquen así mismos en relación al público local chileno. La misión de exhibir la reproducción de sus tradiciones en espacios abiertos, mantiene implícita el juicio evaluativo del “otro”. Su objetivo de darse a conocer por medio de las artes, en última instancia, busca el reconocimiento de la colectividad migrante, a través de los valores positivos que conlleva la heterogeneidad cultural. Al momento de las entrevistas, los gestores de Kolombia Kultura comentaron que se encuentran en proceso de elaboración de un guion artístico-teatral sobre la realidad político social en Colombia.

Desde sus discursos, se encuentra presente la idea de presentar una muestra de teatro a la sociedad chilena con el objeto de desmitificar prejuicios o esclarecer los imaginarios sobre violencia política en su país (La obra de teatro tiene por nombre *Colombianos*,


*pero no pirobos*, haciendo alusión a una de las jergas para referirse a los mismos como “no tontos”). Lo llamativo, sobre este punto, es cómo una muestra tradicional de raigambre artística y cultural puede ser asociada —virtuosamente— a aquello que mueve y canaliza fuentes de expresión. En el relato de la mujer a continuación, la intención tras dicha muestra es hacer ver que la cultura —al mostrarla— puede dar cuenta de “algo muy positivo”.

Estamos trabajando en eso, ya casi que tenemos listo el libreto, después... tenemos un trabajo largo con esto, porque ya está listo el libreto, pero tenemos que ya luego hacer casting para los reales actores, porque van a ser reales actores, escenografía, o sea, queremos hacerlo, algo que la gente, no solamente los colombianos, los chilenos, presentarles algo muy positivo de Colombia (Mujer, Gestora Equipo Radial, RAKKI, región Metropolitana).

La Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante busca una vinculación social amplia, apelando a la *multivocalidad*, en el entendido de multiplicidad de voces culturales que se expresan en festividades específicas, fundiendo —en ello— la disimilitud de perspectivas entre los agentes que confluyen (Montoya 2000, 164). Además de extender su invitación a otras nacionalidades, se amplía la convocatoria hacia múltiples públicos que componen la población chilena. En estos espacios públicos de encuentro todos son bienvenidos: niños y niñas, adultos mayores, personas con capacidades especiales y pueblos originarios. Desde la perspectiva de su gestora principal, sus públicos potenciales provienen “no solamente desde lo cultural”, sino que “tiene que ver con la participación” de todos los miembros del país receptor.

Y para eso se ha creado esa instancia, porque nos permite conocer un poquito más del país que nos acobia. Además, tiene algo muy interesante porque cuando habla de inclusión social tiene que ver con la participación de discapacitados, tiene que ver con pueblos originarios, tiene que ver con el adulto mayor, con las juventudes, tiene que ver con otro tema no solamente desde cultural sino también poder compartir con otras instancias, con otras, no sé cómo decirlo ahora, como, con otros grupos (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana)

Tomando la idea del carnaval —a profundizar en el objeto patrimonial— este análisis puede abrir discusiones respecto a la figura del mestizaje en sociedades modernas (y postmodernas, si se quiere). Según Sol Montoya (2000), la idea del mestizaje en Latinoamérica es un concepto homogeneizador que impide la comprensión de las particularidades de cada una de las tradiciones culturales. Las instancias festivas como



el carnaval ponen su énfasis en la convergencia de diversas tradiciones (Montoya 2000).


La configuración de espacios de encuentro en Chile, como RAKKI, se establecen como instancias abiertas con múltiples referencias, donde no solo se convoca a la comunidad migrante, sino que pueden acudir todos los sectores que componen la sociedad chilena. Es por ello que —más allá de las alusiones específicas conceptuales referidas a procesos de sincretismo, aculturación y mestizaje— es importante, sobre este punto, relevar el sentido de intersección cultural que “no significa —sin embargo— que la jerarquía social desaparezca, pero al asumir una perspectiva, presenta un cuadro unificado de la comunidad” (Montoya 2000, 163), nutrido en la disimilitud de referentes culturales.

#### **iv. Relación con lo institucional**

Dentro de las diferentes articulaciones que realiza RAKKI, su relación con las instituciones es un punto importante a resaltar. Como se ha destacado respecto a sus atribuciones respecto a la gestión cultural, una de las tareas más importantes es mantener una relación directa con las instituciones correspondientes para conseguir apoyo. En este caso, se realizan una serie de trámites en función de conseguir sus objetivos, como la postulación a fondos, conseguir permisos para el uso de espacios públicos o cualquier apoyo institucional que permita abaratar costos. De esta forma, Kolombia Kultura Itinerante establece vínculos directos con la Intendencia, municipalidades, centros culturales, museos, bibliotecas, entre otras (p.e., consulado colombiano). Como plantean en sus entrevistas, todo el trabajo de coordinación es “totalmente autogestionable, todo lo hacemos con canje”.

(...) Bueno también contamos con el apoyo del consulado de Colombia, con la junta de vecinos de Yungay, con el Andén de Yungay, con la Bodega, con Yungay Viejo. La verdad que ha sido un trabajo bastante fuerte, nos hemos metido de lleno en realizar este proyecto que en algún momento lo comenté, es totalmente auto gestionable, todo lo hacemos con canje, lo hacemos ayudando uno a los otros. Bueno, la Municipalidad de Santiago también nos ha estado apoyando con varias cosas (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Por otro lado, la Red de Apoyo debe sostener una relación fluida con otros tiempos de organizaciones no gubernamentales que son parte de las redes sociales migratorias. En las actividades que realizan, no solo se genera un espacio de encuentro a través de las expresiones artísticas, sino también la conformación de ferias con diversos stands orientados a la ayuda “práctica” sobre temas de extranjería. Por ejemplo, dentro de las



entrevistas, sus gestores comentan la inclusión del Movimiento de Acción Migratoria (MAM) en sus eventos. Vale la pena destacar que esta organización no constituye una agrupación cultural propiamente tal, sino que corresponde a una ONG que apoya la situación político-administrativa de los migrantes en el país, entre otras orientaciones de tipo laboral.

En esta oportunidad hay un trabajo junto con el grupo de Acción Migratoria, que es un grupo de muchachos que están trabajando justamente por el tema de las visas y todo el tema legal, que tiene que ver con la migración. Nos hemos juntado con ellos y también pues vale comentar que la Biblioteca de Santiago pues nos proporcionó el espacio, un espacio maravilloso porque es muy representativo y justo (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Más allá de la multiplicidad de interacciones que mantenga RAKKI con las instituciones, en particular, sus relaciones se encuentran mediadas por su condición migrante. Su intención de realizar actividades que traigan la cultura colombiana a Chile debe sortear una serie de obstáculos, tanto materiales como simbólicos. Superando la tramitación de los permisos para el uso de espacios públicos, la Red de Apoyo se encuentra bajo la legitimación de las autoridades con las que se vincula. En voz de su fundadora, sus actividades “deben acogerse al horario establecido”, asumiendo una serie de reglas que configuran el vínculo con espacios, instituciones y sujetos.

(...) nosotros lamentablemente tenemos que acogernos, por ejemplo, al horario que nos estableció la biblioteca, porque la biblioteca tiene un horario los domingos, y pues obviamente que nos dicen que es de tal hora a tal hora, pues debemos asumirnos como tal, no como una cosa de agacharnos, de asumirlo de una manera dócil, sino porque también nos sirve a nosotros como experiencia de poder compartir un espacio como lo hemos hecho con las otras actividades de manera itinerante (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Sobre este punto, llama la atención cómo la legitimidad procedimental, podría abrir la reflexión sobre el tipo de vínculo social que establecen ciertos grupos (como los migrantes) a partir del uso de los conductos regulares. Analizando el discurso de la gestora, es interesante la forma en cómo la vinculación “contractual” entre sujeto e institución por medio de un trámite, figura como algo que se “debe asumir”, pero que es necesario. Sobre todo, para obtener —presumiblemente— algún tipo de reconocimiento con otros: “como experiencia de poder compartir un espacio”.

#### d. Campos y objetos culturales

La iniciativa de crear un espacio de convivencia multicultural entre personas de distintos orígenes en el país, para la Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante, tiene constante referencia a la festividad del Carnaval de Barranquilla. Desde algunas características del carnaval, también se pueden comprender los campos u objetos culturales sobre los que trabaja la Red de Apoyo Kolombia Kultura. En esta sección se analiza el campo *artístico* como primer objeto visible y manifiesto de las actividades que desarrolla el dispositivo en estudio, enfatizando la confluencia de los diferentes estilos musicales. En segundo lugar, se reflexiona sobre la labor que despliega Kolombia Kultura sobre lo *patrimonial*, desarrollando con mayor profundidad lo que representa la figura del carnaval como referente del dispositivo. Por último, se profundiza sobre el objeto *comunitario* de la Red de Apoyo, tanto por la coordinación de instancias públicas y el reforzamiento de las redes de capital social.

##### i. Objeto artístico

Como plantea una de las gestoras, “Colombia tiene mucha música”. Cada una de sus tradiciones mantiene una fuerza identitaria y un sentido de pertenencia que es variado al interior de su país. Sin embargo, no solo se fomenta la música nacional colombiana, sino que también está orientado a todo el folclor latinoamericano, incluyendo a Chile como espacio de soporte y con la aspiración de ser un participante activo en las distintas instancias a desarrollar.

Y ha tenido mucha acogida esto a nivel de migrantes, y no solo migrantes, a los chilenos les ha gustado... y para nosotros es muy interesante, y muy importante, que el país que nos ha acogido pues (...) para que la gente chilena también nos vea, vea esas culturas y vea otras cosas, porque el vallenato es hermoso, si tus hablas de Colombia y de cultura, siempre dicen, “ah, ya, el vallenato” ... no, Colombia tiene mucha música, Colombia no es solamente salsa. Entonces, para nosotros es muy importante que también nos conozcan por los otros géneros musicales que hay, por todo lo que hacemos, entonces ese es nuestro trabajo” (Mujer, Gestora equipo radial, RAKKI, región Metropolitana).

Dentro del territorio de colombiano conviven múltiples tradiciones folclóricas. Como se menciona en la presentación existen “regiones culturales” identificados desde la ubicación geográfica: costeños, paisas y llaneros, tienen sus propias costumbres y expresiones artísticas. Al interior de Colombia, la identificación y el sentido de pertenencia con su país se mantiene presente y es un elemento diferenciador con el

otro. Tal como comenta su gestora, “somos muy regionalistas, defendemos de donde somos”, lo que les impide conocer a cabalidad los demás géneros artísticos de sus connacionales. Sin embargo, a través de su estadía en otro territorio y la coordinación de estos espacios, se han encontrado con otras tradiciones una interculturalidad musical anclada en la solidaridad y el reconocimiento mutuo.

(...) porque somos muy regionalistas, defendemos de donde somos, y no nos permitimos darnos este espacio de decir, bueno hay que conocer algo más... interiorizarnos más, y entendernos, porque eso también es parte de la cultura, de tener un grado de tolerancia, porque nosotros decimos, “ah, que los costeños son muy bochinchosos, muy ruidosos” y resulta que también una esencia de todo esto. Porque la gente de guayaca es silenciosa, tímida, introvertida, entonces todo eso, estando fuera de nuestro país, nos ha permitido también conocernos un poco más (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Al realizar funciones de coordinación, RAKKI no se identifica —de manera explícita— con alguna región o tradición artística particular. Sin embargo, una de las gestoras de la radio Estado Colombia tiene un grupo folclórico de música llanera.<sup>84</sup> A modo de nota etnográfica, la gestora comentó al equipo de investigadores sobre la conformación de una agrupación musical de este estilo en nuestro país. Con muchas dificultades, intentó conseguir —vía redes sociales— a músicos especializados en estilo llanero, sin éxito. La música llanera es parte de la región perteneciente a los llanos de la Orinoquía, ubicados al noreste de Colombia compartiendo frontera con Venezuela. A partir de esta referencia geográfica, comenta que la tradición llanera se comparte activamente en algunas zonas venezolanas, por lo que acudió a las redes sociales de Venezolanos en Chile y consiguió a todos los músicos que componen su actual grupo folclórico.

(...) soy cantante de música de llanera, quiero formar una agrupación folclórica... pum, por ahí apareció un bajista, me dijo, yo soy venezolano, y claro, Colombia y Venezuela compartimos ese mismo folclor... pero yo no toco música llanera, pero soy músico, y si tú quieres trabajamos, miramos a ver cómo hacemos, yo conozco una artista... yo dije, ah, una artista en Chile, no lo puedo creer... porque era difícil tener una artista de música llanera en

---

<sup>84</sup> El género de música llanera se encuentra influenciada por la convergencia entre tradiciones colombo-venezolanas. La estructura rítmica es una combinación de ritmos ternario y compuesto, pero como es un descendiente del vals se escribe en un tiempo de  $\frac{3}{4}$ . El conjunto típico de música llanera está compuesto de tres instrumentos: el Cuatro que es una guitarra pequeña de cuatro cuerdas y da soporte rítmico y armónico a la música llanera; las maracas o cachacos que están también a cargo del soporte rítmico y son el único instrumento de percusión en el joropo, y el arpa que está a cargo de la melodía y contra melodía; normalmente a estos tres instrumentos se les suma el bajo eléctrico.

Chile, pero lo conseguimos (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Sin embargo, no todas las expresiones artísticas en las que participa Kolombia Kultura están relacionadas directamente con la música. La definición en torno a objetos de este tipo tiende a estar situada desde los estándares que mandata la pretensión de conformar un carnaval. Si bien no se encuentra resuelto del todo la línea musical y de danza que se quiere seguir, se debe recalcar que —de momento— la premisa artística apela a la yuxtaposición y heterogeneidad que representen, así como la multivocalidad de quienes confluyen en el dispositivo.

## ii. Objeto patrimonial: el Carnaval de Barranquilla

Tal como se ha descrito, la reproducción de patrimonios inmateriales —por parte de la población colombiana— es el punto central en torno al cual se reúne este dispositivo cultural. Por ello, es relevante hacer ciertas descripciones en torno a las implicancias simbólicas involucradas en la figura del *carnaval*. Desde la antropología, el estudio de las festividades —como el rito carnavalesco— se comprenden como hechos sociales, simbólicos y estéticos, más allá de su sentido puramente religioso (Montoya 2000). La figura del carnaval de Barranquilla aparece, a nivel discursivo, como un importante referente cultural para los colombianos y lugar donde se actualizan identidades individuales y colectivas. Como describe la informante a continuación, la necesidad de volver “al cotidiano”, mediante la revalorización de los patrimonios de este tipo.

Cuando he salido de mi país y empiezo a extrañar y a darle valor tan importante sentí como esa autorreflexión y empecé a darme cuenta de “yo viví esto y nunca me di cuenta porque estaba ahí” era parte de mi vida cotidiana. Así que parte de ese proceso fue extrañar, echar de menos, como toda esta alegría, como estas comparsas, los bailes, los disfraces, la música (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Desde el análisis de Sol Montoya (2000) el ritual expresa una maduración de conjuntos de procesos históricos en los que confluyen numerosas tradiciones culturales. Además, señala que —en particular— el carnaval, más que posicionar expresiones originarias de una cultura, pone su acento en la *convergencia* (Montoya 2000). A partir de estas características específicas del carnaval como rito, se comprende cómo la conformación de un espacio similar puede conformar un momento en el que diversas perspectivas, tradiciones y trayectorias históricas coinciden de forma simultánea.




El carnaval se constituye como un espacio privilegiado para la creación de *alteridad* (Montoya 2000). El autor —siguiendo a Roberto DaMatta (2002)— resalta la instancia de carnaval como un espacio que hace a la comunidad consciente de *sí misma y del otro*, debido a que la disonancia en el discurso del ritual produce conciencia (Montoya 2000). En otras palabras, se presenta el acto carnavalesco como la posibilidad de sus participantes de representar o “convertirse en”, de ocupar el lugar de otro, y generar conciencia de sí mismo. Por ejemplo, en el carnaval latinoamericano se personifica la otredad como opuesto; el “otro” poderoso, el “otro” género o el “otro” exótico, en forma de escenas en las que pueden representar sucesos políticos o conquistadores españoles que representan el poder; seres andrógenos y travestis; o alguna exotividad como bestias (Montoya 2000).

El proyecto de RAKKI, a partir de sus actividades autodenominadas “carnavales”, intenta rendir tributo a lo latinoamericano. Son, desde luego, espacios de convergencia en el que se abre la invitación a chilenos y migrantes por medio de la apropiación de espacios públicos con el objetivo de que puedan acontecer las heterogeneidades culturales de la que, en sus visiones, todos son parte. Se incorpora la variable social por medio de su convocatoria abierta: de esta forma, el componente simbólico puede ser reconocido en la toma del espacio público, así como su sentido estético a la luz de sus expresiones artísticas. Además, siguiendo la noción del carnaval, todos estos elementos convergen en un momento y espacio simultáneo, rompiendo con su homogeneidad imaginaria —propio del discurso sobre el mestizaje— y reconociendo las particularidades de las referencias culturales, la diversidad de sus trayectorias y las multivocalidades.

### **iii. Objeto comunitario: la red de apoyo**

Por último, otro de los objetos suscitados a partir del análisis de este caso, remite al campo de lo comunitario. A partir de la apropiación de espacios públicos para que los sujetos migrantes —o no— se encuentren, se propone generar instancias que ayuden a las personas en diversos ámbitos con el propósito de ampliar sus redes, frente a las incertidumbres de residir en un país ajeno al de origen. Desde esta perspectiva, se relevan dos aspectos de lo comunitario que se entrelazan: el uso de espacios abiertos (como la plaza o la calle); y lo comunitario como funcional a la mejora de una condición económica.

A grandes rasgos, el capital social consiste en una invitación a construir formas de cooperación basadas en lo cívico, como una forma de disminuir tendencias a segregación y aumentar la posibilidad de acción colectiva (Segovia y Neira 2005). A nivel de la Red de Apoyo, la consciencia sobre capitales sociales se traduce en un aumento de la capacidad asociativa del colectivo, así como el fortalecimiento de sus



acciones coordinadas. En el plano de sus participantes, cada uno de ellos puede acumular contactos y robustecer sus redes sociales, facilitando la integración social. Junto con conformar una red de artistas, se aducen apoyos que terminan siendo de vital importancia para la residencia en Chile.

(...) también buscamos estos artistas que, artistas colombianos que están residentes acá y que pues, por supuesto no pueden ejercer totalmente este trabajo porque es difícil... se tienen, o tenemos que dedicarnos a otra cosa, para poder vivir en este país, por temas de visa y todo eso, pero es importante recalcar que estas instancias nacen precisamente para que los artistas colombianos puedan mostrar lo que hacen (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Por otro lado, sus acciones colectivas se realizan en espacios públicos determinados. Con la intención de realizar actividades lo más abiertas y convocantes posibles, se organizan eventos en conjunto con instituciones públicas que faciliten los espacios sin restricciones para sus asistentes. A partir de la imagen del carnaval, uno de los espacios privilegiados de acción lo constituye lo callejero, la idea de desfilarse por la vía pública constituye parte de la identidad de la festividad carnavalesca. A través de la apertura de la calle, la actividad obtiene mayor visibilidad, donde sus bailes son exhibidos a toda la comunidad; a los vecinos de algún barrio, los transeúntes de la plaza o los habitantes de la comuna, o los santiaguinos en general.

Estamos esperando una respuesta de parte de la municipalidad y de la Intendencia para que nos puedan facilitar algunas calles, del entorno a la biblioteca y poder hacer un desfile para que la comunidad se vincule, y compartir esta alegría. Vamos a ver cómo nos va con el permiso y si no de lo contrario todas las actividades las vamos hacer dentro de la explanada de este lugar (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

#### **4. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL**

La cultura soy yo misma. Desde el momento que he nacido en un país la cultura lo que yo digo, la cultura es como yo hablo, la cultura es lo que yo como, como me visto, qué es lo que yo pienso que todo eso es cultura. Soy yo misma, eres tú mismo. Somos todos (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

En particular, RAKKI como dispositivo abre la reflexión sobre la participación cultural, desde la mediación y la reproducción de muestras artísticas y simbólicas. Si bien no es posible identificar géneros artísticos y/o musicales en particular, opera como una plataforma efectiva en lo referido a la convergencia de tradiciones culturales, y la trascendencia a partir del espacio. Varias consideraciones a modo de ordenar las principales ideas fuerza que podrán aportar a la reflexión transversal sobre participación cultural:

- La visión de la cultura desde el sentido identitario latinoamericano: Convergencia, culturales desde la pretensión carnavalesca.

Uno de los aportes que puede dar el análisis de un dispositivo que aún se encuentra conformándose, es cómo un ensamble de este tipo puede ser de participación cultural, toda vez que remita a los aspectos identitarios. Como se ha descrito desde la primera sección de *acontecimiento*, la pretensión carnavalesca le permitió consolidar a RAKKI como un dispositivo *multicultural*, más allá de lo que inicialmente constituyó una iniciativa orientada al pueblo colombiano. Por ello, lo novedoso de este ensamblaje cultural es que apela no solo al sentido de identidad de una población migrante determinada, sino que a la identidad latinoamericana contenida en su intención y en la recreación de las actividades que lo constituyen.

Como se ha revisado, el mero hecho de concebirse como colectivo al alero de una intención de recrear carnaval, le permite a RAKKI constituirse como un dispositivo privilegiado para la creación de *alteridad* (Montoya 2000). Y desde la creación y acontecimiento del mismo dispositivo (el desborde la pretensión inicial y el paso hacia la acción coordinada, a partir del protagonismo de su principal gestora), le da sentido a RAKKI para posicionar expresiones originarias de una o más culturas. Por ello, desde la *convergencia* de identidades colectivas, RAKKI se consolida como espacio de participación cultural desde la rendición de tributo a lo latinoamericano y desde la convocatoria abierta a chilenos y migrantes, para que acontezcan las heterogeneidades culturales de la que todos son parte.

- El sentido lo social, y de por qué, en este caso, es mejor hablar de interseccionalidades culturales, antes que heterogeneidades culturales.

En la misma línea, la incorporación de la variable social y colectiva del dispositivo, se reconoce en la idea de la apropiación del espacio público *común* y el reconocimiento de las referencias culturales *diversas* (*multivocalidad*). Sobre los temas de *espacios*, existen algunas consideraciones claves que se apuntan desde el análisis de este caso: Por un lado, la necesidad de apropiarse de espacios públicos en Santiago —por parte de RAKKI— y haciendo el uso de un (estricto)

conducto regular y relacionamiento con las instituciones vinculadas. En el nexo con la reflexión relativa a la importancia del espacio público, y citando a Ariztía (2017), es importante señalar que el significado de esta práctica cultural — establecida por quienes la ejecutan— se sitúa en la valoración de repertorios *colectivos*, así como en la percepción que dicho colectivo tiene sobre el sentido de *pertenencia y la apropiación* del lugar en el que acontece la expresión cultural. Desde luego, la apropiación de espacios públicos en Santiago tiene un fuerte componente comunitario y habla, de alguna u otra forma, del lugar y la autopercepción que los mismos migrantes —como colectivo— tienen respecto a ellos mismos y a la sociedad de acogida.


Por ello, más allá de lo conceptualizado respecto a las heterogeneidades culturales, y asumiendo la particularidad de este dispositivo, es preciso también hablar de *intersección cultural*, toda vez que asume —como concepto— un sentido *colectivo, y social*, en donde la disimilitud de referentes culturales convive en un cuadro más consolidado de comunidad que el que implica hablar de heterogeneidades culturales (que pueden no dialogar entre sí).

- La reflexión sobre la escalaridad del espacio como condición de posibilidad para la resignificación de otros (y nuevos) espacios.

A modo de vincular los aspectos anteriormente mencionados respecto a la convergencia identitaria, el espacio público y lo colectivo, este punto final señala la forma en cómo se vinculan estos tres aspectos. Como se ha revisado, solo en la suspensión del espacio-tiempo (anclado en la pretensión carnavalesca), se reconfigura la identidad de los participantes de RAKKI a partir de la yuxtaposición y la redefinición del legado cultural en un *nuevo* espacio geográfico. Como plantea su fundadora, “la cultura es de todos los géneros”. En esta frase, es posible entender la participación cultural desde un flujo dinámico que llama a desplazar tiempos y espacios, y a introducirlos bajo escenarios, ritmos e identidades nuevas.

La cultura es de todos los géneros, música, danza, artes visuales, en fin... todo lo que tenga que ver con el género cultural, y que nos permitiera difundir un poco no solamente de la cultura costeña, de la cultura del caribe, sino también de las otras tantas regiones de las que está constituido nuestro territorio (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

Conformar el espacio de reproducción cultural fuera de un país, es posible debido al carácter escalar del territorio. Con el influjo de la globalización, comprendida como el avance de las tecnologías de información, comunicación y transporte, se



hace cada vez más probable la relación entre lo local y lo global (Borja, y otros 1998). Ante la idea de que la cultura “somos todos”, no existen barreras para circunscribirse a un espacio determinado. Es más, en este precepto, se encuentra contenido un mensaje que interpela a la reproducción constante de nuevos contextos de pluriculturalidad. En sintonía con esto, uno de los gestores del equipo radial señala “entre más fiel a tus raíces, más internacional eres”. Como se lee en la cita a continuación, el aporte del análisis del presente caso permite reflexionar respecto a los signos y portos que adquiere la cultura, y la posibilidad de asegurar su trazabilidad a través del tiempo, sea cual sea la escala.

Yo lo veo, como una experiencia de retroalimentación, sí, porque de alguna forma, de alguna u otra forma hemos aportado, pero obviamente nos han aportado muchísimo. Y no hay nada mejor que uno puedes tratar de como de exportar, de poder decir así, lo que uno es... o sea, su cultura, su todo, y yo creo que entre, como decían por ahí, entre más autóctono eres, entre más fiel a tus raíces eres, más internacional eres... entonces, eso nos ha servido muchísimo en ese sentido, sí (Hombre, Gestor equipo radial, RAKKI, región Metropolitana).

De esta manera, el espacio nacional chileno puede ser resignificado como un lugar propio, en cuanto se identifica con una trayectoria común —misma historia, lengua, religión, etc.— y en la que se propicia el encuentro con otros similares a mí: colombianos, migrantes, chilenos o latinoamericanos.

## IV. HOMBRES TEJEDORES (REGIÓN METROPOLITANA)

### 1. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

A continuación, se profundiza en el análisis del caso Hombres Tejedores que realiza sus actividades principalmente en la ciudad de Santiago, en la región Metropolitana. El análisis se realiza a partir del material recopilado por medio de conversaciones informales, observaciones participantes y entrevistas individuales y grupales sostenidas durante el levantamiento cualitativo.

En la primera sección se ubica históricamente a la expresión cultural, dando cuenta de su origen y articulación actual a partir de un *acontecimiento*. Luego, en la segunda sección, se ubica socio-espacialmente a la agrupación Hombres Tejedores, por medio de la elaboración y descripción de un relato cartográfico. En la tercera sección se profundiza en el aspecto relacional, describiendo a los actores y participantes de la expresión. En la cuarta sección se reflexiona respecto a las nociones y definiciones de público para este caso, a partir de lo mencionado por los entrevistados. En la quinta sección se profundiza en la reflexión respecto a los objetos culturales en torno a los que se articulan la agrupación; y, por último, en la sexta sección se realiza una conclusión analítica respecto a las implicancias de la participación cultural.


#### a. Noción de acontecimiento

En primera instancia, es importante señalar que la agrupación es relativamente nueva, dado que inician sus actividades de manera formal —bajo el nombre de Hombres Tejedores— a principios del año pasado (2016). Sin embargo, pese a su (aun) breve trayectoria la agrupación ya cuenta con un gran reconocimiento a nivel local, así como también a nivel internacional, según lo declarado por los entrevistados, estableciendo redes de colaboración con agrupaciones similares en países como México, Alemania, Colombia, entre otros.

La historia del origen de la agrupación se encuentra profundamente relacionada con la historia y trayectoria biográfica de cada uno de sus integrantes, especialmente de quién constituye su fundador: Carlos Navarrete,<sup>85</sup> y así lo narran los propios integrantes de la agrupación. Carlos se interesa en el tejido y bordado durante la época universitaria, al ver a compañeras tejer durante clases y en los intervalos libres. Si bien al principio solo mira atentamente, rápidamente Carlos empieza a aprender el oficio de la mano de sus amigas y compañeras de carrera. En esta fase, a medida que se va especializando en

---

<sup>85</sup> Los nombres originales han sido cambiados para proteger la confidencialidad de los entrevistados.



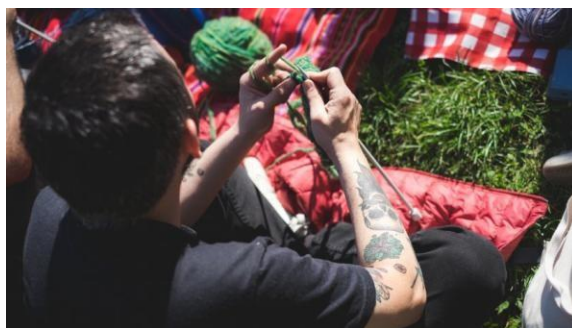
distintas técnicas de tejido, Carlos empieza a realizar talleres de tejido especialmente dirigidos a *hombres interesados* en aprender, es a través de estos talleres que empieza a formarse el núcleo central de participantes que dan origen al dispositivo, tal como se conoce hoy en día. Dichos talleres se realizan en casas de cada uno de los participantes, que se van turnando para designar espacios de encuentro.

Es en estas instancias de encuentro y talleres en casas de los participantes que empieza a tomar forma la idea de iniciar una organización que reuniera a hombres dedicados a distintas formas de tejido. Es así como el 18 de junio del 2016 hacen la primera aparición pública bajo el nombre oficial de Hombres Tejedores, en el marco de la celebración del día internacional del tejido en público. Este momento constituye el *acontecimiento* que marca el inicio formal de la agrupación, en tanto los participantes se reúnen, por primera vez, en un espacio público —la explanada del Museo del Arte Contemporáneo (MAC)— mostrando públicamente la actividad de hombres que se dedican a tejer. Es importante destacar que el carácter público y privado de la agrupación es clave en la definición del dispositivo, así como también de sus “públicos” y objetos culturales, en este sentido, no es hasta que se presentan en el espacio público que se constituyen como tal.

La organización parte con Carlos Navarrete, quien aprendió a tejer con sus compañeras de universidad. Y él las vio tejer a crochet, y le enseñaron a tejer a crochet a él, y el ya cuando como que se empezó a interesar un poco más en el tema del tejido, lo empezó a hacer como más regularmente, decidí como crear un espacio en el que otros hombres pudieran aprender a tejer. Obviamente viendo todo esto del tema que existe porque es una actividad, generalmente, relacionada con el sexo femenino, y... después de eso, el empezó a dar talleres, varios de los que estamos aquí llegamos en algún momento a los talleres, y en junio del año pasado, en el contexto del día internacional del tejido en público, que fue el 18 de junio del año pasado, fue la primera vez que como hombres tejedores tejimos en un lugar público (Hombre Joven, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

La organización se forma teniendo como misión u objetivo principal el generar espacios de inclusión, contribuyendo a deconstruir los estereotipos de género que persisten en la sociedad chilena actual. En este caso en particular, la agrupación hace una invitación a que todos aquellos hombres interesados tengan la posibilidad de realizar una actividad tradicionalmente al sexo femenino, como es la labor artesanal del tejido y el bordado. Es así como —actualmente— va reuniendo a hombres de distintas ocupaciones, edades y comunas, en pos del interés de tejer o aprender a tejer, y a realizarlo en espacios públicos, promoviendo su visibilidad.

Imagen 23. Encuentro público Hombres Tejedores




A este respecto es importante señalar que, en general, los participantes y miembros señalan que se ven motivados a ser parte de esta agrupación a partir de experiencias personales en las que no se “atrevían” a tejer en público, ya sea por comentarios de terceros o por restricciones propias relacionadas con el prejuicio asociado a que un hombre desarrolle este tipo de actividades, tal como lo explican los entrevistados:

A mí me gusta mucho, porque de alguna forma hacen público una cuestión que a uno le da miedo hacerlo solo. En el fondo, yo tejo desde que tengo 17 años y siempre me dio como susto hacerlo público, o sea en el colegio lo hacía porque me daba lo mismo, pero nunca en el metro, por ejemplo, nunca en la calle, jamás, lo hacía en mi casa, entonces me gusta que como que los chiquillos te acompañan en esa labor, es un grupo resistente encuentro, porque mezcla una dinámica que es como tejer, pero además tiene un discurso súper potente, muy muy potente y que me parece muy bien, que se ve a través de una disciplina muy bonita (Hombre Joven, participantes, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

Me atreví a ir al cerro San Cristóbal a tejer con los chiquillos [Hombres Tejedores], porque igual, por ejemplo, todavía a mí me dicen en la casa: “oye, pero ten cuidado, porque no vaya a ser que los miren feo, que vaya a aparecer...”, yo estoy sin trabajo ahora, entonces me dicen que “no vaya a ser que después, no se po, que aparezca un video, te identifiquen y no te den trabajo, te echen de la pega que encontrís...” Mi mamá siempre preocupada de todas esas cuestiones, porque son esos miedos de la época en que ella vivía, pero son miedos que todavía están arraigados en gran parte, todavía hay gente que tiene como todo ese prejuicio de un hombre haciendo algo que era, que se considera en general femenino, pero que al final es una manualidad... (Hombre Joven, participantes, Hombres Tejedores, región Metropolitana).





Actualmente la agrupación cuenta con el nombre registrado como marca a nivel nacional, si bien aún se encuentran trabajando para adquirir la personalidad jurídica que les permita postular a distintos fondos con los que puedan solventar los gastos de la organización. En términos de sus actividades, continúan desarrollando talleres de tejido, bordado y telar para hombres interesados, así como también encuentros e intervenciones en espacios públicos, en los que la convocatoria se amplía a cualquiera interesado o interesada en participar. Y, por último, la agrupación ha comenzado a realizar talleres y presentaciones en establecimiento educacionales y en organizaciones vecinales donde han sido invitados. Todas las actividades cuentan con gran visibilidad, en tanto son publicitadas por medio de las distintas redes sociales utilizadas por la agrupación: Facebook, Instagram y Pinterest.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

El carácter situado de las expresiones culturales es un elemento clave a considerar en términos del análisis de los casos de estudio, en tanto permite comprender las articulaciones de los dispositivos, situándolos temporal, social y espacialmente (Fanlo 2011). En esta línea, se vuelve fundamental profundizar en las implicancias que tiene para este caso la ubicación espacial de la práctica cultural —Hombres tejedores— en términos de su relación y pertenencia a la ciudad de Santiago en la región Metropolitana. Cabe señalar que en esta sección no solo se buscará describir el uso del espacio de la agrupación, sino cómo las relaciones que dan forma al dispositivo se ubican espacialmente.

Para el caso bajo análisis es clave señalar que se trata de una agrupación que surge en la ciudad de Santiago, pero sin estar fijado a ninguna localidad o comuna específica, sino que más bien se trata de una organización que surge en el contexto de los movimientos urbanos contemporáneos. En este sentido, para profundizar en el uso del espacio que realiza Hombres Tejedores es fundamental tener en cuenta dos ámbitos de funcionamiento: el *espacio privado* y el *espacio público*, que constituirán dos polos del análisis de las relaciones socio-espaciales.

### **i. Sobre el espacio privado**

En primera instancia, es fundamental explicitar que la organización aún no cuenta con una sede propia donde realizar sus actividades, por lo que los espacios físicos de reunión interna de la agrupación, así como también el espacio para realizar los talleres han sido las casas y/o departamentos de cada uno de los participantes y miembros del grupo, tal como se explica en la cita a continuación:

No, no tenemos una sede específica aún, que por eso también es una de los fines es tratar de constituirnos con algún tipo de nombre, por ahora nos reunimos en la casa de alguno de nosotros generalmente para nuestras reuniones, y los encuentros siempre son en lugares abiertos. Y obviamente las organizaciones que nos invitan ellos tienen sus espacios habilitados (Hombre Joven, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

En tanto la transmisión y conservación de la artesanía textil tradicional en Chile ha estado asociado al espacio familiar, donde los hijos y nietos aprenden de generaciones mayores el oficio, las técnicas y conocimientos propios de la artesanía (CNCA 2010), el hogar familiar es un espacio clave en términos del proceso de traspaso intergeneracional de las artesanías textiles. En este sentido, es crucial destacar que la organización y reunión interna de los miembros participantes se desarrolla principalmente en espacios privados, domésticos e íntimos, lo que les da a las reuniones un carácter más bien hogareño.

Tenemos que estar abriendo nuestras casas, departamentos, compartimos casa, pidiendo permiso, sí, es súper hogareño, casi siempre en casas. Igual tiene que ver como con el tejido, es un tema como de lugares privados y públicos, que se abren y que se cierran, entonces también nos gusta, yo creo, juntarnos en casas, sentir esa comodidad para poder organizar. Ponte tú, una oficina, no necesitamos una oficina o un mesón donde juntarnos, si nosotros particularmente sí nos acomoda juntarnos en lugares un poquito más light, casas, departamentos... (Hombre Joven, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

Ahora bien, tal como se esboza en la cita, el carácter privado del espacio de reunión de la agrupación toma mayor relevancia aún al ser contrastado con el uso del espacio público de parte de la organización. En este punto, es clave señalar las declaraciones de los entrevistados respecto a las motivaciones para participar de esta agrupación: la mayoría señala no “atreverse” a desarrollar esta actividad en espacios públicos —como el transporte público— por miedo a posibles reacciones negativas en el entorno, producto de prejuicios y estereotipos profundamente arraigados, los que asocian la labor del tejido al sexo femenino. Por tanto, si bien en un comienzo la organización se reúne en *espacios privados*, prontamente emerge y se revela la necesidad —de parte de sus miembros— de llevar esta actividad a la visibilidad y reconocimiento de los *espacios públicos*. Esta decisión debe ser entendida en el marco de la misión declarada de la agrupación de “(...) derribar estereotipos de género, de la mano de un arte y oficio tan

beneficioso como el tejido, (...) cuestionando la construcción de nuestras masculinidades” (La Fondeadora 2017).

## ii. Sobre el espacio público

Ahora bien, tal como ha sido señalado anteriormente, el uso del espacio público en sectores urbanos ha sido una decisión e hito clave en la historia y definición del dispositivo, en tanto las historias y anécdotas biográficas de cada uno de los miembros respecto al tejido habían estado marcadas por el *ocultamiento* de la práctica. Si bien la mayoría menciona haber aprendido a tejer desde pequeños a través de sus abuelas, madres o tías, fue una actividad que —en general— desarrollaron solo en espacios de confianza, como en sus hogares o en casas de sus amigos. De manera que en los participantes de la agrupación predominaba un miedo a realizar desarrollar este oficio en espacios públicos, donde pudieran verse sometidos al juicio de terceros en los que los estereotipos tradicionales de género pudieran estar muy presentes.

En esta línea, el participar de la agrupación Hombres Tejedores les ha permitido a estos participantes el poder utilizar los espacios públicos para tejer con mayor confianza y soltura, sintiéndose amparados por la pertenencia a un grupo más amplio.

Moderadora: Tú me decías que te costaba hacer más público el hecho de que tejías, ¿en qué momento rompiste con eso?

H1: Ahora, cuando me empecé a juntar con ellos [Hombres Tejedores]. De hecho, ahora me fui de vacaciones al sur y me fui a la playa, tejía en la playa, me daba lo mismo si me veían o no, daba lo mismo. La gente se impresiona en el fondo, pero nunca recibí como una crítica en especial negativa y en la playa cuando estaba en público nunca me... en realidad no me fijé si me estaban mirando o no, pero no me dijeron nada al menos. Ya me da lo mismo. Como que hablo públicamente que tejo y todo el mundo lo sabe, lo cuento en el colegio, no me hace ningún drama.

(Hombre Joven, participantes, Hombres Tejedores, región Metropolitana)

Así mismo la agrupación desarrolla un discurso más político respecto al uso de estos espacios públicos, en tanto se le utiliza como una plataforma para visibilizar distintas masculinidades, es decir, distintas formas de constituir y practicar la masculinidad. Por otro lado, con ello contribuyen a desmitificar aquellas creencias relacionadas a prejuicios de género, permitiendo que el tejido emerja como una práctica que pueden desarrollar todos sin distinción alguna, democratizando su acceso.

En mi vida personal no ha sido un problema, no. Ahora lo he empezado a hacer público desde hace muy poco... porque igual no es un espacio tuyo, hace poco empecé a hacerlo. De todas formas, yo creo que es súper importante, es una manera de hacer política y que tiene que ver un poco con las performances que hacemos como grupo, como un poco el cuerpo político que nosotros nos apropiamos y hacemos un discurso nosotros mismos en la vía pública, también se vuelve un discurso político, creo que también lo estamos integrando de a poco cada uno, como unidad. Ya sea en el metro, en el banco, esperando que te atiendan, en los buses (Hombre Joven, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

En esta línea es clave repasar los aportes realizados por Low respecto a la noción de “espacializar la cultura”,<sup>86</sup> en tanto la “(...) construcción social del mismo refiere a la transformación del espacio —a través de los intercambios sociales, memorias, imágenes y uso cotidiano de las personas— del contexto material a acciones que poseen un significado simbólico” (Low 1996, 862). De esta forma, la agrupación de Hombres Tejedores busca promover la visibilización del tejido masculino, re-significando la práctica misma, como también el uso de los espacios públicos, de manera de derribar prejuicios y estigmas asociados a esta práctica. Es por ello que no solo los integrantes de la agrupación —de manera individual— cambian su relación con su entorno respecto al desarrollo de esta práctica, es decir, “atreverse” a tejer en espacios públicos, sino que esto viene potenciado por las iniciativas que como agrupación realizan en términos de empezar a “ocupar” espacios públicos de manera intencionada y visible, como las intervenciones urbanas realizadas en las afueras del edificio Costanera Center y en el Museo de Bellas Artes. Este punto será profundizado en la siguiente sección. Para finalizar, es importante señalar un incipiente punto de relaciones socio-espaciales: las redes de trabajo y colaboración internacional. La agrupación Hombres Tejedores —en palabras de sus entrevistados— ha motivado la creación de otras organizaciones similares en otros países alrededor del mundo, como México, Perú, Colombia y Ucrania, entre otros. Así mismo, algunos miembros de la agrupación que se encuentran en Alemania han iniciado el proceso de difusión de las actividades de Hombres Tejedores en Europa.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

La agrupación Hombres Tejedores constituye un dispositivo que articula a actores e instituciones diversas y heterogéneas. Como tal, es preciso profundizar en cómo se

---

<sup>86</sup> Traducción aproximada al concepto proveniente del inglés: *spatializing culture*.

articulan dichas relaciones y cómo se encuentran y dialogan las expectativas, proyecciones y visiones de cada uno de los actores, sobre todo teniendo en cuenta el carácter dinámico de estas redes de relaciones que conforman al dispositivo (Fanlo 2011). En esta sección se describen las relaciones que se generan en torno a la agrupación Hombres Tejedores, profundizando en los distintos niveles o nodos de relaciones que la componen.

Para iniciar este análisis cabe tener en cuenta que el dispositivo a analizar responde a dos niveles de acción simultáneamente, generando el desarrollo de dos nodos relacionales, a saber: un núcleo de relaciones internas a la agrupación, y las relaciones que establece la agrupación con actores e instituciones externas. El primero abordará la relación que se da entre monitores y participantes miembros de la agrupación — *hombres*—, mientras que la segunda hará referencia a las relaciones que establece la agrupación con actores externos —*público diverso*— en instancias públicas.

#### **i. Relaciones internas-espacio privado**

En primera instancia, es importante tener en cuenta que la agrupación se forma, principalmente, orientándose a hombres que quisieran aprender a tejer o que buscaran un espacio para poder realizarlo. En este sentido, las relaciones internas se dan *desde y para hombres* fundamentalmente, delimitando claramente el espacio privado de la agrupación: todas aquellas actividades dirigidas únicamente para hombres constituyen las relaciones internas del dispositivo, las que se dan en el marco del *espacio privado*.

Entre las actividades que se pueden identificar en este círculo relacional están las instancias de reunión y organización interna, así como también encuentros y talleres educativos-formativos realizados en los hogares (casas y departamentos) de los miembros de la agrupación. En este punto es clave distinguir la presencia de los gestores de la organización (alrededor de 10 actores), de la participación de los hombres asistentes a los talleres y encuentros, que, si bien fluctúa constantemente, se encuentra alrededor de 20-30 participantes. Cabe señalar que el límite entre la participación como asistente y como gestores es bastante fluido y dinámico, en la medida que cualquiera de los asistentes que participe de manera frecuente y vaya tomando algún cargo de liderazgo e importancia al interior de la agrupación, puede pasar a formar parte del núcleo de gestores.

Las relaciones de intercambio social que se da entre monitores y participantes tienen como escenario los *espacios privados*: las casas y departamentos de los miembros de la agrupación, quienes se van turnando para officiar como anfitriones. En dicho espacio, las relaciones que se van desarrollando adquieren un tenor de confianza y apoyo mutuo, constituyendo espacios armoniosos y fraternos en el que los participantes comparten no solo el gusto por tejer y conocimientos, sino que también relatos,


anécdotas y experiencias personales relacionadas al ejercicio del tejido *masculino en espacios públicos*. La cita a continuación ilustra esta idea:

Yo creo que los chicos te van a responder lo mismo, se transformó en un grupo de amigos, de apoyo, de... de vida, si al final el discurso que tenemos tiene que ver con biografías personales, porque muchos tuvimos problemas para poder tejer en público, para poder realizar prácticas que no son comunes, puede ser tan simple, como que no jugábamos a la pelota, nos gustaba hacer otras cosas, entonces se cruza con un discurso exógeno que es como una volá súper interna, entonces conectamos con objetivo como organización, pero al mismo tiempo, significa generar comunidad entre nosotros, es una red de apoyo también para nosotros acá (Hombre Joven 1, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

De esta forma, se desarrollan relaciones de amistad, cooperación y soporte mutuo, aprovechando la instancia no solo para aprender un oficio, adquiriendo conocimiento y técnicas, sino que también para compartir sus experiencias de vida en relación al tejido. Los participantes van describiendo la construcción de un espacio privado que, lejos de ser solo un soporte material para la organización, se convierte en una instancia para expresar sus emocionalidades y mundos interiores sensibles y creativos, encontrando recepción y apoyo mutuo entre los participantes.

Cabe señalar que estas relaciones de confianza y cuidado mutuo que se dan en la organización es una cualidad que es mencionada por los gestores para describir y dar a conocer a la agrupación: “Somos Hombres Tejedores que queremos invitar a otros hombres a que nos demos la posibilidad de entrar en aquellas actividades vinculadas socialmente a la mujer y, de ese modo, cuestionar la construcción de nuestras masculinidades y, por consiguiente, generar otras nuevas: más amables, más tiernas, sensibles y fraternas” (La Fondeadora 2017). De manera que esta instancia de solidaridad que se da entre los miembros no solo tiene que ver con compartir una experiencia común, sino que también con desarrollar masculinidades distintas (Benavides-Meriño 2016), en donde los hombres tienen un espacio para hablar sobre sus emociones y las experiencias vividas, generando una alternativa respecto a modelos de masculinidades heteronormadas y tradicionales (Connell 2005), tal como lo explica uno de los participantes en entrevista con BBC mundo:

También consideramos importante generar espacios de encuentro entre hombres donde se puedan compartir diversos temas personales, laborales, sociales, etcétera” (BBC Mundo 2017).



Los talleres que nosotros hacemos, esos son solo para hombres, porque ahí es donde a nosotros nos interesa crear un ambiente en el que los hombres se sientan cómodos para realizar la actividad, y que después cuando ya, desarrollando la habilidad y todo, ya agarrándole el gusto a la actividad, se atrevan a hacerlo en un ambiente que puede ser un poco más controversial, realizar una actividad que en realidad no debería por cánones sociales hacerlo (Hombre Joven, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

Cabe señalar que el tenor de establecer relaciones más bien horizontales y fraternas también se percibe en el funcionamiento práctico de la organización, en tanto el rol de profesores o monitores de los talleres también va rotando entre los participantes. Así, cada uno va desarrollando técnicas asociadas a distintas formas de tejido: tejido a palillo, telar mapuche, tejido a crochet, bordado, entre otras. En ese sentido, los participantes destacan el carácter solidario y amable de los monitores e integrantes de la agrupación, quienes se manifiestan constantemente abiertos a disponer y compartir sus conocimientos para con los otros.

Por último, es importante señalar que esta forma de relacionamiento interno también es posible percibirla en las instancias de relaciones externas en los espacios públicos, en tanto recrea un lugar de encuentro y reunión entre hombres en torno al tejido, buscando incluir a cualquier interesado o interesada en la actividad.

## **ii. Relaciones externas-espacio público**

En términos de las relaciones externas, es clave tener en cuenta que una parte fundamental de la labor desarrollada por la agrupación Hombres Tejedores no solo consiste en proveer de nuevas herramientas y técnicas a hombres interesados en aprender de tejido, o de constituir un espacio de encuentro para dicho “público”, sino que también busca generar una mayor visibilidad y reconocimiento al ejercicio de la artesanía textil de la mano de hombres, ante los ojos de la sociedad chilena (especialmente los habitantes de la región Metropolitana).

En este sentido, los miembros de la agrupación son claros en señalar y destacar la importancia de realizar encuentros y eventos en espacios públicos, de manera de hacer visible una crítica social y un mensaje más bien político relacionado a los prejuicios y estereotipos de género, según lo declarado por los entrevistados. De esta forma, los espacios son elegidos a partir de su accesibilidad, centralidad y flujo de gente, de manera de llegar a una cantidad más amplia y masiva de personas. En esta línea es clave destacar una de las primeras intervenciones urbanas realizadas por la agrupación en el

exterior del edificio Costanera Center ubicado en la comuna de Providencia, donde los gestores de Hombres Tejedores se visten de terno formal y tejen con lanas de color fucsia fuerte, tal como se aprecia en las imágenes más abajo.

Imagen 24. Intervención pública – Costanera Center / Intervención Museo Bellas Artes




El lema de dicha intervención urbana señalaba: “Romper con estereotipos nos transforma en una sociedad + inclusiva y tolerante”, que buscaba reflejar de manera gráfica el cómo las masculinidades pueden ser ejercidas y construidas de manera diversa, tal como lo explica uno de los participantes a continuación:

Nosotros hicimos la intervención fuera del Costanera, fue la primera intervención en la que nosotros buscábamos visibilizar este tema de romper con los estereotipos a través del tejido, fue una intervención que realizamos el año pasado, ahí nosotros vestidos de terno, tejiendo con color fucsia... ¿cachay? Como que queríamos hacer todo este contraste del lugar en el que estábamos, que es como la cuna de los negocios en Santiago, el barrio Sanhattan que le llaman. Entonces el hecho de mostrar que nosotros como vestidos de una forma muy tradicionalmente masculina, que es el terno con la corbata y colores oscuros, haciendo una actividad que está tradicionalmente relacionada con las mujeres que es el tejido, tejiendo en colores que se pueden representar como más femeninos, color fucsia, resaltaba mucho con respecto a cómo nosotros estábamos vestidos (Hombre Joven 1, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

A raíz de esta intervención, la agrupación es objeto de reportajes desde BBC Mundo, Canal 13, entre otros medios de comunicaciones nacionales e internacionales. Así mismo, son invitados a colegios municipales y consultorios de la región Metropolitana a presentar la iniciativa. Por otro lado, esta *visibilidad pública* luego se traduce en una *visibilidad medial*, teniendo un impacto considerable en las redes sociales, las que tienen





un aumento exponencial en el número de seguidores, de acuerdo a lo señalado por los gestores entrevistados.

Luego, la segunda intervención que realizan es en el Museo de Bellas Artes, donde son invitados en el contexto del día internacional contra la violencia de género. Esta vez la intervención adquiere una connotación y estética más artística, en tanto debía enmarcarse en la muestra sobre masculinidades en el arte que se exponía en esa época.<sup>87</sup> Así lo relata uno de los participantes:


Estuvimos tejiendo el año pasado igual en el Museo de Bellas Artes, estuvimos por el día internacional contra la violencia de género, e igual estuvimos ligados a la muestra que tienen en este momento, que es el enclave masculino, que ellos tratan como de ver todo el tema de la masculinidad dentro del arte (...) tratamos de que fuera muy simbólico en ese momento, porque era algo muy icónico lo que se estaba haciendo, y obviamente era una actividad que para nosotros también dentro del tema de derribar estereotipos es súper importante, el tema de la violencia de género en este caso, obviamente es hacia a la mujer, pero hay violencia de género que los hombres también desde pequeños sufrimos, con el hecho de que no podís llorar, de que no podís tener emociones, de que tenís que ser fuertes, o de que no podís hacer cosas manuales (Hombre Joven 2, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

Para los gestores miembros de la agrupación el carácter de intervención está relacionado no solo a la irrupción de los ritmos, formas y estéticas de los espacios públicos ocupados, es decir, a la cotidianeidad de los espacios, sino que también en tanto las fechas escogidas tienen que ver con actividades que conmemoran hitos a nivel internacional.

Lo básico de una intervención es realizar una actividad en un lugar público tratando de romper la cotidianeidad del lugar, romper con el funcionar normal del lugar. Además, siempre están enmarcadas en una actividad, por decirlo de alguna forma, mundial... la primera que se hizo en el día internacional del tejido al aire libre, la siguiente que se hizo en bellas artes, que fue en el día de la violencia contra la mujer, y la del 8 de marzo pasado en el cerro cárcel en Valparaíso. Siempre hemos tratado de que estén enmarcadas dentro de una actividad conmemorativa que (Hombre Joven 1, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

---

<sup>87</sup> El video de dicha intervención puede ser visto en el siguiente enlace: <http://cargocollective.com/felipesepulveda>



En términos de las relaciones externas del dispositivo, cabe señalar que además de las intervenciones urbanas desarrolladas por la agrupación, también realizan encuentros en espacios públicos. En dichas instancias la convocatoria es amplia, invitando a todos los interesados —sin distinción alguna— a participar de la actividad. Una de aquellas instancias fue la presenciada por el equipo de investigadores, se trató de un encuentro realizado en marzo de este año en el patio central del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). Instalados con una mesa de madera alargada y unas banquetas para sentarse alrededor, los miembros de la agrupación —usando poleras blancas con el nombre de la organización en letras negras— se ubicaban tejiendo y compartiendo con los participantes. A la instancia llegaron otros hombres participantes de los talleres y encuentros internos de la agrupación, así como también personas que accidentalmente se encontraban paseando por el barrio, o se encontraban de camino o de salida a una de las obras y presentaciones realizadas en las salas del GAM.

En el marco de esta actividad fue posible observar las relaciones de la agrupación con participantes externos: mujeres adultas mayores y jóvenes se acercaban sin temor a observar los detalles técnicos de los tejidos de los miembros, haciendo preguntas curiosas respecto a las terminaciones o el procedimiento. Así mismo, también los niños se acercaban a mirar atraídos por el color de las lanas y la alegría de quienes se encontraban tejiendo, y rápidamente se incorporaban alrededor de la mesa recibiendo orientación de los miembros de Hombres Tejedores en sus inicios con la artesanía textil. También era posible observar a parejas de turistas extranjeros que observaban atentamente la actividad de los hombres. Por último, también fue posible observar a algunos hombres que miraban a la distancia, algunos se acercaban tímidamente a preguntar si podían aprender, mientras que otros eran instigados por sus parejas a intentarlo. Uno de los gestores describe cómo suelen ser las interacciones con el “público” externo en estas instancias:

Siempre nos ha pasado que a las señoras les llama harto la atención, las mujeres que, muchas veces también les dicen a sus parejas o a sus hijos: “¿viste que no es difícil? les podís decir a ellos que te enseñen...”, así que esos jueguitos que se forman entre las mujeres y sus parejas o sus hijos es entretenido, porque hay algunos también que les interesa, entonces no se atreven porque creen que es muy difícil, no sé, la vergüenza también de tejer en público. O en los comentarios en los videos, cuando transmitimos online, las mujeres dicen: “qué bueno que se atrevan, ojalá mi marido aprendiera”, o “mi hijo está aprendiendo” (Hombre Joven 1, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

Ahora bien, los gestores y participantes señalan que es difícil motivar el acercamiento y los comentarios de los hombres de manera presencial en los encuentros que realizan de manera pública, lo que aún constituye un desafío para la organización.

Es súper difícil, es súper difícil que los hombres nos hagan comentarios directamente, pero cuando, los que se han escuchado, son como súper de felicitaciones también, como súper... como que los haters como que, que le llaman ahora, son súper de redes sociales, es súper difícil que directamente nos digan algo. Cuando estuvimos en el Costanera, gente que pasó en auto un par de gritos, pero también escuchados en eso po, pero la gente que se nos acercó fue siempre de felicitaciones y de buena onda, aplausos (Hombre Joven 2, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

A modo de cierre es importante señalar que tanto las intervenciones urbanas como los encuentros buscan visibilizar la misión de la organización —en términos de luchas contra los estereotipos de género— en los espacios públicos. En dichos espacios las relaciones desarrolladas con el “público” externo tiene un tenor inclusivo y solidario, en tanto se busca integrar a cualquier persona —independiente de su sexo, edad, ocupación, entre otras— al mensaje de la agrupación. Así mismo, como espacio formativo-educativo no está delimitado solo a los hombres, sino que a cualquier interesado a aprender en dicha instancia. Uno de los monitores ha señalado que lo que generan estas actividades es el surgimiento de un “feminismo mainstream”,<sup>88</sup> dado que, si bien generan simpatías y apoyo en los participantes, no hay una posición instalada aún respecto al cuestionamiento que la organización busca reflejar. Sin embargo, este tipo de feminismo es clave dado que constituye “la puerta de entrada” para cuestionamientos más profundos respecto a los roles de géneros e igualdad de derechos. En este sentido, los gestores señalan que a través de estas actividades ellos como agrupación “se hacen cargo” de esta primera puerta de entrada, generando visibilidad e incentivando el interés de la población general.

### **iii. Sujetos, subjetividades antes que públicos**

Como ha sido desarrollado a lo largo de este informe, desde la mirada de los gestores de la agrupación el “público” puede ser dividido en dos perfiles diferenciados: por un lado, el “público interno” que considera a los hombres participantes de las actividades

---

<sup>88</sup> Este término fue usado por los consultados a partir de las entrevistas, y refiere a un tipo de adhesión a las corrientes feministas, marcadas más bien por la simpatía y apoyo en a las temáticas a la igualdad de género. No obstante, como concepto, no se no se traduce aún en la construcción de un discurso reflexivo y crítico articulado ni en la adopción de una noción más trabajada desde la academia o las teorías de género.

internas y externas, y, por otro lado, el “público externo” que abarca a todos los potenciales interesados y asistentes de las actividades externas en espacios públicos, tal como lo explica uno de los gestores de Hombres Tejedores:

Yo creo que ahí tendríamos dos públicos podría ser. Mientras más hombres participen activamente, mientras más hombres sean visiblemente, se vean tejiendo y participando, es uno y es súper importante, porque ahí hay un foco, (...) El otro, que la gente se acerque a preguntar, de cualquier edad, de cualquier género, de cualquier sexo, es otro foco ¿cachai? Es súper importante que vengan y se acerquen a tejer hombres, como igual es súper importante tener la curiosidad de una señora que diga: “oh, ustedes tejen”, que vengan los niños. Están esos dos focos (Hombre Joven 1, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

Respecto al *público interno*, cabe señalar que la agrupación apunta *únicamente* a hombres de distintas edades, ocupaciones, comunas de residencia, niveles socioeconómicos, entre otros. El punto a este respecto, es dotar a este grupo objetivo de herramientas y técnicas para que puedan ejercer el oficio del tejido, así como también proveerles de un espacio de encuentro y colaboración mutua. En este sentido, a partir de las actividades y acciones desarrolladas por la agrupación lo que se busca — tal como ha sido relevado a nivel discursivo— es la emergencia de nuevas subjetividades, en particular, de masculinidades no marcadas por un sistema normativo, y que puedan permitirse desarrollar habilidades, gustos, oficios y cualidades distintas y diversas. Cabe señalar que esto también es percibido desde los miembros, quienes —desde sus propias experiencias en talleres de la agrupación— destacan el carácter inclusivo.

Yo participé en un taller de tejido básico y un rato como de conversatorio y me gustó mucho, porque particularmente he tomado taller en otras casas, pero no se da la comunidad que se da acá, supongo que ahí tenemos este punto en común que es el discurso que es romper con el estereotipo del tejido y eso le da como un valor agregado al taller en sí, que se da comunidad, que no se da en otros, esto mismo de juntarse, en ninguno de los otros talleres se da el “oye juntemonos porque sí a coser y a esto otro” tienen un enfoque un poco más allá de lo comercial. Es un grupo muy cariñoso y como inclusivo y preocupado aparte (Hombre Joven 2, participantes, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

En una veta más “política”, la cuña a continuación releva el carácter de “resistencia” a una cultura machista, así como el propósito de relevar, a partir de prácticas artesanales

en espacios no convencionales (fuera del tradicional dominio hogareño del tejido), un cambio en el paradigma social.

Este es un grupo de resistencia a una cultura machista como normada, entonces frente a eso, intenta generar un cambio cultural, del uso de espacios públicos y que se entienda que los roles de género, pueden ser diversos a cada persona, que no existe un rol binario al sexo ¿cachai?” (Hombre Joven 1, participantes, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

Por otra parte, respecto al *público externo* los entrevistados son claros en señalar que este grupo es fundamental en relación a la difusión del mensaje social, así como también de que se gatille el cambio cultural que busca la organización, en términos de permitir la emergencia de masculinidades *distintas*.”. En este sentido, la convocatoria extendida a este público es amplia, en tanto se busca llegar a todos a quiénes se pueda llegar, independiente de género, edad, ubicación geográfica, entre otras.

Cabe señalar que el “público” externo no se agota en lo presencial de las actividades, sino que también se extiende —a través del rol encarnado por las redes sociales de la organización— en la presencia medial y la conectividad online de los participantes a nivel nacional e internacional. En este punto es clave señalar que los gestores de la agrupación realizan tomas fotográficas y audiovisuales de cada una de sus actividades, así como también van transmitiendo online en distintos momentos de las actividades; dichos contenidos son subidos a las plataformas web con las que cuentan: Facebook e Instagram,<sup>89</sup> mientras que Pinterest es utilizada para subir fotografías de los tejidos y diseños realizados.

Cabe señalar que la actividad cuenta con el respaldo del “público” externo que interactúa con los miembros de Hombres Tejedores, recepcionando e interpretando desde sus propias vivencias el mensaje que la agrupación busca instalar y promover en la población general, tal como señala la cita a continuación, recopilada en uno de los eventos en *espacio público* realizados por la agrupación:

M2: A mí me encanta la iniciativa, me encanta que los hombres se atrevan a hacer cosas que históricamente han dicho que son solo para mujeres, así como también nos bajan un poco el género, diciendo que somos el sexo débil, no tienen por qué los hombres estar destinados solamente a ciertas tareas y las mujeres también. Entonces, me gusta que haya libertad de género para hacer lo que sea, artísticamente, culturalmente...

---

<sup>89</sup> Para mayor información visitar: [@hombrestejedores](https://www.facebook.com/hombrestejedores/?fref=ts_y) en Instagram.

M1: Yo en el Valle de Elqui tenía un tío —estoy hablando de hace hartos años— entonces era niña estaba en el colegio en el pueblo, y tenía un tío que tejía a escondidas la ropa para sus chiquillos. Y a escondidas porque imagínate un pueblo...él tejía precioso. Entonces ver a los chiquillos así ¡me encanta! Ellos están marcando una etapa importante de la historia y de la cultura nuestra, esa cosa machista tú sabes que la tenemos. Pero esto, que se rompan esos esquemas, a mí me parece maravilloso.

(Madre e hija, mujeres adultas, público participante, Hombres Tejedores, región Metropolitana)

Así, respecto al “público” externo lo que se fomenta es mayor aceptación a subjetividades emergentes, así como también el desarrollo de una mayor sensibilidad y criticidad en relación a las diferencias de género, no solo desde las masculinidades, sino que también desde el feminismo y el rol que las mujeres poseen actualmente en la sociedad.

#### **d. Campos y objetos culturales**

Para comprender la articulación del dispositivo analizado, la agrupación Hombres Tejedores y las actividades realizadas, es fundamental considerar los objetos culturales en torno a los cuales se articula, en tanto dichos objetos pueden ser entendidos en razón de la naturaleza y circunstancias en que se constituyen los públicos (Griswold 1987). Para el caso estudiado, los objetos culturales son diversos y distintos entre sí, generándose de manera simultánea y entrecruzándose en el desarrollo de sus actividades. Por un parte, es posible señalar el objeto artístico-patrimonial, por otra parte, se observa el objeto educativo-formativo, y, por último, el objeto político-público. Estos serán profundizados en la presente sección.

##### **i. Artístico-patrimonial**

En primera instancia, los miembros y participantes de la agrupación Hombres Tejedores son claros en señalar que las actividades desarrolladas buscan recuperar la tradición de la artesanía textil, recobrando distintas técnicas asociadas al tejido a crochet, tejido a palillos, el bordado, así como también el telar mapuche. En este sentido, los gestores y participantes entrevistados mencionan la importancia de la recuperación de conocimientos y técnicas ancestrales tradicionales, así como también de oficios que se han ido perdiendo a lo largo del tiempo. Cabe señalar que este ámbito es destacado

no solo por los gestores y participantes, sino que también por personas el “público” externo.


Es que también es como una reivindicación como de los oficios que se están perdiendo, eso igual nos interesa rescatar, aparte del tema de género. El tejido, la costurera, el zapatero, como que todos lo estás teniendo súper rápido, entonces es súper difícil que las personas decidan hacerse algo por si solas, como en general, entonces como también reivindicando un poco esa parte (Hombre Joven, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

Y el jovencito de enfrente está tejiendo algo que tejía mi abuela como con 4 o 5 palillos cortos, que es un tipo de tejido que ya no se ve, que es como tejen las calcetas. Entonces eso es súper interesante, porque son como bien arriesgados, porque no están tejiendo cositas como “el cuadradito para la frazadita”; no, están tejiendo cosas súper complejas. Y, bueno, allá hay un telar súper lindo, que está tejiendo una piesera (Mujer Adulta, público participante, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

Al respecto, es importante distinguir que la agrupación Hombres Tejedores genera un espacio de intercambio de conocimientos en torno a distintas formas de tejer y bordar, constituyendo un espacio de recuperación y valoración de estas técnicas, así como también de los oficios tradicionales como es la artesanía. Respecto a este punto es clave mencionar que la reflexión que otros autores han realizado, en tanto la recuperación de estos oficios puede ser entendido como una “(...) respuesta nostálgica y conservadora a un mundo que ya no existe” (Minahan 2007, 14). En este sentido, este tipo de actividades “(...) pueden ser vistas como un intento por recrear un pasado idealizado, cuando las personas pertenecían a una comunidad armónica y pasaban el tiempo conversando con sus amigos y vecinos” (Myzelev 2009), destinando más espacios temporales al desarrollo de oficios manuales y artesanales.

## **ii. Educativo-formativo**

A través de los distintos talleres realizados con el “público interno”, así como también en los encuentros realizados en el “público” externo, la agrupación Hombres Tejedores busca transmitir las distintas técnicas aprendidas y recopiladas, predominantemente a los hombres, pero también a la población general. En este sentido, no se trata solo de una transmisión horizontal en términos de lo intergeneracional, sino que también de una transmisión vertical en términos de extender estos conocimientos a personas de edades, comunas de residencia, sexo, intereses y ocupaciones distintas.



En particular, se realizan talleres a hombres con el fin de darles herramientas y capacitarlos para que puedan elaborar sus propios tejidos y creaciones. Al mismo tiempo, a través del tejido, se busca generar en ellos la posibilidad de romper con barreras de género asociadas a identidad: que los hombres sean y hagan lo que quieran hacer y ser, sin restricciones asociadas a estereotipos de género. En esta línea, de acuerdo a lo declarado por los entrevistados, la agrupación incentiva la generación de un espacio en que los hombres puedan desarrollar el oficio y desmitificar prejuicios, aprendiendo nuevas técnicas de tejido en un entorno amable, solidario, “sensible y fraterno”, en el que se da lugar a la expresión de emociones y relatos personales.

### iii. Público-político

Como ha sido señalado anteriormente, desde la agrupación Hombres Tejedores la actividad del tejido es puesta en el contexto de una lucha por diferencias de género y estereotipos fuertemente arraigados en la población general. Por tanto, a través del ejercicio del tejido en espacios públicos y privados, la agrupación busca romper con la creencia de que los hombres no tejen, poniendo en entredicho los prejuicios a un sistema tradicional y *heteronormado* que relega el desarrollo de actividades manuales —relacionadas con la artesanía textil— fundamentalmente a las mujeres.

Así, a través de una manifestación social y política más bien silenciosa —como ha sido descrito por los participantes de la agrupación— se busca gatillar un cambio y transformación social, con el fin de fomentar la emergencia de masculinidades diversas y creativas. De esta forma, el objeto político es clave en la definición de la agrupación y sus actividades, en tanto el uso de las intervenciones urbanas en los espacios públicos les permite hacer visible una demanda y crítica social, al mismo tiempo que permite generar un espacio cada vez mayor para que los hombres puedan tejer en público en la urbanidad. Al respecto es importante señalar que el tejido —en tanto artesanía— ya ha sido asociado a tintes más bien resistentes y políticos, de hecho, algunos autores han hablado de *craftivism* para referirse a una forma de activismo político relacionado a formas de artesanía y creación artística. Newmeyer lo destaca para describir el evento ocurrido en la reunión del G8 en Alberta el año 2002, donde un grupo de personas tejió una manta rosada que cubría un tanque militar, como un modo de protestar contra la guerra en Irak (Newmeyer 2008). Este autor destaca como este tipo de acciones revelan un activismo político no solo por los objetos en torno a los cuales se teje, sino que también por ser capaces de “vincular asuntos políticos y sociales globales con prácticas locales e individuales” (Newmeyer 2008, 454).



Imagen 25. Intervención pública – Costanera Center



Ahora bien, el ejercicio de creación de tejidos es un ejercicio de resistencia y subversión política y social, en tanto la agrupación busca gatillar un proceso de cambio y transformación social a partir de un instrumento —el tejido— asociado a la tradición. De esta forma, la agrupación no solo busca recuperar las técnicas y conocimiento tradicionales de la artesanía textil, sino que le imprime un carácter creativo y *novedoso*, en tanto lo provee de un sentido fuertemente político y social, de resistencia respecto a los patrones y creencias de género que persisten en la sociedad contemporánea.

## 2. APUNTES SOBRE PARTICIPACIÓN CULTURAL

En primera instancia, es preciso retomar las reflexiones y percepciones de los propios entrevistados respecto a lo que constituye la participación cultural, así como también respecto a las definiciones de cultura que emergen en las distintas conversaciones entabladas durante el levantamiento cualitativo, de manera de comprender la actividad del tejido en el marco de estas definiciones. Hombres Tejedores es una organización que, como dispositivo en análisis y como práctica cultural emergente, aporta a la reflexión de la participación cultural desde las siguientes aristas:

- La convivencia de objetos culturales que se yuxtaponen: El objeto textil-artístico, y el objeto social.

Sobre el primer punto, es importante recalcar que Hombres Tejedores es una organización que trabaja desde la exhibición de obras manuales con el objeto de dar a conocer una práctica que, si bien anclada tradicionalmente al rol de las mujeres y a los espacios íntimos, pretende ser *novedoso* respecto al quiebre con estos dos preceptos: el espacio y la reproducción de roles de géneros asociados al oficio manual textil.

Por un lado, respecto al objeto manual, los consultados refieren al ejercicio del tejido como un oficio artesanal y ancestral, que —en sus visiones— ha estado desprovisto de una “masiva” transferencia al interior de los hogares, lo cual ha impedido el traspaso intergeneracional de las artesanías textiles, especialmente en los hogares urbanos. Para resignificar el objeto artesanal, entonces, este dispositivo apela a la necesidad de reunirse en torno a un objeto social-político que haga más sentido respecto a un mensaje que se quiere dar: que los hombres también pueden tejer.

En este sentido, en tanto constituye una forma de participación cultural, la transmisión horizontal y vertical de la práctica tradicional de la artesanía textil —de la mano de la agrupación Hombres Tejedores— busca recuperar conocimientos y técnicas tradicionales, pero en una forma *subversiva*, toda vez que dicha transmisión va acompañada de un mensaje social que busca fomentar la igualdad de género, desincentivando la discriminación y la presencia de prejuicios y estereotipos.

La capacidad creativa de los sujetos permite dotar al tejido de un contenido resistente y contra hegemónico, proveyendo una lectura alternativa a este oficio, así como también a los sujetos que lo realizan.

- La cuestión sobre los espacios: Desde la superación de los lugares “tradicionalmente” dispuestos para el ejercicio del tejido y el paso a la exhibición en espacios públicos.

Como se ha señalado, la artesanía textil tradicional ha tendido a estar relegada a los espacios familiares, donde el hogar aparece como el lugar que, por antonomasia, probabiliza un mayor traspaso de conocimientos. No obstante, esto es cuestionado por los informantes de Hombres Tejedores. En este sentido, el dispositivo pone en entredicho la capacidad que, actualmente, tiene el tejido de ser transmitido. Pudiendo o no ser preciso este diagnóstico, el punto reside en las formas en cómo —los gestores— elaboraron un dispositivo que tiene la intención de ser novedoso respecto a la ejecución y rescate de una manualidad. La cita de un hombre tejedor a continuación, muestra cómo dicho rescate es retomado: no solo del tejido en sí, sino el tejido que puede ser oficiado por los hombres o por la gente joven.

Yo creo que tenemos una participación cultural en el hecho de reivindicar un oficio que está perdido, que es tejer, que generalmente se asocia con gente de edad adulta, adultos mayores, entonces tratar de reivindicar este oficio, que durante mucho tiempo estuvo muy perdido y que no tenía mucha visibilidad, desde ahí partimos con nuestro aporte cultural, y el otro aporte


cultural es el hecho de tratar de hacer un cambio social, que eso igual tiene que ver con la cultura de los lugares, porque la cultura no es solamente las artes que se puedan desarrollar dentro un lugar, la cultura también tiene que ver con el hecho de cómo se desarrolla uno... (Hombre Joven, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

De esta manera, Hombres Tejedores permite reflexionar sobre la espacialidad que, simultáneamente, puede trabajar sobre dos tipos: Por un lado, manteniendo aquello que tradicionalmente se ha dispuesto para el ejercicio del tejido en ambientes privados. Por ello, como se describió, y sobre todo en aras de afiatar una misión clara del dispositivo, se optó por disponer de los hogares de los participantes a modo de generar espacios de encuentro y diálogo. Una vez definido más claramente el objeto social y político también en el mensaje que quería entregar, fue clave la visibilidad y el valor de la exhibición por medio de la apropiación de espacios públicos. En este sentido, solo por medio de la constitución en el espacio público, fue posible reunir la convivencia armónica de los objetos que conforman al dispositivo: el arte textil y las nuevas *masculinidades*.

- La emergencia de subjetividades a partir del encuentro de públicos: En este caso, las reflexiones sobre las nuevas masculinidades.

Sobre el último concepto (*masculinidades*), es relevante también rescatar que el análisis de este caso entrega aportes sobre la forma en la que emergen subjetividades, a partir del encuentro de los públicos. De manera que el dispositivo ha mostrado una forma en cómo las *subjetividades* distintas y diversas, emergen. Específicamente, el surgimiento de masculinidades abiertas al hacer y ser de sus miembros, y no sujetas a creencias “machistas” —en palabras de los entrevistados— que predominan en la sociedad. Así mismo, otros estudios han enfatizado la emergencia de nuevas feminidades, en tanto el tejer de la mano de las mujeres no está —necesariamente— asociado a labores domésticas, sino que constituye un espacio de recreación y realización personal (Minahan 2007).

A modo de reflexión final: Esto puede ser posible en la medida en que la práctica cultural es considerada como, muchas veces, una *experiencia transformadora*. En tanto una forma de resignificar las técnicas de tejido tradicional, la agrupación declara la intención de un sentido político, anclado en la necesidad de realizar cambios culturales sobre los cánones societales. Así, esta forma de participación cultural debe ser entendida como una forma de reproducción cultural novedosa, creativa y crítica respecto a las formas tradicionales del tejido, así como de los roles tradicionales de género.



De acuerdo a lo señalado en las citas, la participación cultural (o en su entendido a continuación como “cultura”) se encuentra en la intersección entre conocimiento y emocionalidad.

Yo creo que podría definir cultura como donde no hay lugar, es la mezcla entre conocimiento, el aprendizaje y el sentimiento, el aprendizaje, la transformación. Otra manera que tenemos de poder... que tenemos de relacionarnos, que no tienen que ver con la economía, tiene que ver con eso, con sentir, con aprender y con el conocimiento, una sopa, una mezcla, también tiene que ver con la estética, tiene que ver con el sentir y con el conocimiento... (Hombre Joven, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

Desde esta línea y en voz de los consultados, Hombres Tejedores —como participación cultural— cumpliría estas dos consignas: constituye una práctica que busca recuperar y transmitir el conocimiento del tejido, al mismo tiempo que generar —desde el valor estético y emocional— un proceso de transformación social.

## V. LA DOMINGUERA (REGIÓN DE VALPARAÍSO/REGIÓN METROPOLITANA)

Uno de los casos seleccionados en la región Metropolitana corresponde a La Dominguera. Esta expresión cultural —proveniente originalmente de la ciudad de Valparaíso— se constituye como una actividad alternativa para las tardes de domingo. Las actividades suelen llevarse a cabo en el anfiteatro de la Plaza Juan XXIII (Ñuñoa) y convoca a amigos, familias y paseantes que hacen uso del espacio durante un par de horas bajo el precepto de “La Dominguera la hacemos todos”. Como dispositivo cultural, La Dominguera se consolida como un evento y una agrupación que, desde las disposiciones de la cuentería y la narrativa oral, incorpora formas lúdicas en el arte, el teatro y otras prácticas culturales.

Para efectos de este informe, es necesario especificar —aunque se profundiza en los apartados posteriores— lo que será entendido por *cuentería*: desde una perspectiva académica Marianela Peña (2014) plantea que la cuentería tiene su origen en la narrativa oral de carácter tradicional, espectro en el que se encuentran los mitos, cuentos y leyendas que se han transmitido de generación en generación. El concepto de cuentería, sin embargo, a partir de las conversaciones sostenidas por el equipo DESUC con informantes vinculados a este dispositivo (y autodenominados “cuenteros”),<sup>90</sup> es utilizado recurrentemente en Latinoamérica como un símil coloquial de la categoría “narración oral”. Esta evidencia señalada desde la voz de los mismos consultados, aduce que la denominación de la cuentería (y el de cuentero) se usa indistintamente de la referencia a la narrativa oral y el uso conceptual a lo largo de este informe, recobraré la denominación utilizada por los mismos entrevistados.

La Dominguera será entendida como un ensamble que presenta elementos narrativos y comunitarios claves para la reflexión sobre participación cultural. El análisis de los resultados a continuación contempla datos relativos al rol de la espacialidad, la interacción entre públicos y la emergencia de subjetividades, así como los objetos en torno a los que se reúne (narrativo y comunitario). De esta manera, y a partir de las ideas fuerza que se desarrollarán a continuación, se justificará su relevancia como instancia de participación cultural, en tanto espacio alternativo que permite la emergencia de elementos que dotan de novedad a una práctica tan remota como la narración de cuentos. Dentro de los elementos que serán abordados para el presente informe, el acontecer de la narrativa oral —remitida tradicionalmente al espacio

---

<sup>90</sup> En conversaciones informales con algunos de los *cuenteros* asociados a la red de contactos de La Dominguera, se reconoce que la acepción *cuentero*, en Chile, adopta connotaciones del lenguaje con significados diferentes a los que se maneja en el resto de la escena de narrativa oral en Latinoamérica. No obstante, dicha connotación (“cuentero” como “charlatán”), según mencionan algunos cuenteros en Chile, se privilegia el uso de esta palabra a modo de hacer sentido con la prevalencia discursiva de su uso en el resto de Latinoamérica, especialmente en Colombia.

privado— en plazas (espacios públicos), y el carácter escénico de la cuentería en La Dominguera, serán parte fundante del aporte del caso a la reflexión sobre participación cultural en Chile.

## 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La metodología sostenida para el caso de La Dominguera, se enmarca en el tratamiento de técnicas cualitativas, a partir de la asistencia a una Dominguera realizada durante marzo en el Parque Juan XXIII, ubicado en la comuna de Ñuñoa.

La data obtenida de este caso, surge a través de conversaciones formales e informales con las siguientes unidades de análisis (marzo 2017): gestores iniciales de La Dominguera; colaboradores directos-públicos asistentes.

El levantamiento de data cualitativa versó, principalmente, sobre técnicas de micro-etnografía asociado a observación participante, *shadowing* (seguimiento) a gestores, conversaciones informales con público asistente (quienes cumplen un doble rol como participantes activos como se verá) y entrevistas en profundidad. El levantamiento cualitativo fue efectuado por el staff de investigadores DESUC se realizó en el mes de marzo y el análisis se realizó a partir de cinco grabaciones de entrevistas/conversaciones acopiadas vía grabadora, las que fueron complementadas con las notas de campo registradas por los investigadores a cargo, así como observaciones generales.

El registro audiovisual, por la naturaleza del caso —ocurrencia concentrada durante la primavera y el verano— se realizó a partir del material de fuentes secundarias grabadas por los mismos “domingueros” (organizadores). En vistas de la coordinación para la grabación en fechas dispuestas y la cancelación de algunas de sus versiones, el insumo audiovisual se trabajará de acuerdo a lo entregado por el staff de organizadores principales de La Dominguera. Se debe señalar que, en razón de las factibilidades de entrevistas y el levantamiento de nuevos casos durante la fase de terreno, la incorporación del caso se hizo a finales del mes de febrero, validado conjuntamente con la contraparte técnica del estudio. Con el propósito de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Gestores iniciales	Dominguero
Colaboradores Participantes de algunas instancias	Colaborador(a)

## 2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

### a. Noción de acontecimiento

En el presente capítulo se presenta la trazabilidad de La Dominguera, la que será analizada a luz de la noción de acontecimiento. Esta expresión cultural será comprendida desde los fundamentos de la cuentería y de la historia tras su conformación, abordada a partir de los relatos de los entrevistados con el fin de permitir el análisis del dispositivo desde los aspectos espaciales y a partir del entramado relacional que acontece en el espacio público los domingos en la tarde. Con este propósito, inicialmente se presentará “el cuento” en los significados que adquiere en la actualidad, sentando así las bases del objeto narrativo que aparece como transversal en todos los relatos y que articula el presente dispositivo. Posteriormente, serán recopilados los dos hitos constitutivos (Sausacuentos, —como antesala— y la emergencia de La Dominguera) resaltando el modo en que estos han forjado la emergencia del dispositivo actualmente.

El cuento, según los relatos de uno de los gestores, siempre alude a un origen comunitario. Presentaba una enseñanza o moraleja que era compartida en el contexto de la tribu alrededor del fuego. Actualmente, el acto de contar se encuentra remitido mayormente al espacio de la familia, enraizado en la figura céntrica del adulto y la recepción “pasiva” del niño. De esta forma, la propuesta de la Dominguera —como se relata en la cita a continuación— subvierte el orden que tradicionalmente estaba conferido al rol de cada integrante de esta interacción.

Claro, ésa es la experiencia de tradición, de alguien que te cuenta un cuento. (...) las historias no eran para niños o para adultos, las historias eran secretas, solo se contaban entre mujeres o entre hombres o los cuentos eran comunitarios, eran espacios donde la tribu se reunía alrededor del fuego a compartir esta enseñanza. Y es, para mí hasta el momento, siempre me sucede que cuando vienen padres pensando que estos son cuentos para niños, los invito a quedarse, porque a veces los disfrutan más que los niños, porque descansan de su posición de adulto tradicional (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

La Dominguera emerge en este contexto como una instancia que busca sacar los cuentos de este espacio tradicional, llevándolos nuevamente a su lugar de origen: la comunidad. De esta manera, la Dominguera —en voz de sus organizadores— propicia el resurgimiento de la narrativa oral escénica (en denominación de “cuentería”) en

Chile. No obstante, a juicio de los mismos, todavía este es un espacio de bajo conocimiento.

En nuestro caso La Dominguera surgió como la reflexión de un grupo de narradores que se dieron cuenta de que su arte naturalmente es desconocida en su territorio y hay que darlo a conocer (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

Considerando el origen del dispositivo, resulta fundamental definir qué se entenderá por cuentería, ya que servirá de marco para la lectura de los resultados a continuación. A partir de la teoría planteada por Marianela Peña (2014) esta tiene su origen en la narrativa oral de carácter tradicional, espectro en el que se encuentran los mitos, cuentos y leyendas que se han transmitido de generación en generación. La cuentería (o cuentería popular) es el reflejo de una tradición no extinta —a pesar de las fuerzas globalizadoras— y se constituye en la actualidad como producto de un proceso de reelaboración y recreación de los marcos y contextos actuales, funcionando como una expresión orgánica de la identidad que, contribuye a la cohesión, a la evolución dinámica y a la durabilidad de la cultura que el cuento representa (Peña 2014)

#### **i. La Dominguera: su historia bajo la noción de acontecimiento**

La Dominguera se inicia el año 2014, a partir del proyecto Sausacuentos, un espacio permanente de narración oral (cuentería) universitario, que nace el año 2007 en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad Católica de Valparaíso. Según los relatos de los domingueros, esta instancia se constituye como la semilla que permite la emergencia del presente dispositivo, en tanto presentaron en su inicio el mismo objetivo: ser un espacio comunitario basado en el arte de la narración oral. Según el relato de un gestor:

La Dominguera es la proyección de un proyecto que comenzamos a desarrollar varios narradores mientras estudiábamos en la Facultad de Filosofía y Educación en Sausalito, Viña del Mar, a través de un proyecto previo que se llama Sausacuentos, que existe hasta el día de hoy, que es un espacio de narración oral universitario. A partir de eso, surge la idea de generar ese espacio, pero en el espacio público. Porque nuestra primera intención fue hacer que la gente viniera a la universidad, abrir la universidad a través del arte. Así partió, ese fue el germen (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).



La Dominguera se gesta posteriormente, como una actividad que busca rescatar el carácter comunitario inicialmente perseguido a partir de Sausacuentos y su reproducción —como señala la cita— en espacios públicos. La necesidad de generar una alternativa a esta instancia se plantea, en función de que —sobre el punto de los espacios— Sausacuentos encontró dificultades en el acometido de “lo público”. Según los relatos, esto se da por estar situado dentro de un contexto universitario —y no en el espacio tradicionalmente referido a algo “público” (en la idea de *abierto*)— lo cual terminaba por traducirse en una serie de barreras simbólicas que impedían generar cercanía a con la comunidad.

Así, la Dominguera decide “sacar” el cuento del espacio universitario cuando perciben que, situada en este, no logra reunir otros asistentes distintos a los estudiantes que confluían en el campus. Buscando la orientación hacia la comunidad, los domingueros eligen minuciosamente, dentro de los márgenes del espacio que habitan (Valparaíso, primero y luego Santiago) un lugar público ubicado a la mano de quienes no se hacen presente cotidianamente en la universidad, es decir, las familias, los vecinos del barrio y los niños. Según las palabras de un gestor:

No, no se logró porque nos dimos cuenta de que había un montón de barreras culturales o más bien simbólicas en torno a la universidad. Era un espacio ajeno para la mayor parte de la gente. Entonces al darnos cuenta de eso, surge la inquietud de generar espacios públicos de narración oral, siguiendo un poco el modelo que se desarrolló en Colombia en los años 90, donde la narración primero se desarrolló en las universidades y luego en los espacios públicos (Hombre, Domingueros, La Dominguera, región Metropolitana).

Es posible sostener que Sausacuentos se presenta como un *seudoacontecimiento*, en tanto —bajo la visión de los gestores y a causa de las barreras simbólicas del espacio en el que se sitúa—, no consigue el propósito fundamental de su fundación, a saber, resituar el cuento en el espacio de la comunidad. La Dominguera, como respuesta a esta falta no representada desde la simbolización, se haría cargo de la pretensión original de salir al espacio público, constituyéndose como el acontecimiento verdadero. (Badiou 1998). El verdadero acontecimiento, en este contexto, surge del vacío de una situación, haciéndose cargo del *síntoma* que denuncia el *estado de cosas*, mientras que el pseudoacontecimiento, en cambio, rechaza el síntoma. Este último se sostiene exclusivamente a nivel discursivo, sin relación con lo real no simbolizado.

La presentación del acontecimiento en este apartado se da, entonces, a partir de dos hitos fundantes: la formación de Sausacuentos y la formación posterior de La Dominguera en las ciudades de Valparaíso y Santiago. Ambos hitos atravesados por el

mismo fundamento: relocalizarla práctica de la cuentería desde el espacio privado, para situarla como práctica comunitaria que acontece en el espacio público. A partir de esto, se permite la emergencia de un dispositivo novedoso en tanto recrea un escenario para la narrativa oral escénica que incluye, en su nuevo entramado relacional, la generación de dinámicas comunitarias diferentes donde las barreras de acceso para la creación son relativamente bajas. De allí la comprensión de la consigna que releva “La Dominguera la hacemos todos”, como un espacio en el que todos puedan *ser artistas*.


En base a lo que ha sido planteado en este apartado, se presentarán a continuación los aspectos espaciales particulares a este dispositivo, junto con el entramado relacional que emerge a partir de esta instancia de domingo. Posteriormente, el informe se cierra con la presentación detallada de los campos y objetos (narrativo y comunitario) que se imbrican en este dispositivo, para dar luces finalmente de lo que hace de La Dominguera una forma de participación cultural.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

En el presente apartado se analizarán los aspectos socio-espaciales de La Dominguera, los que serán expresados a partir de los relatos de los entrevistados. En términos generales, se profundizará sobre la reapropiación de un espacio público a través de la cuentería, en pos de generar una instancia que esté al alcance del paseante, y entregue—a su vez— las condiciones para recrear las lógicas de un espacio íntimo. Haciendo hincapié en el paseante, se relevará la figura del *flâneur* (desde la óptica de Michel De Certeau en Durán 2011) en tanto ambulante del espacio público, agudo observador de lo que acontece en lo urbano. En segundo lugar, se situará a La Dominguera en tanto experiencia urbana —desde la intertextualidad de lo urbano—, para posteriormente cerrar con una profundización de los aspectos espaciales del Parque Juan XXIII, espacio en el que se sitúa el dispositivo. En base a esto, se pretende facilitar la comprensión de las subjetividades y dinámicas que suceden a partir de este dispositivo.

### **i. El cuento en el espacio público**

La pretensión de La Dominguera de “sacar” el cuento del espacio universitario, radica —como se planteó en el acontecimiento— en el objetivo de otorgarle espacio a la cuentería en el territorio nacional, lo que se cumpliría según los relatos, al devolverle al cuento su carácter comunitario original. Este propósito, sin embargo, debe asumir ciertos desafíos: por una parte, desarrollar La Dominguera en un espacio que debe ser “público”, en el entendido de ser un espacio que, al menos simbólicamente, congrege una alta circulación y variedad de asistentes. Por otra, el espacio elegido debe presentar



a su vez las características suficientes para disponer a los presentes alrededor del cuentero, recreando una idea de intimidad que posibilite un ambiente propicio a la narración oral. Como describe uno de los organizadores principales, el espacio debe contar con ciertas condiciones para cumplir con los dos requisitos antes presentados: un espacio acogedor, iluminado y con una estructura circular o semicircular, que simule la idea de un escenario.

Para una Dominguera se requieren ciertas características, no puedes tenerla en cualquier lugar. Necesitas algo acogedor, con luz, con menos ruido de la ciudad, que permita una estructura semicircular y ojalá circular (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

La Dominguera, según los relatos de los gestores iniciales y colaboradores, tiene como una de sus principales características el apropiarse de un espacio público (por ejemplo, una plaza), consiguiendo —a partir de las características del mismo— que este *no se sienta como tal*. Lo anterior, implica que existan requerimientos para la elección del lugar, requerimientos que obedecen a las necesidades de la cuentería en su significado de reunión a través de la palabra, un encuentro entre los presentes que se entiende, o percibe, como “íntimo”:

Sí, yo creo que el cuento es algo súper complicado de llevar al espacio público. Por eso el éxito de La Dominguera yo lo veo también por ahí, ¿Cómo contamos un cuento en un lugar público? Que es la calle, pero que no se siente como la calle, que sea público para todos pero que nos permita reunir a todos a través de la palabra (Hombre, Colaborador, La Dominguera, región Metropolitana).

Yo creo que es lo mismo, un espacio de intimidad en un espacio común... es encontrarnos, mirarnos y el cuento es un regalo (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

A partir de lo anterior, se hace necesario conceptualizar lo que será entendido por espacio público: bajo este concepto, se comprende a todo lugar material de libre acceso, donde es posible reunirse con otros y desarrollar diversas actividades sin otras prohibiciones que las establecidas por la ley en cuanto a atentar contra los derechos de otras personas. Dentro de estos lugares, se encuentran plazas, paseos peatonales, parques (como es el caso del presente dispositivo) y centros comerciales, lugares públicos dentro de la ciudad, donde se permite el libre acceso a los habitantes.

En este espacio físico, se encuentran distintos sujetos que, en su devenir, entran relaciones con y desde el espacio. Así, el significado que adquieren las expresiones culturales, están íntimamente relacionadas con las prácticas que acontecen en el espacio en que se insertan. Desde la perspectiva teórica de Ariztía (2017), las valoraciones y repertorios culturales sobre los cuales se establece el significado y necesidad de una práctica para quienes las ejecutan, comprenden, entre otras cosas, las formas de valoración de las actividades (lo deseable, lo bueno), así como el conjunto de significados, creencias y emociones asociados a una práctica concreta (Ariztía 2017). A su vez —dirigiendo la atención hacia la discusión sobre los espacios— el sentido también remite al hecho de que las prácticas están situadas en el marco de repertorios de valoración colectivos, lo que permite adentrarse en los vínculos de ellas con la percepción de pertenencia y apropiación del lugar en el que acontecen las expresiones culturales. Finalmente, considerando que los espacios públicos presentan gran diversidad en cuanto al uso que se les otorga, el presente informe analizará las subjetividades que emergen a partir del uso particular que se le da al Parque Juan XXIII (espacio público con características de íntimo para fines de la cuentería) particularmente para La Dominguera.

## ii. La Dominguera y la experiencia urbana

Este espacio *público para todos* —en palabras de uno de los colaboradores— en el que se genera un encuentro íntimo, acontece dentro de los marcos que posibilita la intertextualidad<sup>91</sup> de lo urbano. Bajo la noción de territorio, comprendido como el espacio apropiado y valorizado por un grupo social para asegurar la reproducción y satisfacción de sus necesidades vitales (Giménez 2001), este se constituye como un lugar privilegiado para la reproducción de la vida —material y simbólica—, como también la elaboración de significaciones y representaciones que configuran y entran identidades específicas, diversas entre sí y a su vez, distintivas de otros espacios. Estar en la urbe, por la riqueza de las significaciones y representaciones que se hacen parte de la misma, se constituye como un requisito necesario para la emergencia de este dispositivo, en tanto es la intertextualidad, la que permite el encuentro entre sujetos en un espacio particular, en torno a una práctica común.

---

<sup>91</sup> El concepto de “intertextualidad” fue desarrollado por Bajtin (1986) y se utilizó en análisis de discurso como un complemento esencial para el análisis lingüístico. En lugar de intertextualidad, la terminología de Bajtin propone el término de dialogismo y explicaría la diversidad individual al interior de una colectividad. Es por ello que explicaría dinámicas retóricas en el análisis del carnaval, o en la expresión de la cultura popular mediante la inversión de jerarquías establecidas o el intercambio de papeles sociales. (Marinkovich 1998-1999, 731). Para efectos de este párrafo, la intertextualidad de lo urbano referirá a la existencia de textos individuales y diversos (en la forma de discursos), al interior de la ciudad.

Esta urbe que posibilita la existencia del dispositivo, según la teoría, se presenta hoy como un laberinto, espacio lleno de sorpresas y escondites que invita a recorrer y observar lo común de la calle. (Durán 2011). Quienes recorren la ciudad a la deriva — figura del paseante o *flâneur*—<sup>92</sup> lo hacen sin objetivo específico, a la expectativa de encontrar objetivos nuevos o novedosos al paso. Un recorrido no disciplinado, que le permite al caminante o investigador de lo urbano acceder a una experiencia no-normada:

Aparece así la noción de la deriva como una herramienta central para lograr un análisis profundo e integral de la ciudad “oculta” y la ciudad “no oficial” (...) La palabra *dérive* significa tomar una caminata usualmente en una ciudad, recorrido que sigue la llamada del momento, sin objetivo específico; empero, no es que lo carezca, sino que prefiere transitar a la expectativa de ir encontrando objetivos nuevos a su paso (...) Podríamos avanzar diciendo que el(la) investigador(a) en lugar de ser cautivo de una rutina diaria o de una ordenanza establecida, se plantea seguir las emociones y mirar a las situaciones urbanas de una forma nueva y radical. Es decir, el investigador realiza un recorrido no disciplinado, que le permitiría acceder a otro tipo de experiencias no-normadas (Durán 2011, 144).

La Dominguera bajo esta óptica, se sitúa en el flujo cultural de la ciudad, particularmente en este caso, del Parque Juan XXIII, un espacio en el que, según los relatos y la observación participante, circulan estos caminantes (solos o en grupos), junto con las familias y niños que pasean por el parque o saben de la instancia, y se hacen parte, constituyendo los públicos de este dispositivo, que serán analizados en el siguiente apartado.

Para explicar el carácter urbano de La Dominguera, se hace necesario antes volver hacia la noción de acontecimiento. El dispositivo nace del Colectivo Sausacuentos, y reúne a estudiantes de la misma facultad en la que se desarrolla. Son ellos mismos quienes deciden sacarla de la universidad llevándola a su propio territorio, el espacio cotidiano

---

<sup>92</sup> Se rescata de esta figura, cómo por medio de un ambulante por las calles se puede describir profundamente la vida urbana. Ella o él transitan en medio de la multitud impulsados por su merodeo intelectual; deliberadamente toman la decisión de conocer, escogiendo los caminos para aprehender como una “máquina fotográfica”, los pequeños detalles de la vida cotidiana. Este recurso, podría utilizarse como lo proponen Renato Ortiz (2000) y Walter Imilan (2006), el *flâneur* como actitud del etnógrafo; es decir, evocando su función principal: mirar y describir lo urbano. Asimismo, el arte de la *flânerie* revela lo que se escondía en las situaciones aparentemente simples, deviniendo en un conocimiento antropológico de la ciudad. En la actitud del *flâneur*, en discrepancia con la del etnógrafo clásico, lo que importa es la movilidad en el espacio y no el anclaje al terreno; interesa así, el flujo y circulación de los datos y su transformación en reflexión (Durán 2011, 140-141).

en el que transitan. Así, nace La Dominguera de Valparaíso. Posteriormente, la iniciativa es desarrollada en Santiago por uno de los gestores que se traslada a vivir a esta ciudad.

Resaltar estos hitos históricos, tiene como pretensión rescatar algunas características fundamentales del presente dispositivo. A la simplicidad del diseño, —aspecto que posibilita en parte la replicabilidad de la misma— se suman las particularidades del espacio en el que se inserta, las que, junto con las prácticas que acontecen en este lugar durante dos horas, posibilitan la re-significación de este espacio urbano que se transforma momentáneamente en una suerte de espacio íntimo. Las subjetividades, entonces, se entraman en el espacio y a partir de su accionar —de la cuentería y de las expresiones artísticas de los presentes— posibilitan la emergencia del dispositivo. La localidad, entendida por los gestores como quienes circundan el espacio físico, tiene lugar en la construcción de identidades que emergen de en un territorio particular, mediante prácticas que colaboran en ello:

Yo creo que de repente hay que hacer domingueras especiales en ciertos barrios y que las personas que viven por ahí, ellos jueguen con la difusión e invitar vecinos. Es que me pasa, lo mismo que me pasa con Sausacuentos, que en algún minuto había ánimos de expandir esto, como ánimos de colonizar, de llevarlo a otros lados. (...) cuando alguien dice “oye, hagamos una dominguera en cerro no sé cuánto, o hagan una en La Serena”. Loco, haz tú una dominguera, si tú vives en La Serena, no yo. Yo vivo en Valparaíso cerca de la plaza donde domingúeo, por eso la hago ahí. Si eres de Santiago, anda a la de allá, yo no tengo el deber de ir a tomar otra dominguera. Y me pasaba lo mismo con Sausacuentos, ¿Por qué no lo hacen en otras facultades? Yo estudio acá, la logística igual tiene que ver con el espacio... el hecho de que yo estudio, salgo de clases y cuento (Hombre, Domingüero, La Domingüera, región Metropolitana).

Aunque en el presente informe se haga un análisis en referencia únicamente a La Domingüera de Santiago, esta ocurre en varias ciudades del país, entre ellas, Valparaíso (ciudad de origen), Aconcagua, San Pedro y Valdivia. Fuera de Chile, la instancia se ha generado en Buenos Aires y en Pamplona, de acuerdo por lo mencionado por algunos de los informantes. En estos lugares el dispositivo presenta el mismo nombre y las mismas “reglas”, sin embargo, no existe claridad absoluta por parte de los gestores sobre las personas que la exportan.

Esto ha ocurrido, según los relatos, gracias a que La Domingüera ha tenido éxito en cuanto a la convocatoria, cumpliendo bajo la óptica de los gestores, uno de los objetivos principales del dispositivo: replicarse en otros espacios sin la acción mediante de los domingüeros iniciales.


(...) el anhelo más fuerte es que llegue más gente. Pero... pero ese anhelo es como que nosotros estamos ahí, intentando que funciona, viendo, trabajando, al fin y al cabo, obviamente que sí está funcionando, hay veces que llega mucha gente, se replica en otros lados. Uno ve “La Dominguera en Copiapó” en Facebook, San Pedro, en Pamplona, en España. Un tiempo se intentó hacer en Buenos Aires también. Entonces eso te dice que eres exitoso, eres una cadena (ríe), una cadena multinacional, pero sin vender derechos, sin nada. Funciona como una transnacional, pero sin plata de por medio (Hombre, Colaborador, La Dominguera, región Metropolitana).

Detrás del carácter urbano del dispositivo, se encuentra la simpleza del diseño del mismo. Es el modelo libre y adaptable a cada comunidad de asistentes, que *nutre* a quienes los sostienen, asisten y participan, el que hace de La Dominguera una instancia que puede fácilmente insertarse en cualquier territorio:

Otra cosa hermosa para mí de La Dominguera es que el modelo no le pertenece a nadie. De hecho, eso es base pa nosotros, porque mi sueño es que de aquí a 10-12 años haya domingueras en todo Chile (...) Y para que eso suceda, nosotros nos dimos cuenta que no éramos nosotros los que teníamos que hacer eso, no la voy a estar inaugurando yo (...) va a ser alguien que aún no conocemos. Y para que eso suceda, tiene que ser libre, tiene que ser fácil y tiene que ser rico porque requiere energía sostener un espacio, como nosotros queríamos, todos los domingos. La Dominguera Valparaíso se sostuvo todos los domingos y eso al comienzo con 4-5 personas o con 120 personas en los veranos. Eso es energía, entonces el diseño tiene que permitir nutrir a quienes lo sostenemos, nutrir a quienes asisten, y nutrir a todos los futuros que quieran hacerlo. Y mediante ese modelo, sin buscarlo, se ha replicado. Y hoy día tenemos La Dominguera en Valparaíso, Santiago, Aconcagua, San Pedro de Atacama funcionando. En San Pedro todos los domingos, en Aconcagua creo que una vez al mes, en Santiago semana por medio, Valparaíso está medio raro, pero una vez al mes. Y también se ha desarrollado durante varios meses en Pamplona, España. Se ha desarrollado durante varios meses en Buenos Aires, sin quererlo, sin buscarlo (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

### **iii. El Parque Juan XXIII**

La apropiación de un espacio público otorgándole características de espacio íntimo o privado que realiza La Dominguera, sugiere plantear ciertos lineamientos teóricos para facilitar la comprensión de los significados que posibilita (y adquiere a su vez) el



anfiteatro del Parque Juan XXIII durante dos horas un día domingo. Según Cáceres, Millán y Rozas (2011), este parque localizado al interior de la comuna de Ñuñoa entre las calles Dublé Almeyda, Los Jardines, Juan Moya Morales y Grecia, es producto de la división de una antigua chacra, realizada con el objeto de crear una “columna vertebral verde”. Una de sus principales características es que se encuentra rodeado de viviendas que se hacen visibles a partir de sus rejas. Lo llamativo sobre esta disposición es que, si bien el enrejado cerca el sector de casas, la mayor parte de los complejos habitacionales son bastante visibles. Los autores sostienen que esta configuración residencial nace de un reglamento municipal que exigió “abrir los fondos de los sitios”, intentando vincular la vida doméstica con los usos públicos, generando una especie de “resguardo vecinal” del parque:

Distinto a las operaciones de Parque Bustamante y Barrio Cívico, el Parque Juan XXIII, localizado al interior de la comuna de Ñuñoa, surge como resultado de la subdivisión de la antigua chacra Santa Julia. Buscando crear una “columna vertebral verde para el nuevo loteo, que partiría desde la Casa de la Cultura de Ñuñoa” (AUCA: 1967), el parque es creado como eje articulador de la nueva urbanización, con la característica fundamental de ser construido al interior de la manzana, quedando flanqueado por ambos lados por viviendas. Como obligación a los nuevos vecinos, la reglamentación municipal del sector les exigió abrir los fondos de sus sitios, mediante rejas bajas y totalmente transparentes hacia el parque. Interesados en vincular la vida doméstica con los usos públicos, la regulación buscaba entregar un espacio común resguardado a los residentes de los lotes contiguos al parque (Cáceres, Millán y Rozas 2011, 12-13).

La elección minuciosa del espacio que arroja como resultado el Parque Juan XXIII, puede entenderse por las características presentadas en la cita anterior. El parque es un espacio que recrea lo enunciado al inicio del capítulo, en relación a la reproducción de lo íntimo en espacios convencionalmente públicos (como plazas y partes). Al estar rodeado de viviendas que “dan” hacia el parque mismo y aunque cercado por rejas que determinan el inicio y final de cada uno de los recintos habitacionales, en sus delimitaciones el parque genera la sensación de entrar en una suerte de patio comunitario recreando una la lógica de *espacio íntimo*, pero abierto al público.

La línea divisoria entre lo público y lo privado es comprensible desde la teoría de Sergi Varela (1999), quien, en *Espacio privado, espacio público: Dialécticas urbanas y construcción de significados*, sostiene que esta problemática es un asunto de equilibrio: es necesario balancear el grado de privacidad deseado con el realmente obtenido, aspectos que son definidos por los sujetos en cada situación concreta de interacción, y



además regulados a través de mecanismos de carácter verbal, no verbal, socioculturales y espaciales (Valera 1999).

Frente a la tensión suscitada por las adecuaciones entre lo privado y lo íntimo, La Dominguera encuentra un equilibrio al emplazarse en el anfiteatro del Parque, ubicado al costado sur del mismo, hacia la salida que se ubica por Los Jardines. La estructura circular de un anfiteatro, permite la experiencia buscada con respecto a lo íntimo de la narrativa oral, característica que permite que emerjan subjetividades que lo significan como propio. Es entonces, este espacio el que aporta las condiciones propicias para que acontezca este dispositivo, en tanto permite que las subjetividades signifiquen el anfiteatro de una forma distinta, y constituyan la experiencia comunitaria de La Dominguera en un lugar común, abierto, pero con los simbolismos contenidos en lo circular.

Reforzando el significado que adquieren los espacios, Vidal y Paul (2005) sostienen que, son un conjunto de elementos los que se conjugan y proporcionan a los individuos la identidad territorial subjetiva:

El significado del espacio se deriva, en definitiva, de la experiencia que en este se mantiene, lo que incluye el aspecto emocional como ha destacado José Antonio Corraliza (1987, 2000). La experiencia emocional en los lugares implica que las acciones que se desarrollan en el lugar y las concepciones que del lugar se generan están imbricadas. (...) Los lugares con significado emergen en un contexto social y a través de relaciones sociales (escenario o dimensión local); se hallan ubicados geográficamente y a la vez relacionados con su trasfondo social, económico y cultural (situación o dimensión geográfica), proporcionando a los individuos un sentido de lugar, una “identidad territorial subjetiva” (Gustafson, 2001a en Vidal y Paul 2005, 288).

En este dispositivo, el espacio utilizado se entiende a partir de los relatos como un factor determinante en la consecución de sus objetivos. Lo menos ruidoso de la ubicación del Anfiteatro, junto con la disposición circular que le es inherente, genera —a partir de las pautas observacionales y los relatos obtenidos de los relatos de los consultados— una suerte de espacio íntimo que a su vez es accesible al paseante. La dinámica propia que se genera en La Dominguera —que cuenta con un rito de inicio, la presencia infaltable de cuentos, la participación de los presentes en el intertanto y un rito de cierre (aspectos que serán abordados en el apartado relacional)—generan, finalmente, un *lugar con significado* que posibilita el encuentro de los objetos comunitario y narrativo.

Imagen 26. Anfiteatro Parque Juan XXIII



Fuente: Imagen realizada por el Equipo de Investigadores DESUC.

### c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)

Para la comprensión del entramado relacional de La Dominguera, en el presente apartado se problematizarán actores, instituciones, objetos y prácticas que se imbrican en este dispositivo particular, así como el modo en que estos se entrelazan y modifican para con las subjetividades de los asistentes-domingueros. Para este ejercicio analítico, La Dominguera será, tal como se explicó en la introducción, comprendida como el “dispositivo”. Desde Agamben y Foucault (en Fanlo 2011): una red de relaciones entre diversos elementos: espacios, organizaciones, individuos, prácticas, sucesos, significaciones y sus representaciones.

En este marco, es preciso entender la red de relaciones que se establece entre los imbricados en el dispositivo, como una red en constante actualización y re-articulación, suponiendo a su vez que estas actualizaciones modifican las formas de relaciones y subjetividades que se establecen en un espacio. A la base de esta premisa adoptada para analizar lo relacional de este dispositivo, se encuentra la teoría de Rancière (Tassin 2012, 1) quien entiende la subjetivación como un proceso en constante construcción y definición, que no es posible de fijar ni de estabilizar, sino que se trata de un constante “llegar a ser sujeto” (ibídem, 1). Comprender a los actores relacionamente imbricados, permite entender a su vez los procesos de actualización que experimentan las expresiones culturales, aspecto fundamental para el análisis de las prácticas y de los sujetos mismos.

En este apartado, se expondrá el análisis sobre el entramado relacional que emerge a partir de la data cualitativa obtenida en el terreno de La Dominguera. Los gestores y los públicos, y la manera en que estos roles se entranan y se desdibujan, serán analizados desde sus testimonios y desde lo observado. Finalmente, se entregarán nociones sobre

el dispositivo desde el punto de vista de los objetos culturales que presenta este caso: narrativo y comunitario.


### **i. El diseño de La Dominguera en relación a los públicos**

Para poder hablar de públicos, es necesario comprender los principios básicos que sostienen a La Dominguera. Los gestores del dispositivo, teniendo a la base la pretensión inicial de situar la narración en los espacios cotidianos, han establecido elementos que permitan que esta instancia se mantenga a través del tiempo y asegure, a su vez, su posibilidad de ser replicada. Relevadas a partir de los relatos por los domingueros iniciales, el dispositivo *“tiene que ser como la vida”*: contando con elementos que cambien y otros que se mantengan fijos en el tiempo. Lo que se mantiene: el rito de inicio —con fuertes aplausos—, el rito de cierre —una foto grupal—, la participación abierta, asegurada desde el escenario libre y también desde la gratuidad en el ingreso.

Nosotros en el diseño de La Dominguera, nosotros lo pensamos y dijimos tiene que ser como la vida, tiene que tener cosas que cambien todo el tiempo y cosas que se sostengan. Que es aquello que cambia y que se conserva. Y en el diseño de La Dominguera hay cosas que se conservan: el inicio y el final son siempre el mismo (...) Y la foto al final, son los ritos de inicio y de cierre y la forma en que se da la palabra. Son las tres únicas cosas que se sostienen en La Dominguera, así vamos a empezar, terminar y entre medio la palabra va a estar abierta con la pregunta de quién quiere pasar (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

Claro, porque lo que vaya a hacer el grupo con este espacio de encuentro, vaya a saber uno qué es lo que pasa. Por ejemplo, yo no sé cómo es la de San Pedro, si le han puesto una biblioteca, algo, si en verdad hay más payasos y malabaristas, porque ellos son principalmente payasos y actores. Yo no sé lo que pasa ahí. Ese es el punto y eso es bacán. Yo creo que mientras no se rompan los mínimos domingueros, como que sea un espacio público, que no se cobre el ingreso y por la salida, yo creo que se mantiene el espíritu (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

Este escenario que busca incentivar elementos comunitarios —aspecto que será profundizado en el apartado de campos y objetos culturales—, presenta diversos públicos que lo sostienen. Definidos desde los gestores y colaboradores —y considerando lo que fue expresado a partir del apartado espacial— la ubicación de La



Dominguera ha sido definida, dentro de variadas razones, para poder captar una diversidad de asistentes. A modo de público potencial, la ubicación permite que se hagan parte las personas que transitan por el parque, o que simplemente pasaron por el anfiteatro. Junto a la figura del paseante, según los relatos de los gestores, asisten sobre todo las familias, los amigos que van en grupo y las personas que asisten por su cuenta:

A ver, en general es... creo que es familia, madre, hijo, padre hijo o madre, padre e hijos. Es familia, por un lado. Después viene la persona que va con otra más, con un secundo. La dupla secunda, no sé las parejas amigas con el trío de amigos. Eso va mucho. Y también hay otro porcentaje, que me gusta mucho a mí, el que va solo. Ese lo encuentro power. Por ejemplo, yo fui solo cuando comencé a ir (...) Pero no conocía a nadie de La Dominguera y sí me hice amigo de ellos, y soy amigo de ellos, y participo y seguimos pensando cómo lo hacemos mejor (Hombre, Colaborador, La Dominguera, región Metropolitana).

Desde la perspectiva de quien asiste, La Dominguera invita a salir de la posición de público pasivo. Motiva, según los relatos, a hacerse parte por la simpleza de su diseño. Es la reunión de la gente porque sí —compartir, conocer gente, escuchar cuentos— la que llevó a una de las colaboradoras principales del dispositivo a “dominguear” por primera vez. En sus palabras:

¿Y qué fue lo que te llamó la atención del proyecto La Dominguera?

Mira, no sé específicamente, pero yo creo que el tema de que se reúna gente, porque sí. Nos vamos a juntar porque voy a conocer gente o voy a escuchar cuentos. Por eso me llama la atención de que vaya gente que va siempre a pesar de no tener un lazo afectivo o de cualquier índole, que lleguen donde estás tú solo a compartir. Eso me llamó la atención. De hecho, me gustó el ambiente, me gusta harto.

(Mujer, Colaboradora, La Dominguera, región Metropolitana)

Como ella, son varios los que decidieron no solo hacerse parte de manera intermitente, sino que comenzar a asistir de manera más recurrente, convocando a su vez a sus amigos y familias. Su participación activa, como se relata en la cita a continuación, representa con claridad uno de los propósitos fundamentales del dispositivo que ha sido ya relevado: La Dominguera, como escenario libre, se hace en conjunto a partir del fomento de la expresión de todos quienes confluyen:

Y, hablando más de las personas que los van a ver, ¿son siempre los mismos o van cambiando?

Entrevistada: Hay personas que han ido rotando. Desde el año que yo estuve yendo —porque alcancé a estar un año justo— había gente que iba siempre. Muy pocas veces faltaban y uno se daba cuenta, era como “Oh, no vino Matías”.<sup>93</sup> Matías, por ejemplo, es un niño chiquitito que debe ir en 2º o 3º básico, que lo llevaba su papá. Matías partió contando chistes.

Moderadora: ¿En esas instancias de escenario abierto?

Entrevistada: Sí. Después se preparaba, hizo cuentos, hizo magia. En una oportunidad fue con toda la familia y fueron en camioneta —me acuerdo— y le llevaron la batería y Matías hizo un solo de batería en el escenario del anfiteatro. Ese niño, por ejemplo, fue fiel; él pide que lo lleven. Después, empezó a participar el papá; preparaba cuentos y los contaba, pero así por las de ellos, cuando nosotros dejamos el espacio abierto para que participen, ellos van. Había otras familias que iban y estaban siempre.

Se disculpaban cuando no podían ir.

(Mujer, Colaboradora, La Dominguera, región Metropolitana)

Así, se diluye la línea divisoria tradicional existente entre público y espectador. En palabras de un gestor, todos somos artista y público a la vez:


La Dominguera se plantea como una forma que rompe donde hay una dualidad de artista-espectador, como que aleja un poco del hecho de que la práctica artística es algo que podemos hacer todos, hay poesía que todos podemos mostrar y no tienes que hacer un experto. Y uno de los objetivos es construir espacios comunitarios dedicados al arte, donde todos podamos ser artistas, somos todos artistas y público. No existen criterios de exclusión, al revés, todos pueden participar (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

## ii. El artista-espectador

A nivel discursivo, la naturaleza del público artista-espectador colabora en hacer de La Dominguera, una instancia “revolucionaria” y que permite a las personas reunirse sin un propósito particular. Como se sostiene en voz de uno de los informantes, el componente de la sorpresa es también uno de los ingredientes principales. Desde luego,

---

<sup>93</sup> Los nombres han sido alterados para resguardar la identidad.



en el carácter escénico de este tipo de géneros narrativos, la movilización de experiencias es una de las improntas relevantes en torno a las nociones de público para este dispositivo. La Dominguera, aduce emocionalidad e incluye la capacidad de asombro y sorpresa en razón de la incertidumbre entre los asistentes y los potenciales productores de contenido: “no sabemos si los cuentos van a estar buenos o no, no sabemos del tipo que toca guitarra, si nos vamos a reír”. Así, quienes asisten, se abren a la experiencia de *lo novedoso*. La selección del día domingo es relevada, en este sentido, tan solo por su cualidad de día libre en el que es posible reunirse sin otro fin más que compartir y romper con la cotidianeidad.

La Dominguera es sí, tiene relación con tomar los espacios públicos en torno a algo positivo, de reunirnos a hacer algo (...) Es un espacio para volver a reunirnos, ganarle a la tele, a la cama, al domingo. Y cómo ser vistos... yo creo que es similar. Yo creo que La Dominguera es lo más revolucionario que hay porque todos nos juntamos ahora, pero si no es en pro de un artista grande, es en torno a las marcas. Cachantún hace un picnic y todo el mundo va. No digo que no vayan, pero siempre hay un motivo, algo específico. Acá el motivo es compartir, porque no sabemos si los cuentos van a estar buenos o no, no sabemos del tipo que toca guitarra, si nos vamos a reír. Pero siempre es más gente la que va, hay un “boca a boca” como súper grande que hasta nosotros nos sorprende. Hay gente que llega sola, hay gente que lleva niños, y se siente, nos felicitan, como que... nos felicitan cuando nos ven a los mismos siempre (Hombre, Colaborador, La Dominguera, región Metropolitana).

La novedad estaría dada por la posibilidad que entrega el dispositivo, tal como ha sido expresado con anterioridad, de que todo quien asista se haga parte de este escenario colectivo, sin necesidad de preparar un espectáculo. La Dominguera es, por esencia, aquello definido como “pichanga artística”: un momento en el que todos pueden subirse al escenario y generar contenido. Esta idea, según los relatos, puede ocurrir únicamente cuando el espacio se encuentra exento de preparación, desde aquello que se encuentra “en bruto” o desde lo que no necesita un guion previo.

Es decir, si nos juntamos todos los días a jugar a la pelota, esta vez nos juntamos a mostrar lo que queremos mostrar. Y cuando los clubes deportivos se juntan los domingos, se junta el guatón del barrio, el que es malo pa la pelota, se juntan todos, porque van a jugar a la pelota. Es como nuestra pichanga artística po. Y suben todos al escenario, no hay criterios, no hay mayor preparación. Y yo creo que el hecho de que no tenga mayor preparación es porque cuando la intentamos enchular, la gente se alejaba en

vez de llegar, porque la gente veía como los organizadores hacen esto, yo no soy parte de ellos. No tengo derecho a... por ejemplo, si hacíamos algo más rebuscado pasaba eso, a la gente le costaba tomarse el espacio, le costaba” (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

La comunidad que se hace parte y *dominguea* —luego en campos y objetos— termina por responder positivamente a este modelo simple que cuenta con rituales de inicio y de cierre, cuentos y el aporte incierto de los asistentes. La Dominguera como instancia comunitaria, o espacio co-construido, produce en base a su dinámica que los participantes se apropien de la iniciativa, transitando constantemente de público a gestor. Esta misma naturaleza, es la que permitiría la ocurrencia de la reconfiguración de límites espaciales, desde la idea de que la iniciativa puede ser reapropiada y gestada “fuera”, bajo las lógicas identitarias de cada uno de los territorios que posibilita el escenario urbano.

La Dominguera de San Pedro tiene más de clown. La Dominguera Aconcagua no sé quién la sostiene, no sé quién es... (...) Claro, pero no sé cuál es su estilo, pero es algo que me gustaría ver, me encanta, me fascina que cada una no sea una réplica. No puede ser réplica, porque cada territorio es distinto (Hombre, Colaborador, La Dominguera, región Metropolitana).

Yo no quiero hacer La Dominguera en Júpiter, quiero que haya una en Júpiter y que los habitantes de ahí tengan su dominguera y que los de Chiloé y Temuco también. Y que se den cuenta de que es una práctica súper sana, entretenida y liberadora (Hombre, Colaborador, La Dominguera, región Metropolitana).

#### d. Campos y objetos culturales

A lo largo de los informes, los objetos culturales de cada dispositivo han sido abordados desde diversas perspectivas teóricas que han sustentado los relatos de los entrevistados, junto con la observación realizada en terreno por el equipo DESUC. Los objetos se definen en relación a la constitución de públicos, considerando el signo, espacio y momento en el que se esto ocurre. Cuando sujetos y objetos se encuentran, emergen vínculos determinados por mediadores y mediaciones que se interponen y entraman (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 10-11). Desde la *sociología de la cultura*, los objetos son entendidos como significados culturales compartidos e *incrustados (embodied)* en forma de expresión de significados sociales de manera tangible, o puesto en palabras (Griswold 1987, 4).

Los objetos que serán expuestos en este informe, ya han sido delineados anteriormente. El *objeto narrativo* a partir del acontecimiento y la naturaleza de la narrativa oral escénica; y el objeto *comunitario* que emerge desde los aspectos espaciales y relacionales. En este apartado, se profundizará sobre ambos. Para el presente caso, es necesario aclarar que la decisión metodológica de realizar el análisis por separado de lo narrativo con lo comunitario, responde únicamente al planteamiento de categorías analíticas. Sin embargo, la narrativa oral escénica, según lo que señala inequívocamente la data cualitativa obtenida a partir de las entrevistas, no puede separarse de su búsqueda de generar comunidad. El objetivo que inicialmente dio forma a este dispositivo —volver la cuentería a la comunidad, o a la “tribu”— plantea, en efecto, una imposibilidad de disociar lo narrativo de lo comunitario.

A continuación, se profundizará sobre el aspecto narrativo —propio de la cuentería— y el modo en que este colabora en la generación de subjetividades particulares. Por otra parte, se desarrollará el objeto comunitario que motiva a La Dominguera en su accionar, con el fin de abordar los aspectos que se desprenden de este carácter.


### **i. Objeto narrativo**

La cuentería, tal como se planteó en la noción de acontecimiento, es la semilla tanto de Sausacuentos como de La Dominguera, ya que ambas son instancias que tienen como propósito sacar los cuentos del espacio íntimo hacia su lugar de origen: la comunidad. La Dominguera —en voz de sus organizadores— propicia el resurgimiento de la narrativa oral escénica (en denominación de “cuentería”) en Chile, país que, según los relatos, todavía no desarrolla un conocimiento vasto respecto a esta práctica.

La narración oral escénica, según Beguerie (2015), es, sin dudas, una forma de expresión. El narrador presenta un mundo que es parte de la ficción narrativa, pero que, a su vez, contiene a quien lo narra, su contexto y su historia. Lo que cuenta el cuentero, proviene de diversas fuentes: literatura oral, escrita o creación propia. A su vez, lo que sucede en el acto de contarlo —la historia que se cuenta— *se transforma* y adapta en cada función, considerando el público que confluente. Esta idea encuentra evidencia a nivel discursivo, por parte de uno de los gestores autodenominado “cuentero de oficio”:

Es como que el cuento a mí también me da campo. Entonces yo sé que en el cuento hay una parte más chistosa y yo sé que si el público está más aburrido, a la parte chistosa le voy a poner caleta de cuerpo y tema y si ya están todos muy arriba, yo sé que voy a preparar un final más solemne. Puede ser el mismo, pero voy a cambiar las palabras, porque las palabras están en razón de la emoción. Y eso va cambiando (Hombre, Dominguerero, La Dominguera, región Metropolitana).





La historia, que puede cambiar en el momento en que es contada, hace referencia a uno de las funciones lingüísticas fundamentales de la cuentería: comunicar y relatar. “El intercambio con el público es inmediato y provoca que las “reglas del juego” admitan modificaciones y den lugar a la espontaneidad. En cada función se entabla un diálogo con el narrador, a través de palabras, preguntas, gestos y miradas. El cuento solo está completo cuando quien lo escucha es capaz de reconstruirlo en su mente. El cuentero se propone como generador de un espacio de comunicación, ya que no solo transmite un mensaje, sino que también promueve una reacción, una respuesta” (Beguerie 2015, 37).

La figura del cuentero, en este contexto, es la del sujeto que hace suyo el relato (cuento) tradicional —generalmente de carácter anónimo— reelaborando, modificando y añadiendo nuevos significados al cuento según la comunidad en la que se presenta (Peña 2014).

En Latinoamérica, la literatura oral (de la que emerge la cuentería) está dotada, según Peña, de una riqueza que es reconocida ampliamente. Esto también encuentra hipótesis afincada en el encuentro cultural que ocurrió en este continente, entre los distintos pueblos que existieron y actualmente coexisten: pueblos originarios, afroamericanos, españoles y mestizos. Desde luego, y como se ha visto en buena parte de los análisis en el marco de este estudio de casos, la heterogeneidad cultural emerge como una clave transversal que permite entender las nuevas prácticas y expresiones culturales.

A partir de los relatos y en conjunto con las referencias bibliográficas a este respecto, el cuento debe ser entendido como intrínsecamente *social*, en tanto da cuenta de una *conciencia colectiva* (Ballón 1995), permitiendo actualizar las tradiciones, hacer eco de los valores del presente y retomar los nuevos significados de las palabras del pasado: “Da cuenta de una conciencia colectiva concerniente a un sujeto transindividual (Lara, 1993) o sujeto colectivo (Ballón, 1995), que conjuntamente con la individualidad— que depende del ingenio y estado de ánimo del narrador, y con el contexto en el que este se desarrolla—, permite que las tradiciones se generen constantemente a medida que se van adaptando al proceso de expresión de esa conciencia colectiva y que las palabras del pasado lleguen a coincidir con los valores e imágenes del presente asumiendo nuevos significados” (Peña 2014, 228)

Este sujeto colectivo del que hace eco el cuento, es descrito por otro de los gestores —también cuentero— como una expresión del “inconsciente colectivo”. Lo que emerge en cada cuento, de esta manera, es recurrir a arquetipos alojados en el inconsciente como figuras transversales a la historia de la humanidad y apelar a ellos mediante un rito que trasciende espacio y tiempo. Jung, en *Los Arquetipos y el Inconsciente Colectivo* (Jung 1970) afirma que la secularización del mundo implicó que la casa espiritual del ser humano se desmoronara, lo que ha significado comenzar a desenterrar la sabiduría

de todas las épocas y pueblos para descubrir que las cosas más valiosas y elevadas han sido “dichas” ya hace mucho.

Esto, *lo dicho*, encarna en “imágenes primordiales” que encuentran su aplicación en los arquetipos, que, en su sentido más platónico, encuentran cabida en el inconsciente colectivo —al que refiere el cuentero—, actuando e influyendo el pensamiento, sentir y actuar de cada individualidad que confluye en La Dominguera. Sobre lo anterior, el aporte de Jung consiste en comprender una de las características más fundamentales de los arquetipos, así como su aplicación en el campo de la narrativa oral escénica: los arquetipos no son meramente difundidos por la tradición, sino que pueden surgir en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior (Jung 1970). En palabras de los gestores, la narración siempre apela a este lugar común en el que todos quienes asisten, se encuentran. Desde luego, este encuentro con otro también apela imágenes figurativas que permiten que el cuento sea imaginado.

Tiene que ver con la narración, la narración siempre apela a ese... a ese lugar común donde nos encontramos. Hay un narrador cubano que dice la literatura siempre tiende a irse de los lugares comunes, esa es la literatura. Y el cuentero, dice, tiene que hacer todo lo contrario, ir al lugar común, porque en el lugar común nos encontramos todos, tenemos una bruja en la cabeza que nos imaginamos, una abuela que nos imaginamos. Entonces el cuentero tiene que detonar ese lugar común para que cuando yo te diga “mi abuela sale con su vestido rojo...” tú puedas ver a la abuela de tu imaginación y yo a la mía (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

Las imágenes a las que acude cada inconsciente cuando la historia es contada son fundamentales en la creación del momento íntimo que acontece en el espacio privado del sujeto. Cuando una narración está bien realizada, emerge el teatro imaginario de cada uno de los presentes, el cual evoca las imágenes —arquetipos— particularizadas en cada individuo. Es así como el cuento, a partir de la imaginación, se hace propio. Y se genera, a su vez —según los relatos de los domingueros— una sincronía entre todos los que se hacen presentes. La “cara de cuento”, descrita por los gestores, es la prueba viva de que se generó un momento íntimo compartido, es la certeza de que la persona ya no está solo en el presente, sino más bien, en su teatro imaginario:

Claro, de como ¡qué comfortable este cuento! Hay gente que dice que en el momento que se cuenta una historia, cada quien viene con su propia respiración. Y cuando una historia está bien contada todas las respiraciones convergen. Hay estudios también, he leído como esas páginas de divulgación científica entre comillas (ríe), pero que señalan que hay estudios, donde han visto a través de no sé, que al momento en que alguien está contando una

historia y alguien está escuchando una historia, hay un momento donde hay una sincronización entre comillas, de nuestro cerebro. Como que entramos en un espacio compartido (...) Para mí, a esta altura, el punto perfecto en la narración es cuando el que está viendo, no te está viendo a ti, está viendo su historia. Cada quien tiene su teatro imaginario dentro de su cabeza y yo como que desaparezco un poco, eso se puede ver del otro lado del escenario. Es lo que Francisco<sup>94</sup> y yo llamamos “cara de cuento”, es como un embobamiento en el rostro, es que ya no está acá, es por un par de minutos va de una experiencia a otra. Y que no es lo mismo que cuando estás viendo Morandé con Compañía, que tu mente está en off, tú buscas apagar tu mente. Esto es lo contrario, es una dicha también. No es, y tiene también algo del cambio que tienen los niños a jugar. Eso es lo cuático de la experiencia (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

Es relevante, a modo de hallazgo investigativo y de cierre sobre el objeto narrativo, hacer notar que la estructura —presentada en el aspecto relacional de La Dominguera, según lo señalado por Peña (2014) en la descripción del presente objeto—, ha sido creada con la estructura de un cuento. Al igual que estos, la Dominguera presenta reglas que se cumplen toda vez que se realiza, tales como la introducción y el cierre. Sin embargo, está sometida a modificaciones según el contexto en el que se sitúan, dando lugar a la espontaneidad, haciendo que los asistentes sean parte de este relato. Al igual que el cuento, La Dominguera presenta un carácter situado, que adquiere nuevos matices según el espacio en el que se inserte, y la comunidad a la que se cuente.

## **ii. Objeto comunitario**

Uno de los motores de La Dominguera como expresión cultural, es la posibilidad de llegar a la comunidad a partir de resignificar durante una tarde de domingo, un espacio público y otorgarle la cualidad de íntimo. El entramado de relaciones sociales que se genera a partir de este espacio, puede ser entendido desde la perspectiva de Bourdieu y Coleman (en Aguirre y Pinto 2006) como contenedoras de capital social, a saber, relaciones o instituciones que pueden significar redes de beneficios, contactos o ayuda recíproca para los que participan de estas. Si bien existe una red de cuenteros, no es posible aseverar —en el marco del alcance de este estudio— que dicha red comporta una serie de beneficios del tipo asociativo, si bien —de acuerdo a lo observado y sondeado con los cuenteros— esto permite ampliar el conocimiento y la actualización de la escena narrativa oral en las iniciativas nacionales. De hecho, como se señala,

---

<sup>94</sup> Los nombres han sido alterados para resguardar la identidad.


muchos de los actuales cuenteros forman a nuevos cuenteros, quienes que partieron asistiendo a las instancias de La Dominguera) a través de la misma. Una de las entrevistadas —sosteniendo lo anterior— afirma que se hizo parte de La Dominguera paulatinamente, colaborando cuando uno de los anfitriones regulares no pudo asistir:

Partí de manera más pasiva, como que iba a hacer el “apañe”, a acompañar a los chicos. Igual nos juntábamos de repente a pensar cómo podíamos llevar a cabo La Dominguera, cómo podíamos atraer más gente, me reunía con ellos, pero yo no me metía mucho al momento de contar o de hacer actividades en el espacio. Pero, el anfitrión se enfermó, tuvo un accidente y se fracturó y no pudo participar en varios domingos. (...) Nosotros, en el fondo, éramos anfitriones mientras él no estaba presente. Y ahí estuve más metida, de hacer cosas, de contar cuentos, de hacer juegos. (...) uno va aprendiendo cosas, te van enseñando cosas (Mujer, Colaboradora, La Dominguera, región Metropolitana).

Esto permite sostener que se está frente a un campo cultural, dado que existe una sinergia entre estructura social y cultura: “En este sentido, la posibilidad que una estructura social tenga que ver con relaciones recíprocas, cooperativas y beneficiosas se relaciona directamente con lo que llamamos campo cultural, es decir, con las experiencias precursoras de Durston. Existe sinergia entre estructura social y cultura. Por tanto, las normas culturales, los valores, las historias colectivas y los símbolos son fundamentales para producir relaciones sociales con alto contenido recíproco y cooperativo ‘insertas’ en redes interpersonales, equipos de trabajo, sistemas institucionales y comunidades locales” (Aguirre y Pinto 2006).

El objeto comunitario emerge en La Dominguera cuando se sitúa la cuentería en lo público, rompe con las lógicas tradicionales de este espacio, al generar una dinámica que irrumpe e invita a hacerse parte de esta instancia que se define como íntima. En La Dominguera —definida como revolucionaria por el solo hecho de reunirse a compartir con el objeto de compartir—, tanto el cuento como el escenario abierto, colaboran en romper durante dos horas las dinámicas tradicionales de relación entre las personas. Quienes no se conocen, interactúan y generan lazos. Las familias —uno de los principales asistentes del dispositivo— rompen en este espacio su jerarquía tradicional, ya que La Dominguera invita a que padres e hijos a posicionarse por un momento como pares, oyentes del mismo cuento, invitados a participar de un escenario común. Esta dinámica, según uno de los gestores, enriquece a la comunidad que participa:

Y es, para mí hasta el momento, siempre me sucede que cuando vienen padres pensando que estos son cuentos para niños, los invito a quedarse,



porque a veces los disfrutan más que los niños, porque descansan de su posición de adulto tradicional. Cuánta gente está agobiada en una posición de adulto que no es la que le hace bien. Y es como... suelten esa rigidez, aunque sea en un momento, les va a hacer bien. Y otro, es que es el complemento po, porque yo siento que cuando un cuento se narra y queda en el aire, qué bonito es la conversación entre un niño y un padre, con las preguntas del niño y la experiencia del padre. Pero si el padre no está, el niño va, le pregunta y el padre no tiene idea porque no compartió la experiencia, no estuvo ahí. Es tan enriquecedor además para el vínculo la capacidad de compartir ahí, que yo lo encuentro, a mí me gusta mucho y después los padres lo agradecen. Es obvio. Así ha sido antes (...) Y ocupar junto a tu hijo un lugar de igualdad, eso genera algo (...) Los niños agradecen y los adultos también. En eso más o menos consiste la cuentería (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).


Este espacio de enriquecimiento intergeneracional y comunitario pudo ser constatado a partir de las observaciones participantes del equipo en una instancia Dominguera: padres e hijos haciendo La Dominguera como iguales, hijos interpelando a sus padres para hacerse parte de las dinámicas, y padres atreviéndose gracias al incentivo de sus hijos y de los presentes que también se atrevían a participar.

Concluyendo sobre los objetos que están detrás de La Dominguera, es posible observar el modo en que estos se entraman, como fue expresado en un inicio, al punto de ser separables solo en pos de facilitar el análisis. La narrativa oral escénica no puede ser disociada de la búsqueda de generar comunidad. La observación participante durante La Dominguera y las conversaciones con distintos actores, permitieron identificar con claridad la íntima relación entre objetos y el dinamismo característico entre estos, generando que se entrecrucen, dialoguen y muten en conjunto.

### **3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL**

¿Cuál es el objeto, el propósito? ¿Qué quieren lograr con La Dominguera?

La transformación total de nuestra cultura. La... el retorno de las cosas que hemos olvidado, que vuelva lo importante, que vuelva el amor en el arte y el arte a la vida, que todos puedan tener derecho a ser quienes son haciendo uso de su palabra y poder reconocer que su palabra viene de otras voces más antiguas, poder conectar con eso, que los seres humanos recuperen la riqueza de nuestras tradiciones, que todos tengamos derecho a usar nuestra



imaginación, como un pase para transformar el mundo. Ese es mi incentivo, eso es y ese es el propósito, que podamos recordar quiénes hemos sido y a partir de eso, decidir quiénes somos. Y a partir de eso, la palabra, las historias sean un camino y medio para eso y que La Dominguera sea un camino de bienvenida para eso (Hombre, Dominguero, La Dominguera, región Metropolitana).

La Dominguera se articula como un dispositivo que ha recobrado notoriedad como práctica y expresión cultural, pero que aún carece de visibilidad en nuestro país. Sin embargo, llama la atención a este respecto, la visión sobre los conceptos de cultura que se encuentran tras la perspectiva de cada uno de los informantes, así como los insumos para reflexionar en torno a la cuestión sobre participación cultural. Por un lado, como señala la cita, se espera que dispositivos de esta naturaleza sean revolucionarios respecto a la novedad que introducen dentro del diseño urbano. No obstante, coexiste con esto la pretensión respecto a la recuperación de valores tradicionales. ¿Cómo aporta, entonces, el caso de La Dominguera a la reflexión sobre el concepto y la noción de participación cultural?

A modo de reflexión final y como síntesis, se propondrán —brevemente— tres ideas fuerza extraídas del análisis de este caso, las cuales podrán —como apuntes generales— aportar al documento final de claves transversales que se elaborará mediante la comparación de algunos casos de estudio y sus respectivos elementos comunes.

- Las prácticas culturales emergentes en el marco de la identidad *urbana*

Como primer punto, vale la pena señalar que dentro del universo conceptual en el cual se desarrollan los estudios culturales urbanos, la metáfora cartográfica es de gran ayuda para reflexionar en torno a las prácticas y expresiones culturales que se baten en “itinerarios”, “recorridos”, “relatos espacios”, “espacios narrativos”, “mapas cognitivos”, etc. (Gorelik 2002). En este sentido, la ciudad puede ser comprendida como un espacio heterogéneo, socialmente producido por una trama de relaciones y la materialización compleja de prácticas sociales. Más allá de las distinciones sobre la existencia de estudios culturales sobre los imaginarios urbanos para entender la ciudad, es importante —como señala el académico argentino Adrián Gorelik— entender cómo se está produciendo nuestro propio imaginario urbano, el de la tribu global (Gorelik 2002).

La Dominguera, presenta elementos que pueden contribuir a la participación cultural desde la construcción de imaginarios identitarios urbanos. Como es relatado por los propios gestores y *domingueros*, la Dominguera utiliza los referentes y lugares comunes de la ciudad para resituar tradiciones y en ello

reside buena parte de la novedad que presenta este dispositivo en su análisis. Es importante relevar que, tal como ha señalado la literatura a este respecto, existe consenso en que las sociedades que conocen la escritura, no reparan en la tradición oral en cuanto es asociada a vías de expresión de culturas subalternas o parte de tradiciones ancestrales del campo y poblaciones rurales (Peña 2014, 228). De esta manera, la literatura oral en la forma de *cuentaría popular* es —en la ciudad latinoamericana— una reedición de todo aquello que era considerado “no letrado”: los cuentos, las leyendas, los mitos, etc. La propuesta de este tipo de prácticas de participación cultural, puede aportar a la reflexión respecto a cómo —en la modernidad— se comprenden las heterogeneidades culturales que conviven, más allá de las identidades territoriales, sino que más bien como una forma de pensar dichas híbrides en los códigos de la ciudad moderna.

- Lo social: El diseño participativo contenido en la reflexión sobre la *cuentaría* y la autoría colectiva

En línea con lo anterior, un segundo punto que aporta a la discusión sobre participación cultural a la luz de La Dominguera, es cómo la narrativa oral escénica puede ser expresión orgánica de una identidad moderna, en el marco de cómo se reelabora la *cuentaría* popular en el marco y contextos actuales. Rompiendo con la mirada prototípica sobre cómo se concibe *el cuento*, lo novedoso —como se ha destacado— es que no solo vuelve sobre el lugar de la comunidad en la tradición oral, sino que también apela a una memoria colectiva que se pone al servicio de las comunidades contemporáneas y aseguran su continuidad. Tal como es relevado a nivel discursivo, el cuento oral bajo los códigos de La Dominguera, resguarda la pretensión de *replicabilidad*, en la forma no de “copia idéntica” (ya que dependerá del territorio en donde se emplace), sino que en la forma de que el autor determinado se encuentra ausente, ya que toda la comunidad es quien produce el relato en la actualidad (la idea de “La Dominguera es de todos”).

Algunas referencias mencionan que justamente, en este anonimato (afincado solo en el apalancamiento de memorias, imaginarios y consciencias colectivas”, en cada cuento “no hay un texto, sino muchos textos (Sepúlveda 1993, 1) que ofrecen distintas interpretaciones por el infinito potencial de significación que poseen los signos y el deseo de cada grupo humano de aportar su experiencia personal al tema” (Maldonado 2016, 287). Lo mismo puede ser aplicado al análisis de La Dominguera: en la confluencia, e incluso incertidumbres, de quienes transitan al Parque Juan XXIII durante los domingos, es imposible anticiparse a la diversidad del grupo de asistentes que —a su vez— son creadores y espectadores. La

Dominguera entrega entonces una propuesta de participación cultural que presenta una multiplicidad de textos, y una recreación de sentido de comunidad que se reinventa cada vez que se lleva a cabo la actividad. Cada domingo, acontece entonces, una comunidad nueva y una autoría colectiva nueva. Como señala la cita a continuación, “las historias son de todos”. Y en cada anecdotario, el dispositivo atesora nuevos descubrimientos que apelan a la explotación sensible, los actores sociales y las contingencias que entrega el entorno urbano.


Porque las historias que cuento no son mías, son de todos. Cambia po. Y eso yo lo he visto en La Dominguera. Yo he visto una niña que llegó, en Valparaíso, junto a su hermana mayor. Y que estuvo durante 3-4 domingueras en un lugar bien distante, atrás. En silencio, chiquitita. Hasta que en una dijimos “¿quién quiere pasar adelante?” y ella pasó adelante, con un cuadernito. 7 años ponte tú que tenía y pasó adelante y dijo “bueno, yo tengo unos poemas, nunca se los he leído a nadie y quisiera leerles esto” y declamó su poesía. Para ella fue fenomenal, para nosotros fue... hasta el día de hoy cierro los ojos y lo veo con claridad. Fue, yo creo que eso me acompañará por mucho tiempo, es un tesoro (Hombre, Dominguero, La Dominguera, región Metropolitana).

- La cuestión sobre la sostenibilidad en el tiempo y la revalorización de la narrativa oral en la actualidad

Finalmente, cabe señalar que si bien existe evidencia sobre un mayor desarrollo de la narración oral escénica en el paraje latinoamericano (por ejemplo, la Cátedra Iberoamericana itinerante (Garzón 1992)), no existe mayor desarrollo académico sobre el trabajo a este respecto en nuestro país. La Dominguera presenta una revitalización de la narrativa como proceso artístico y una revalorización de la oralidad como una conversación que se adapta a los códigos de la modernidad, los escenarios y la posibilidad de interacción con otro. Así, como dispositivo, puede ser también inspirador respecto a otras prácticas artísticas: “La narración se convierte en proceso artístico, sus potencialidades como arte. Y tendremos que para los niños y adolescentes —en realidad para todos— la conversación, la narración oral en la vida cotidiana, y la narración oral artística, son el camino natural a la lectura y a otros ámbitos de sensibilidad” (Garzón 1992). Aquello, que —como fue revisado— se denominó en sus voces como “pichanga artística”.

En un contexto en donde los medios masivos cobran mayor notoriedad y puede existir una aparente erosión de los espacios conversacionales, la propuesta del dispositivo se erige en una propuesta también valórica. En la transmisión de expresión originaria y que, apelando a la imaginación de cada persona, “entraña





un profundo compromiso de quien dice con lo que dice en un movimiento que se actualiza e incluye la realidad circundante” (Garzón 1992, 75). A modo de cierre, la cita a continuación resume la apuesta que propone La Dominguera, en razón de una práctica que —como aporte a la reflexión sobre participación cultural— contiene un carácter inventor, transmisor y actualizador de los modos expresión de un sentido de comunidad, incluso global.

Yo creo que, por lo mismo de siempre, el mundo ya fue conquistado, el mundo ya está cansado, lo que falta es enamorarlo. Y La Dominguera aporta eso, se vuelve a lo básico, nos desconectamos del celular, los niños pueden correr libremente, hay una estructura, pero no, hay un escenario y no, pero eso no significa que los niños no se puedan cruzar, estamos escuchando cuentos, pero eso no significa que un niño no se pueda parar y bailar arriba. Hay como una libertad, pero no como de cualquier cosa, del humano finalmente, de transmitir algo. Yo creo que lo más lindo del arte es eso, que es lo que trasciende, que es lo que queda, los recuerdos que quedan. Con La Dominguera pasa lo mismo, es la sensación que queda en el cuerpo después de haber ido a una dominguera, que es lo que te hace ir y que se replique en otros lados. Porque ninguno, ni los de Santiago, ni los de Valparaíso fueron a Pamplona para que se replicara allá, no es que nosotros mandamos un mail, no hay un grupo mental girando en internet con el éxito de los cambios transhumanos, no existe esa información. Ni audiovisual, ni registros. Solo hay fotos, videos. Entonces que se replique en otros lados me parece una locura, una bella locura. Entonces yo creo que pasa por ahí (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

## VI. CENTRO CULTURAL OTAKU TAMASHI (REGIÓN METROPOLITANA)

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El levantamiento del caso Centro Cultural Otaku Tamashi (en adelante, CCOT) contó con tiempos de terreno enfocados en visitas gestionadas desde el mes de enero y cerrando su visita con la Segunda Expo Dragon Ball Z durante el mes de marzo, realizada en la Biblioteca de Santiago. En estos días se realizan recorridos por la exposición en la Biblioteca de Santiago y se entablan conversaciones informales con algunos de los gestores y encargados.

En primera instancia, cabe señalar que los acercamientos con el centro cultural fueron dificultosos, en la medida en que estos se realizaron primariamente a partir de su página en redes sociales. Luego de variados intercambios para coordinación general, las primeras entrevistas se sostuvieron en la sede vecinal en que funciona el CCOT, ubicada en calle Alonso de Ovalle (Santiago Centro) y con ello, mediante muestreo *en cadena o bola de nieve*, se pudieron gestionar las próximas conversaciones. En términos generales, la recepción fue buena y fue clave el encuentro presencial para la generación de las entrevistas ulteriores. Además, las conversaciones formales acopiadas vía archivo de audio fueron también complementadas con análisis de contenido en las redes, tal como se observará en el texto del informe a continuación. Adicionalmente, se realizó una entrevista al encargado de la Biblioteca de Santiago que, como se verá en los resultados, conforma el principal locus donde suelen llevarse a cabo los eventos de este tipo.

Así, se realizan entrevistas a las dirigentes y miembros del Centro Cultural Otaku Tamashi y al encargado de la biblioteca. Además, se sostienen conversaciones informales con asistentes del evento Dragon Ball y miembros del centro cultural. Se realizaron visitas a la sede y se desplegaron técnicas de análisis de contenido en redes sociales (Facebook, YouTube, etc.). En total, se registraron —vía grabadora de audio— un total de cuatro entrevistas (incluyendo una entrevista grupal con el directorio del centro) con los perfiles descritos, además de las conversaciones informales emergentes con participantes, las cuales no fueron registradas por audio, si bien se apuntaron los resultados como minutas de campo.

En términos del registro audiovisual, se realizaron tomas en la Segunda Expo Dragon Ball durante los días 4 y 5 de marzo del presente año.

A fin de resguardar la confidencialidad de los juicios en el tratamiento de las citas a lo largo del texto a continuación, la denominación para cada una de las entrevistas quedará de la siguiente forma:

Actor	Denominación en citas
Presidente CCOT	Gestores
Director CCOT	
Tesorera CCOT	
Secretaria CCOT	
Encargado Biblioteca Nacional Santiago	Encargado Biblioteca

## 2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

### a. Noción de acontecimiento: afinidades electivas que configuran comunidades

Una de las principales consecuencias de la globalización tiene relación con la posibilidad de establecer relaciones mediadas con contextos que son distintos a los originales. Esto permitiría, siguiendo la reflexión de Moores (2007), dar pie a la configuración de geografías situacionales: interacciones donde los referentes significativos se encuentran vinculados a un lugar geográfico distinto al presente. Este resulta un marco suficiente para comprender el despliegue de los movimientos *otaku*, ya sea en Chile como en otras latitudes.

En términos amplios, los *otaku* han sido comprendidos como grupos con un “entusiasmo obsesivo” o “una manía por elementos que forman parte de un mundo ficticio” (De la Pena, 2006, 3). Tal mundo ficticio se encuentra referido al que se encuentra en los mangas (revistas y libros de comics) japoneses. Tales historietas, y su proyección hacia películas y series animadas, juegos de video, colección de figuras y personificaciones de personajes (o *cosplay*), constituyen la principal ocupación de los *otaku* en tanto fanáticos y coleccionistas.

La fascinación por el manga y sus productos derivados es lo que constituye el núcleo central de la vinculación entre los *otaku*. La orientación hacia el coleccionismo y el marco de referencia común que configuran los mangas nos permiten caracterizar a una comunidad de cultores en el sentido más estricto de la palabra: como aquellos que rinden culto a una manifestación simbólica singular que permite articular vínculos sociales en torno a ella (Welin, 2013).

Desde este punto de vista, el ser *otaku* se comprende como la confluencia de una diversidad de prácticas vinculadas con el coleccionismo, la personificación, la lectura y el visionado de contenidos que emergen de los mangas y animé.

De lo anterior se sigue que el criterio distintivo para la consideración de un *otaku* se vincula con una declaración explícita del interés por uno o más mangas. Interés singular que, junto a otras personas, es capaz de articular colectivamente una comunidad de fanáticos, esto es: un grupo que promueve la reunión en torno a los contenidos del

manga, el intercambio de conocimientos y objetos coleccionables, así como el desarrollo de prácticas —como el *cosplay*, y el *karaoke*— en torno a este. Así, las comunidades de fans se articulan a partir de una afinidad electiva compartida: la fascinación sobre la que se configuran diversas interacciones entre los *otaku* y con los diversos objetos que dan cuenta de su fanatismo.

Es en este contexto en que se comprende el surgimiento del Centro Cultural Otaku Tamashi (CCOT), cuyo objetivo declarado es 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 y designa, desde un comienzo, cuál es el principal vínculo entre los miembros de la organización, tal como señaló una de las integrantes del centro:

Nace porque son fans. O sea, todos aquí somos *otaku* en distintas áreas, distintos tipos de animé. Entonces, [el centro cultural] nace del hecho de que yo soy *otaku* y me junto con el grupo de *otaku* y podemos ver esto en un evento. Dijimos “probemos” e hicimos una prueba. La mayoría hemos asistido a eventos y dijimos “no me gusta esto de los eventos” y, como fans, uno dice “vamos a mejorarlo y a probar qué pasa con esta temática que yo propongo” y así nace la idea de hacer un evento (Mujer, Gestora, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

El surgimiento del CCOT se comprende como un espacio capaz de resguardar, reconocer y proyectar las distintas afinidades electivas que articulan el ser *otaku*, hacia otros ámbitos de la sociedad.

Las actividades del centro cultural comenzaron en el año 2009 con un evento de animé que se realizó en la comuna de La Pintana y que fue totalmente autogestionado. Tales eventos constan de exposiciones de juguetes y artículos referidos, visionado de películas, exposición de mangas, *cosplay*, entre otros. El motivo inicial de la realización de este evento se explica por las afinidades existentes entre los miembros de la organización. Tal como ellos lo señalan en su sitio en Facebook: “somos un grupo de personas con el sueño de crear un espacio en el que todo fanático (*otaku*) pueda expresarse libremente, en un ambiente de sana convivencia.” Lo central del proyecto tiene que ver, entonces, 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 (muchas veces referidos a su vestimenta y al desconocimiento de sus actividades), buscando que el ser *otaku* sea reconocido y valorado en diversas instancias.

Al poco tiempo de conocerse, los cuatro miembros permanentes del *staff* del centro tomaron razón que la labor principal a desarrollar estaba relacionada con la gestión de

las comunidades de fanáticos. Esto supone favorecer la conformación y desarrollo de las actividades de diversas comunidades que, reunidas en torno a un manga, buscan difundir su fanatismo. Siendo los integrantes del centro cultural miembros fundadores de distintas comunidades de fans (Slam Dunk, Dragon Ball y Sailor Moon, entre otros) buscaron hacerse cargo de las falencias existentes en los eventos *otaku* que (en esa época) organizaban distintas marcas principalmente ligadas al coleccionismo y la compra de mangas, tal como señalaron:

Secretaria: [...] cuando uno va de expositor, uno va gratis; uno gasta en sus temas de locomoción y tiene que estar siempre pendiente de sus cosas también. Uno llega con todas sus cosas y “¿dónde me instalo?”; “no, no sé”; después: “¿dónde está mi mesa?”; “No hay mesa, no hay toldo”. No había nada.

Tesorera: Entonces, vimos las falencias de cómo se trataba a las comunidades en ese minuto.

Director: Claro. O sea, uno va de expositor y va gratis a aportar y cero respeto de tenerte un espacio, un techo.


Tesorera: Nació de ver que además de que no nos respetaban, tampoco tenían los instrumentos para poder participar, porque son fans, son gente que reúne su colección y la presenta, ni siquiera reciben nada. Entonces, ¿cómo comprar una mesa?

Director: Todo por un tema de compartir.

(Varios, Gestores, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana)

El modo de participación cultural propuesto por el CCOT se orienta hacia articularse como una instancia de gestión que permita a las diversas comunidades de fanáticos organizarse, realizar actividades y así extender el alcance de cada una de las comunidades de fans en vistas de alcanzar reconocimiento y valoración social. El rol del centro cultural, de esta forma, está en establecer un puente entre las comunidades de fanáticos, diversas instituciones que permitan visibilizar sus actividades y el público general, apuntando a favorecer el desarrollo y difusión de las actividades de los *otaku* en Santiago. Es a partir de esto que toma forma el dispositivo de participación cultural, especialmente a la hora de tomar razón de cuál es el verdadero capital existente en este tipo de manifestaciones culturales, tal como lo señaló uno de los personeros a cargo de la gestión del centro cultural:

Por ejemplo, si tú vas a un evento temático en este yo te diría que el 20% del evento en sí son las tiendas y la comida, porque la gente está concentrada



ahí, viendo. Un 10%, con suerte, el show que está en el escenario permanente; y el otro 70% son las actividades que organizan las comunidades. Entonces, para mí era ilógico que, siendo un porcentaje tan importante de la actividad de un evento, fuera tan desvalorado. Al final, se privilegiaba a las tiendas, porque las tiendas pagaban por ir; se privilegiaba a los artistas, porque a los artistas les pagaban por ir. Entonces, ahí estaba toda la inversión de plata. Pero, el capital real de los eventos son las comunidades (Hombre, Gestor, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

Poner el foco en el “capital real” de los eventos supone una puesta en valor del trabajo de las comunidades y sostener que son estas las que efectivamente articulan al mundo *otaku*. Lo anterior implicó desarrollar capacidades de gestión y coordinación, bajo la premisa de que sí es posible organizar eventos que reúnan a las comunidades de fans en espacios adecuados, correctamente difundidos y que permitan sacar mayor provecho de sus conocimientos sobre la materia. La primera materialización de esta idea se hizo patente en la conformación de la Confederación *otaku*, creada en 2010, y cuya finalidad se orientó hacia la coordinación entre las diversas comunidades de fans (de las cuales los miembros fundadores del centro son también líderes). Como se señaló, la importancia de la formalización bajo la figura de Confederación buscaba hacer frente a dos cuestiones: la carestía material y los prejuicios referidos a los *otaku*, tal como señaló una de las personas que participaban en la dirección del CCOT.

Nacieron todas estas falencias que vimos: la de material en sillas y mesas; el prejuicio de la gente; la mala información. Que fue lo que fuimos encontrando en el camino. Entonces, dijimos: “estamos haciendo un trabajo súper lindo que a todos nos agrada, nos permite reunirnos, compartimos con los fans; esto hay que evolucionarlo” (Mujer, Gestora, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

A partir de lo anterior es posible señalar que el acontecimiento que define al CCOT es la conformación de la Confederación *otaku*. Pues ya con esta instancia se genera un espacio mayormente formalizado, orientado a comprender las diversas prácticas *otaku* y difundirlas en la sociedad. En 2010 las diversas comunidades de fans se reúnen y mediante un proceso de reflexión se pone en valor el trabajo de cada una de estas, identificando la necesidad de generar instancias de articulación y coordinación más allá de cada una de las comunidades, apostando por satisfacer necesidades transversales a todas y todos los fans. Seguidamente, la Confederación *otaku* supone el afinamiento de una noción transversal de *otaku*, que excede tal o cuál manga o serie de referencia y

apunta al reconocimiento de los *otaku* en cuanto tal —esto es, a las actividades de los fans—, superando las eventuales diferencias existentes entre uno u otro manga o serie capaz de ser objeto de fascinación.

La gestión de las comunidades de fans ya era, en 2013, la principal actividad del ahora centro cultural. Fue en ese año, en el evento Anime Deluxe, que tomaron razón de la importancia de su labor para el éxito del encuentro. Tal como lo señalaron los miembros del centro en la siguiente conversación de una entrevista grupal (participa director, tesorera, presidente y secretaria):

Es que nosotros íbamos a varios eventos. Por ejemplo, cuando una comunidad va a un evento en que participamos nosotros, tiene la política de “contáctense con Otaku Tamashi” y nosotros negociamos los requisitos. Entonces, fuimos haciéndonos conocidos.

Claro, por ejemplo, el mismo hecho de que antes cada comunidad se postulaba y mandaba información por cada grupo. Entonces, para el organizador del evento, que antes recibía 15 o 20 postulaciones, es mucho más fácil comunicarse con una persona que se encargaba de 20 cosas a hablar con 20 equipos por separado.

En el Animé De Lux, en particular, a nosotros, como centro cultural — aunque ahí éramos Confederación solamente— nos dieron la misión de encargarnos de todas las comunidades. Entonces, todas las comunidades que fueron y participaron del evento eran nuestras.

Y ahí nació la Zona Fans, porque éramos la entrada del evento, la primera cara que veías del evento éramos nosotros.

(Varios, Gestores, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana)

Eventos como Anime Deluxe fueron asentando el propósito del centro cultural: determinar cuáles eran las condiciones mínimas requeridas para enfrentar un evento de buena manera, poniendo en valor el rol de las comunidades de fans y su dedicación a la difusión de la cultura *otaku* mientras, sobre la marcha, se identificaba la necesidad de coordinar operativamente el funcionamiento de cada una de estas comunidades. El actual centro cultural, Confederación aun en tal fecha, operaba como un eje de articulación: permitía establecer un diálogo “hacia afuera” y canalizar las comunicaciones operativas, en la medida en que ellos articulaban internamente el trabajo con las comunidades.

De esta manera, el CCOT es capaz de agrupar y vincular las diversas comunidades de fans, en términos de actividades, el siguiente post en Facebook (del año 2014),

promociona un desfile de cosplay organizado por el centro cultural y da cuenta de los objetivos arriba propuestos: garantizar condiciones mínimas para las comunidades (camarines y sala como guardarropía), en la medida en que se muestra al público general las singularidades del trabajo de las comunidades y el valor de estas.

### Imagen 27. Posteo sobre desfile *cosplay* en Facebook



Fuente: Sitio de Facebook del centro cultural.

Este creciente trabajo de institucionalización de las comunidades de fans queda representado por las siguientes citas, en la medida en que el trabajo del centro cultural pasa a “constituir la norma” para el despliegue regular de las agrupaciones de fans. Esto pues, de la misma forma en que los gestores del centro cultural ofrecían garantías mínimas de exposición (toldos, mesas, sillas, manteles), exigen también a las comunidades que sean capaces de articular una presentación que satisfaga ciertos requisitos mínimos, entre los que se consideran la realización de actividades durante los eventos.

Claro. A nosotros nos da mucha risa, porque ahora a las comunidades les preguntan qué actividades tienen, y nosotros instauramos eso como requisito para postular. Nosotros inventamos la norma.

Ahora, algo que no hemos dicho sobre todo el tiempo que hemos estado hablando es que una de las cosas que hemos logrado como Confederación y centro cultural y que ha logrado que nosotros nos posicionemos como tal es que hemos logrado marcar varios hitos particulares dentro de los eventos. Por ejemplo, si bien hay comunidades que se dedican, como explicaba Gabriel, hay otras comunidades que van, se sientan y no hacen nada.

Entonces, lo que nosotros hicimos fue transformar la participación de las comunidades en algo atractivo para el público. Nosotros pusimos para las comunidades que son parte de nuestro grupo, que tienen que tener cierto estándar; tener actividades, tener algo atractivo; si necesitan materiales, nosotros los podemos apoyar con todo eso, pero no pueden llegar a un



evento, sentarse y no hacer nada. Para nosotros, eso no está permitido dentro de nuestra comunidad.

(Varios, Gestores, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana)

Existe, de esta forma, una conciencia explícita del valor del trabajo de las comunidades en pos del posicionamiento de la cultura *otaku* ante el público general. Ello demanda, de todas formas, el establecimiento de estándares que vienen, justamente, a destacar cuál es la valía del trabajo de las comunidades de fans ante el público lego; donde la mediación entre tal afinidad electiva (de las comunidades) es articulada y gestionada por el centro cultural en pos de lograr mayor aceptación y reconocimiento por parte de la sociedad.

En buena cuenta, entonces, el trabajo del centro cultural se halla orientado hacia la configuración de una estructura de participación, por parte de las comunidades de fanáticos, hacia terceros. Tal estructura cuenta, como se señaló, con requisitos mínimos de entrada y, sobre la marcha, ofrece igualmente garantías respecto a la valoración de la dedicación de las comunidades.

En 2014, y tras la realización de variadas capacitaciones por parte de los miembros del centro cultural, se dio pie a la fundación formal del Centro Cultural Otaku Tamashi. El motivo para formalizarse estaba relacionado no solo con el acceso hacia recursos —sin la personalidad jurídica no podían optar a fondos concursables—, estaba también presente la idea de darle seriedad a la organización para ser reconocidos por terceros. Lograr la formalización supuso establecer vínculos con la Junta de Vecinos San Francisco, de Santiago centro, y otras agencias de desarrollo de la sociedad civil.

Tras la conformación del centro cultural fue posible acceder a los primeros fondos municipales, con los que compraron equipos de amplificación, toldos y otros elementos requeridos para la realización de los encuentros de fanáticos. Igualmente, la formalización les permitió generar mayores vínculos con espacios, como la Biblioteca de Santiago, donde se realizó la primera Expo Slam Dunk en 2015, coordinada por el centro cultural, y que contó con una asistencia de 4.000 personas, lo que fue evaluado como un éxito tanto por Otaku Tamashi como por la Biblioteca en términos de convocatoria. Además, este evento captó la atención de la prensa, contando con cobertura de Canal 13 y Publimetro.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> La nota de T13 puede verse aquí: <http://www.t13.cl/galeria/tendencias/fotos-este-sabado-se-realizo-la-primera-exposicion-de-slamdunk-chile> y la de Publimetro en el siguiente link <https://www.publimetro.cl/cl/showbiz/2015/06/06/curiosa-muestra-slam-dunk-se-tomo-santiago.html>

Tras el éxito de la Expo Slam Dunk, uno de los hitos principales que cuenta a la fecha el centro cultural es la realización de la primera Expo Dragon Ball en 2016, que convocó a casi 12.000 personas en la Biblioteca de Santiago —según el conteo de la biblioteca— y que ocupó todo el primer subterráneo del espacio con diversas actividades: muestras de juguetes, *cosplay*, videojuegos, películas, etc.

La siguiente imagen da cuenta de la convocatoria del evento, que contó con cobertura de prensa y, especialmente, con la difusión de medios de internet especializados en la materia (tal como el sitio GenFriki).<sup>96</sup>

Imagen 28. Evento Expo Dragon Ball en julio de 2016, Biblioteca de Santiago



Fuente: Sitio de Facebook de GenFriki.


Actualmente el centro cultural tiene planificada sus actividades hasta agosto de 2017, tratando de equilibrar los intereses de las diferentes comunidades que forman parte de la agrupación. El reconocimiento que han logrado, mediante la formalización de su actividad y a través del éxito de eventos pasados, no excluye la existencia de nuevos desafíos, principalmente vinculados hacia la movilización de recursos inmuebles.

El desarrollo que ha llevado al establecimiento del CCOT, desde las primeras actividades en 2009, pueden ser comprendido como un tránsito de hitos que van más allá de la existencia de eventos particulares y que apunta, más bien, hacia la configuración de un desarrollo institucional, tal como lo señala uno de sus dirigentes:

Ahora, por ejemplo, algo importante que va acompañando todo esto, siempre fuimos marcando los primeros hitos que fuimos haciendo: el

---

<sup>96</sup> Sitios como GenFriki son especializados en este tipo de manifestaciones. La cobertura de la Dragon Ball Expo de tal medio puede ser vista aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=uaXdAHqQxNo>



primero fue profesionalizar las comunidades, que tengan actividades y todo ese tipo de cosas; el segundo hito principal es darles sustento, en el sentido de apoyar todas las actividades que quieran hacer, ya sea juntas, reuniones, actividades, concursos... todo ese tipo de cosas. Pero, como fuimos creciendo, esto fue aumentando de apoco y llegó un momento donde algunas comunidades quisieron hacer cosas un poco más grandes (Hombre, Gestor, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).


La reiteración de eventos de amplio alcance, como la segunda Expo Dragon Ball Z llevada a cabo en marzo de este año, da cuenta de la capacidad de gestión del centro cultural a la hora de coordinar —reiteradamente y de forma anual— esfuerzos por parte de las comunidades de fans. Esta segunda Expo Dragon Ball Z contó con la asistencia de más de 9.000 personas, según informaron fuentes de la Biblioteca de Santiago (lugar donde se realizó el evento). El presente informe, además, incluye un registro audiovisual de tal actividad a fin de ilustrar de forma completa el trabajo de la organización.

#### **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

El modo de participación cultural configurado por el CCOT supone la integración y coordinación de múltiples actores. Primeramente, es necesario considerar a los fans como el componente nuclear de la organización, son estos quienes están temáticamente organizados en razón del manga o animé de su elección, quienes configuran el capital principal con el que cuenta el centro. Es en la dedicación y ánimo de los fans donde el centro cultural encuentra su principal fuente de movilización.

El despliegue del centro cultural, de todas formas, se encuentra territorialmente delimitado a la ciudad de Santiago. Esto pues se topa con el límite de gestión operativo que son capaces de manejar. Pese a que la mayoría de las coordinaciones y comunicaciones se realizan a través de canales no-presenciales, principalmente redes sociales, son los eventos que requieren la reunión de los fans los que conforman los hitos del centro cultural que, sobre la base de la Confederación de fans, los articula como una red en la que tienen cabida distintas agrupaciones de fanáticos.

Los límites operativos dicen relación, justamente, con lo que se señalaba anteriormente respecto a las exigencias y garantías con las que se relaciona el centro cultural ante las distintas comunidades de fans. Aun reconociendo que en más de una ocasión les han solicitado realizar eventos fuera de Santiago, las limitantes logísticas (desde conseguir un lugar de realización hasta el traslado de los equipos) han limitado su actuar a la capital del país y, principalmente, a la comuna de Santiago.



Ello no excluye que hayan compartido experiencias con comunidades de fans de otras zonas, orientándoles y sugiriendo lineamientos para la organización de eventos que, de todas formas, son gestionados y llevados a cabo por las comunidades en sus ciudades, sin el apoyo directo del centro cultural.

La coordinación entre el centro cultural y las comunidades se produce, mayoritariamente, a través de Facebook, que es su principal plataforma de coordinación y difusión. La lógica de funcionamiento sobre el particular es la siguiente: cada comunidad de fans se articula en torno a su sitio en Facebook, este sitio es administrado por quienes la comunidad considere más idóneos (por lo general, quienes pueden dedicarle mayor tiempo a la comunidad) y son estos líderes de las comunidades quienes tienen una comunicación más directa y fluida con el Centro Cultural Otaku Tamashi. En este punto existe cierta superposición entre las funciones de los miembros del centro cultural y las comunidades, toda vez que ellos son también los líderes de algunas de estas.

Lo que permite la adhesión de las comunidades de fans al trabajo del centro cultural es un set de requisitos mínimos referidos al contenido de las comunicaciones y a gestión de las mismas:

Nosotros somos 23 comunidades. Nos regimos por Otaku Tamashi que es el centro cultura, pero cada uno también tiene su propio liderazgo. O sea, la norma general es no insultos, no palabras grotescas y el tiempo de respuesta, no se permiten agresiones entre ellos ni entre fans. Son las normas básicas. Después cada chico crea su página de acuerdo al tiempo (Mujer, Gestora, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

Sobre la marcha, cada comunidad de fans determina cuáles son los requisitos para la revocación de los permisos de administración del sitio de Facebook. Tales requisitos consideran, por ejemplo, una política de evaluación ante insultos reiterados (ya sea a miembros de la propia comunidad o de otras comunidades). Así, si una comunidad lo determina, ante el manejo inadecuado por parte de un(a) administrador(a) en más de dos ocasiones se pueden revocar los permisos a tal persona.

Pese a que la centralidad de las comunicaciones acontece en Facebook, ello no exime la presencia del centro cultural en otras plataformas, cuentan con canales de difusión a través de Twitter y YouTube igualmente. Ahora bien, la existencia de otros canales de comunicación no significa un uso intensivo de los mismos. Como muestra la tabla el mayor número de seguidores se encuentra alojado en la Confederación de fans, mientras que en Twitter apenas alcanzan los 109 seguidores en una cuenta que no registra movimientos desde 2016. Por otra parte, el canal de YouTube de la agrupación aparece igualmente con un bajo número de seguidores y cuenta solo con seis videos.

Sin embargo, la cobertura a los eventos del centro cultural ha sido realizada por otros canales en línea, como el ya mencionado GenFriki.

Tabla 1. Presencia del CCOT en redes sociales

Centro Cultural Otaku Tamashi		
Web	<a href="http://www.otakutamashi.cl">http://www.otakutamashi.cl</a>	Fuera de servicio
FB Centro cultural	<a href="https://www.facebook.com/ccj.otaku.tamashi/?fref=ts">https://www.facebook.com/ccj.otaku.tamashi/?fref=ts</a>	1.400 Me gusta
FB Confederación de fans	<a href="https://www.facebook.com/otaku.tamashi.chile/">https://www.facebook.com/otaku.tamashi.chile/</a>	18.800 Me gusta
FB Comunidad de fans Dragon Ball	<a href="https://www.facebook.com/comudbchile/?hc_ref=PAGES_TIMELINE">https://www.facebook.com/comudbchile/?hc_ref=PAGES_TIMELINE</a>	8.700 Me gusta
YouTube Otaku Tamashi	<a href="https://www.youtube.com/user/Otaku_TamashiChile">https://www.youtube.com/user/Otaku_TamashiChile</a>	11 Suscriptores
Twitter Otaku Tamashi (inactivo desde septiembre 2016)	<a href="https://twitter.com/Otaku_Tamashi">https://twitter.com/Otaku_Tamashi</a>	109 Seguidores

La preeminencia de las comunidades de fans da cuenta del modo directo de articulación que cuentan los *otaku* con quienes comparten la misma afinidad electiva, considerando como objeto de referencia una manifestación común (por ejemplo, Dragon Ball); mientras que la Confederación de fans constituye el marco de referencia común a cada una de las comunidades. Estos números dan cuenta de un resultado que, quizás no siendo del todo gestionado, sí era esperado por el centro cultural, tal como señaló su presidente:

Pero, por ejemplo, en redes sociales, en este momento, cada vez tenemos menos peso en comparación con las comunidades, porque en redes sociales nos interesa que sean conocidas nuestras comunidades. Pero, en persona, somos más conocidos nosotros que nuestras comunidades. Si nosotros vamos a la Biblioteca, nos dicen “¿quién es Slam Dunk?” tuvo un mega evento, pero no los conocen (Hombre, Gestor, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

La mención a la Biblioteca en la cita anterior, que refiere a la Biblioteca de Santiago (ubicada en calle Matucana), da cuenta de uno de los espacios relevantes para la acción del centro cultural. Pese a que el centro cultural opera regularmente en una sede vecinal —cuestión que será tratada en detalle más adelante—, la realización de eventos supone contar con espacio de mayor amplitud y, para ello, la Biblioteca de Santiago se ha

configurado como un lugar sumamente relevante, tal como señala uno de los encargados de extensión de la Biblioteca:

Otaku Tamashi son el fuerte [en lo referente a otaku] y a la fecha ya deben haber hecho más de 10 eventos en la Biblioteca (de Pokémon, Digimón, ahora vienen Inuyasha y Ranma, estuvo Dragon Ball dos veces, Sailor Moon, Slam Dunk). Entonces, ellos son la punta de lanza y la organización como tal es súper unida y con derechos y deberes. Ellos son el referente en temas de cultura oriental popera (Hombre, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana, Biblioteca Municipal Santiago).

En razón de lo anterior es posible señalar que la red espacial sobre la que se articula el CCOT se estructura en torno a la comuna de Santiago. Considerando como un espacio relevante para la gestión del centro cultural el lugar con el que cuentan en la Junta de Vecinos San Francisco (ubicada en calle Alonso de Ovalle), donde pueden sostener reuniones de coordinación y guardar los equipos que son luego llevados hasta los lugares donde se realizan los eventos; siendo la Biblioteca de Santiago el lugar preeminente (aunque no exclusivo) para la realización de los encuentros.

### **c. Lo socialmente situado: prácticas de actores y sujetos (lo relacional)**

El ser *otaku* supone, regularmente, una vinculación con diversos actores heterogéneos capaces de articular tal identidad (Welin, 2013). La centralidad que muchos de los fanáticos ponen en el coleccionismo de objetos relacionados a sus mangas o animé favoritos da pie a la configuración de una red que incluye prácticas más allá del coleccionismo de revistas, películas o figuras y se vincula, igualmente, con el desarrollo de performances dispuestas para ser vistas por otros, tal como el *cosplay*, donde los fanáticos personifican a los caracteres de las historietas o animaciones que son de su interés. Igualmente, se consideran prácticas tales como el karaoke, el dibujo y los campeonatos de juegos de video.

#### **i. Las exposiciones y eventos como instancias que articulan el modo de participación cultural**

De interés resulta la importancia de los encuentros presenciales (exposiciones y encuentros de fanáticos) abiertos al público general. Ello supone que la orientación de las comunidades de fans no es solamente compartir su pasión sino, también, divulgarla hacia quienes no se han familiarizado con la materia.

La cuestión relativa a la divulgación y el reconocimiento de las actividades de los *otaku* por parte del público general no es un componente menor de la actuación del centro cultural. En efecto, el desarrollo de actividades abiertas apunta igualmente a resolver una de tensiones declaradas por los fanáticos: la superación de los prejuicios existentes hacia su actuar. Tal como señala uno de los gestores:

Fui con un montón de jóvenes a un taller de creación de proyectos, donde estaba Teatro, Danza, Calle, Bicicleta, y salgo yo con mi otaku. Yo jamás pensé que me iban a preguntar ¿por qué otaku? Si otaku es gente joven. Yo entiendo que una persona mayor de 30 años me pregunte ¿por qué otaku? Que no lo entienda, pero si voy con gente de entre 18 y 27 años que me pregunte ¿por qué otaku?, como menospreciando la situación. Yo les digo: “por lo mismo que están ustedes preguntando; yo tengo que hacer cultura por lo que a mí me gusta y no soy la única, somos muchas personas que tienen su profesión o que son jóvenes o que son pequeños que les gusta esto, que viven con esto y hacen vida normal, pero es la cultura que les gusta.

Todos preguntan y esto es cultura. Pero, me tocó defenderme con gente joven, y es tan válido que la niña que está haciendo taller de la danza, que dijo “es tan válida la cultura del otaku como la cultura de la danza; es cultura igual”. Pero, fue el primer sabotaje en que me tocó defenderme con gente joven que no entendía que era cultura igual. Y dijimos “no solamente nos basamos en hacer eventos, sino que también en generar cultura, que la gente entienda, generar educación (Mujer, Gestora, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

La búsqueda de reconocimiento de la actividad de los fans como una actividad cultural se comprende a partir de la incompreensión sobre qué es lo que hacen los *otaku*. Tal falta de comprensión se ve complementado por el prejuicio en torno a sus vestimentas, en palabras del Presidente del CCOT:

La gente mira a los otaku y los encuentra raros, porque están peinados extraño y con pelucas. Entonces, dicen “van a dejar la escoba en el lugar”. Pero, si tú vas, están sentados, jugando cartas.

La cuestión en torno al modo en que son vistos los *otaku* es reforzada por la visión del encargado de Extensión de la Biblioteca de Santiago, para quien:

Se califican como los raros, sobre todo en el tema japo. Tú ves que un chico está vestido de un personaje femenino, que está vestido con todo el armatoste, armadura, colores, maquillaje y lo puedes ver en el metro; o

puedes ver a una chica vestida con un traje común que es muy afín a una serie o muy afín a un estilo *otaku* y la gente la ve raro (Hombre, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana, Biblioteca Municipal de Santiago).

De este modo se observa cómo la realización de eventos masivos y gratuitos, como los encuentros y exposiciones, cumplen con la finalidad de reunir a los fanáticos. Sin embargo, también permiten la configuración de un espacio de difusión de carácter familiar, al eliminar barreras monetarias de acceso:

Para nosotros, era fantástico en el Dragon Ball Expo ver a los dos papás disfrazados ya todos los niños de Gohan o de Goku. La familia completa disfrazada.

O esos abuelitos con los nietos.


Claro. Como son actividades que son gratuitas, porque si el evento cuesta \$5.000, le paga la entrada al hijo no más y espera afuera. Pero, como son actividades gratuitas, entra la mamá, entra el papá, entra el abuelito que viene a dejarlo, la tía, los primos y todos conocen qué es lo que está pasando adentro. No es un mundo cerrado para los padres.

(Varios, Gestores, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana)

Así, las actividades organizadas por los fanáticos y gestionadas por el CCOT permiten el desarrollo de un ambiente familiar, capaz de integrar a nuevos actores a sus prácticas y fomentando la práctica de ser *otaku*. El tenor familiar de los eventos puede ser verificado, además, en el material audiovisual que acompaña el siguiente informe. Tal como se observa en el minuto 2:40, donde se verifica la inclusión generacional que permite este tipo de eventos, incluyendo incluso a familias completas de fanáticos, donde se constata la realización de *cosplay* tanto de los padres como de sus hijos y su integración en las actividades de la Expo. Son estas imágenes las que, a juicio de los integrantes del centro cultural, constituyen una visión acertada de la “cultura *otaku*”, en tanto apertura hacia quienes quieran interesarse en la materia, eliminando barreras monetarias y favoreciendo actividades familiares.

Es así como en los eventos se despliega la red de elementos heterogéneos que componen el actuar del centro cultural, considerando la realización de actividades tales como *cosplay*, feria de productos relativos al anime o manga en cuestión, coleccionismo, dibujo, visionado de películas, karaoke y videojuegos. Siendo todas estas instancias que suponen la participación activa de la comunidad de fanáticos y permitiendo la





visibilización de sus quehaceres tanto a otros fans como a quienes no se hallan mayormente vinculados con la cultura nipona.

## **ii. Vínculos formales e informales que configuran el modo de participación cultural**


Actividades como las arriba mencionadas, que favorecen la superación de los prejuicios y promueven el reconocimiento de los *otaku*, permitieron que el centro cultural estableciese vínculos formales con otras organizaciones sociales, entre las que se cuenta de forma primera la Junta de Vecinos San Francisco. La vinculación con la Junta de Vecinos surgió en el proceso de conformación legal del Centro Cultural Otaku Tamashi (en 2014), toda vez que ese proceso supuso desarrollar competencias que no existían en la agrupación y que demandó el apoyo de otras instancias, entre las que la Junta resultó preeminente.

Ahí nació nuestro nexo con la junta de vecinos San Francisco, porque nos tocó justo que nosotros viviáramos al lado de la Sede y empezamos a preguntar cómo utilizaban los espacios ellos, porque tenían un salón que nos podía servir para hacer reuniones, y ellos nos empezaron a guiar. Ya que la Junta de Vecinos tiene más contacto con la Municipalidad, nos pusieron en contacto con los gestores del área y nos fueron guiando con cómo se hace este trámite. Pero, claro, fue tener que hacer nexo con otra entidad que ya tiene conocimientos, porque ir a la Municipalidad era que te dijeran “busca el estatuto en internet” y no está en internet (Mujer, Gestora, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

El nexo del centro cultural con la Junta de Vecinos San Francisco perdura hasta hoy. El centro cultural cuenta con horarios dedicados para la utilización de las dependencias de la Junta, lo que les permite gestionar y preparar gran parte de las actividades por realizar.

Sin embargo, por más que el establecimiento en la Junta de Vecinos sea evaluado positivamente por el centro cultural, eso no excluye la existencia de dificultades para ser reconocidos y establecer vínculos institucionales. Es lo que acontece, por ejemplo, respecto a la asignación de fondos:

Este año nosotros no ganamos fondo municipal, porque a ellos les cuesta entender para qué queremos las cosas. O sea, para ellos es más fácil dar el pase, dar el taller de tejido. Los chiquillos no quieren tejer, los niños quieren aprender a hablar japonés (...) Entonces, nos pasa muchísimo que, cuando tú presentas un proyecto, les cuesta entender para qué queremos las cosas;



para ellos son una pérdida de tiempo, porque no nos entienden. No entienden que esto es un movimiento más grande; que, para nosotros, un computador no es para el escritorio, es para poder hacer las planillas, el karaoke, las presentaciones, para el proyector, no es un computador que va a quedar ahí puesto. Nos cuesta muchísimo que entiendan qué es lo que somos (Mujer, Gestora, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

La inexistencia de definiciones culturales que, en términos de política pública, sean capaces de integrar los diversos modos de participación cultural desarrolladas por los *otaku* favorece la autogestión de actividades. Especialmente desde la consideración de que “les cuesta que entiendan qué somos”, lo que promueve el desarrollo de acciones que visibilicen el quehacer de los *otaku* como una práctica compleja, que requiere de insumos diversos.

La dificultad a la hora de establecer vínculos formales es resuelta apelando al principal recurso con el que cuenta la organización: los vínculos informales de apoyo. En buena cuenta, y a pesar de hallarse formalmente establecidos, el centro cultural sigue operando con una lógica que supone un alto esfuerzo personal por parte de los miembros de las comunidades, así como del apoyo de amigos, familiares y conocidos:

Claro. O sea, a la exposición de Slam Dunk no solo van los de Slam Dunk, sino que van todos los del centro cultural.

Vamos moviendo contactos. También, para generar más actividades, organizamos talleres de Manga, o sea, de dibujo. Como mi hermano dibuja, él se hizo cargo del taller.

Claro, porque también utilizábamos la habilidad de los chiquillos. Los que son diseñadores, por amor al arte... “chiquillos, hay que hacer tal cosa.

(Varios, Gestores, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana)

Entre los vínculos informales que favorecen el actuar del centro cultural resulta muy relevante, además de la cooperación de los fans, la relación existente con la Biblioteca de Santiago. Tal como se señaló anteriormente este espacio constituye el principal lugar para la realización de los eventos y exposiciones de las comunidades de fans. Es relevante señalar, de todas formas, que el vínculo con la Biblioteca, pese a hallarse más que probado en razón de reiteradas actividades, no se encuentra formalizado, tal como señalan desde la Biblioteca:

Yo no los tomé nunca por el centro cultural, siempre fue a nivel de proyecto de lo que me estaban presentando. De hecho, para mí es Gabriel y los chiquillos, no los veo como un centro cultural. Ahora, sí, obviamente, para el momento de la formalización, del protocolo o de conversar en Dirección yo digo: “trabajamos con Centro Otaku Tamashi” por la figura que tiene. Pero, en primera instancia, fue netamente por el nivel de proyecto, porque estaban bien armados, tenían una novedad, porque llegaron primero, también (Hombre, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana, Biblioteca Municipal de Santiago).

Así, el vínculo entre el centro cultural y la Biblioteca se estructura a partir de la calidad de los proyectos presentados por aquel, antes que por la mera valía del nombre centro cultural. De todas formas, desde la Biblioteca reconocen que la formalización bajo el concepto de centro cultural sí puede abrir puertas en otras instituciones y que el poner el acento en el valor de los proyectos antes que de dónde provengan o quién los respalde es una característica propia de la gestión de la biblioteca que no se puede ampliar fácilmente a otros espacios.

El vínculo de confianza logrado entre el CCOT y la Biblioteca de Santiago tiene un carácter singular, y no puede ser replicado fácilmente en otros contextos, pero sí es caracterizable a partir del desarrollo reiterado de actividades que encuentran una contraparte más que suficiente, en la biblioteca, para las necesidades del centro cultural.

### **iii. Mediaciones que articulan el modo de participación cultural**

El que sean principalmente jóvenes quienes conforman las comunidades de fans da pie a un alto nivel de mediación tecnológica en las prácticas del centro cultural. Este punto refiere no solo al modo de organización y gestión de las comunidades —explicado más arriba— sino que, igualmente, da pie a una estructura de funcionamiento que se encuentra fuertemente mediada por dispositivos tecnológicos de comunicación.

La difusión de eventos y actividades se realiza en Facebook con al menos un mes de antelación y consta de regulares posteos en torno al evento, que son realizados tanto por los administradores de la comunidad como por el CCOT. Especialmente relevante resulta aquí el tiempo de respuesta a las consultas en el sitio del evento. Esto pues la interacción con los miembros de las comunidades de fans, así como con otras terceras personas interesadas en los eventos, no es exclusiva de los administradores, siendo los propios miembros de las comunidades quienes otorgan respuesta a las consultas.

Tal como se observa en la siguiente imagen, con una consulta referida a la próxima Dragon Ball Expo II, el tiempo de respuesta por parte del centro fue de poco más de una hora; pero minutos tras la consulta otro fan, no vinculado al centro cultural, ya había contestado la consulta. Este tipo de interacciones no son extraordinarias en el sitio del grupo. Verificándose cómo las comunidades de fans se hacen igualmente cargo de cuestiones como estas en la cotidianeidad.

Imagen 30. Discusión en la conversación del evento Dragon Ball Expo II



Fuente: Sitio de Facebook del evento.

Las instancias de encuentro, además, se hallan también fuertemente mediadas. La presencia de teléfonos inteligentes tomando videos y fotografías durante las exposiciones es habitual —esto se puede apreciar con mayor claridad en el material audiovisual del caso, especialmente en a los 1:28 y a los 2:00 de la grabación—. La fuerte mediación tecnológica permite que los eventos sigan “activos” en plataformas como Facebook días después de su realización: prácticas como el “taggeo” de fotos junto a las y los fanáticos que realizan *cosplay* son regulares, permitiendo el desarrollo de interacciones a través de plataformas online más allá de la instancia presencial de encuentro.

Así, los encuentros presenciales se proyectan en las redes sociales en razón de las múltiples tecnologías y dispositivos que median las reuniones. Las fotos son compartidas en el sitio web del evento; de la misma forma en que los videos son alojados en plataformas como YouTube y luego enlazados en el mismo sitio, favoreciendo la discusión entre los asistentes.

Lo anterior permite, igualmente, una mayor intensidad de interacciones entre los miembros regulares de las comunidades de fans y quienes se acercan por primera vez a conocer de estas. Las diversas plataformas en línea establecen las condiciones de posibilidad para que el público general tenga mayor información sobre los futuros eventos organizados por el centro cultural —las apelaciones a que los asistentes a los encuentros sigan a las comunidades de fans tras el evento son regulares mientras estos ocurren—.

#### d. Públicos, sujetos y subjetividades: sobre los modos de participación cultural como prácticas de reconocimiento

La realización de eventos abiertos al público general, como se señaló, busca el reconocimiento de la actividad de los fans por parte de quienes no están interiorizados en la materia. En este sentido, más que hablar de públicos o audiencias eventuales de las actividades del centro cultural, resulta más adecuado plantear el desarrollo de sus actividades en vistas del cumplimiento de una doble función: favorecer el desarrollo de las actividades de interés propio de los fans y, mediante ello, alcanzar un mayor reconocimiento por parte del público general que, antes que ser visto como destinatario de un “producto” (como se podrían considerar las actividades ofrecidas en las exposiciones), es considerado también como un eventual miembro de la comunidad de fans.

Lo anterior supone, necesariamente, superar los prejuicios anteriormente expuestos. Las acciones del centro cultural, de este modo, buscan un sentido doble: superar los prejuicios y favorecer el reconocimiento del ser *otaku*:

Nosotros hemos crecido en las áreas que más nos importaban: que las comunidades tuvieran valor, que la familia conociera lo que hacíamos y lograr este reconocimiento, porque somos un ente legal. Porque, todas las comunidades no son legales, pero sí van bajo nuestro apoyo, bajo nuestra ala. Nosotros ponemos la cara por ustedes (Mujer, Gestora, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

La puesta en valor del trabajo de las comunidades y el reconocimiento de estas ante las familias y hacia la institucionalidad es un eje central del modo en que se evalúa el trabajo del centro. Gran parte de ese reconocimiento se fundamenta en el éxito de convocatoria que han tenido los eventos realizados por el centro cultural, esta fue, por ejemplo, la respuesta ante la pregunta por la evaluación que hicieron en la Biblioteca de Santiago ante la primera Dragon Ball Expo (que congregó a casi 12 mil personas):

La posición fue: “¿cómo tanta gente?”

Ellos estaban fascinados, porque, como la gente necesitaba recorrer, recorrió toda la biblioteca.

Claro, porque la biblioteca tiene hartos espacios y hay mucha gente que no la conoce.

(Varios, Gestores, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana)


En este sentido, el impacto que ha logrado el centro cultural ya no refiere únicamente a la articulación de las comunidades de fans y la difusión de sus gustos. Antes bien, el impacto principal hacia la comunidad está vinculado con la generación de interés por parte del público general en la cultura *otaku*, mediante la utilización de espacios anteriormente subutilizados.

Para el caso de la Biblioteca de Santiago, lugar donde han realizado la mayoría de los eventos masivos, comporta no solamente atraer público a la biblioteca a través de los encuentros de fans, es también permitir que las comunidades dispongan de un espacio para dar cuenta de sus actividades, siendo este un impacto significativo que, sobre la marcha, supone desafíos para la propia institución, tal como se observa en la siguiente cita:

Cuando fue el puntapié inicial con el tema de Slam Dunk —que yo creo que llegaron 3 mil personas— y la Biblioteca hace años no estaba acostumbrada a tener a 3 mil personas. Obviamente ya entramos a una mayor coordinación de la misma institución, junto con, además de valorizar y legitimar las actividades —es decir, hay que difundirla— también tenemos que ver un tema de mayor vigilancia, mayor limpieza, mayores tramos de montaje y desmontaje, hay cambios de turno (...) Es como “preparémonos, démosle, nos encanta, nos gusta que esté lleno”. Más que nada es cómo reaccionamos ante eso. No es cerrar las cosas y acotar. Es veámoslo, “de repente, dos días, para acotar a la gente” o “tengamos más seguridad” o “tengamos más limpieza” o “déjate todos los espacios de abajo para ti, todas las salas”. Es como que ampliamos para que todo sea de la manera más fácil que se pueda (Hombre, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana, Biblioteca Municipal de Santiago)

No sería arriesgado afirmar que es la masividad de estos eventos, que alcanzaron incluso hasta más de 12.000 visitantes, los que han afirmado el éxito del centro cultural y determinado sus hitos. Las implicancias de este tipo de eventos son también descritas por el encargado de extensión de la Biblioteca de Santiago, para quien tras la asistencia a estos eventos subyacen nuevos modos de participación cultural:

Te das cuenta de que están súper empoderadas pero que, a la vez, son súper *outsiders*, porque no van dentro del espectro cultural clásico que es el que sale en la tele, ponte tú; y, si sale, es como “el nuevo fenómeno *otaku*”. Pero, no; es una cuestión que dispara todos los días, que tienen sus redes sociales, que se agrupan, que se juntan y creo que el cuento va para allá (Hombre, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana, Biblioteca Municipal de Santiago).



El carácter de “empoderado” está referido, en la cita anterior, a la capacidad de las comunidades de promover, gestionar y ejecutar actividades destinadas al reconocimiento de su práctica. Sin embargo, tal disposición no es vista regularmente dentro del horizonte regular de prácticas culturales.

#### e. Campos y dominios culturales


A la hora de verificar cómo se comprende el CCOT en términos de práctica cultural, y en el contexto de las proyecciones y alcances del trabajo del centro cultural, resulta de interés destacar que tanto los conceptos de *cultura* como *juventud* son vistos como problemáticos. Primeramente, está lo referido hacia la configuración prácticas cuyo fundamento se halla en una comunidad de intereses, antes que en la ejecución de una actividad particular. Esto ha llevado a incomprensiones, y alimentado la noción de la existencia de prejuicios en torno a lo que significa *ser otaku*.

Así, la configuración y funcionamiento del centro cultural ha revestido un esfuerzo por posicionar el valor del interés por la cultura oriental en variadas instancias. Pero la incomprensión en torno a las actividades de las comunidades de fanáticos ocurre igualmente en un contexto más amplio, determinado especialmente por las dificultades operativas asociadas al vínculo con organizaciones estatales:

Pero, ¿te das cuenta de que la mayoría de las trabas vienen a nivel burocrático más de Gobierno? se habla mucho de considerar a los jóvenes, de inclusión, de que participen más, de que le pongan más ñeque, y hay un grupo —sin ser autorreferente— que se está tratando de mover y le ponen trabas por todos lados (Mujer, Gestora, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

Los conocimientos requeridos para la realización de trámites, conseguir permisos y autorizaciones, gestionar recursos, etc. Son todos relevantes para el centro cultural, en la medida que justamente afectan su capacidad para canalizar las inquietudes de las comunidades de fans.

El tener que tomar una posición defensiva respecto a qué es lo que se puede comprender como cultura —cuando se busca formar un centro cultural— es algo que trascendería a las dificultades operativas propias de cualquier proceso de instauración. La extrañeza de terceros hacia las prácticas culturales de las comunidades de fanáticos es, también, lo que se halla tras la consideración de la existencia de prejuicios hacia su actividad:



Es que, les cuesta mucho entender qué somos. Porque, si tú mandas un grupo de grafiti, ellos hacen grafiti; está claro, pintan. Los de teatro, ellos hacen teatro; los de danza, bailan; los de bicicleta, andan en bicicleta. Pero, ¿qué hace un otaku? (Mujer, Gestora, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

Las dificultades asociadas a definir claramente qué es lo que hace un *otaku* vienen a dar cuenta, justamente, de las incomprensiones y prejuicios que declaran los miembros del centro cultural. Mientras para el CCOT las actividades de las comunidades de fans resultan eminentemente en una actividad cultural —el ser *otaku*—, esta es puesta en tensión por prácticas culturales. Ante ello, De la Pena (2006) ha sostenido que la cultura *otaku* está relacionada, antes que con un hacer particular, con una serie de prácticas de consumo de medios simbólicos (anime y manga, principalmente) que dan pie a la conformación de identidades que pueden ser compartidas mediante diversas prácticas —entre las que se consideran, por ejemplo, el *cosplay*—.


Así, la respuesta a la pregunta por qué hace un *otaku* no es simple, constituye un as de prácticas orientadas a la valoración de la cultura japonesa representada en los mangas y anime. La principal labor del CCOT, en este punto, es canalizar las diversas actividades promovidas por las comunidades de fans, favoreciendo la existencia de un espacio de presentación del ser *otaku* ante el público y favoreciendo el accionar interno de tales comunidades.

Lo anterior explica que las futuras aspiraciones del centro cultural estén principalmente relacionadas, justamente, con actividades que ellos consideran más fácilmente reconocibles por la sociedad en general. Aquí es donde los talleres cobran especial relevancia, pues permitirían al público tomar contacto directo —y no meramente contemplativo— con las prácticas de las comunidades de fans.

Y ya tenemos el tema de que queremos hacer una exposición temática por las agrupaciones que faltan y también, lo que digo yo, que estamos con la idea y seguimos intentando lograr hacer más talleres abiertos al público. Lo que te decía yo: hacer talleres enfocados en que la gente pueda hacerse un *cosplay* con un buen disfraz, porque el taller lo queremos hacer variado; o sea, no solamente la vestimenta. Sino que también tiene que haber una parte en que la gente aprenda a maquillarse (Hombre, Gestor, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

Así, mientras se buscan desarrollar estrategias que permitan acercar mayormente al público con lo que significa ser parte de una comunidad de fanáticos, se mantiene el





objetivo de congregar a fans de bienes simbólicos que se comprenden más allá del interés por lo *otaku*:

Formamos esta confederación al principio, para tener un nombre poderoso y cierta fuerza. Entonces, a medida que fue creciendo el tema, nos dimos cuenta que como confederación *otaku* estábamos segregando igual, porque si había un fan de Harry Potter quedaba excluido porque no es *otaku*; es fanático, pero no es *otaku*. Entonces, ahí tomamos la misma confederación y la evolucionamos a la Confederación de Fans, donde ya es más amplio y podemos abarcar cualquier tipo de espectro de fanatismo (Hombre, Gestor, Centro Cultural Otaku Tamashi, región Metropolitana).

Las proyecciones del centro cultural, de este modo, van orientadas en un sentido sustantivo a ampliar el ámbito de personas que puedan sentirse convocadas por una confederación de fans; mientras que en un sentido formal se promueve el desarrollo de actividades capaces de generar una mayor cercanía con el público no iniciado en estas materias.

Desde un punto de vista analítico puede señalarse que el CCOT se orienta hacia lograr el reconocimiento de la cultura *otaku* en el contexto de la sociedad chilena actual, disminuyendo los prejuicios hacia las diversas prácticas que definen el ser *otaku*. Para ello, se gestionan y desarrollan actividades que fortalecen el actuar de las comunidades de fans, en vistas de conformar a las comunidades como plataformas que favorezcan no solo los intereses de quienes las conforman actualmente, sino también buscando nuevas personas que puedan interesarse en ello.

### 3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

El modo de participación cultural configurado por el CCOT se configura en torno a la articulación de una red que permite promover el actuar de las múltiples comunidades de fans que la componen. Así, el modo de participación propuesto conforma una estructura descentralizada en lo sustantivo —esto es, da cabida a distintos fanatismos—, mientras que formalmente promueve y gestiona actividades que permitan afirmar la identidad de las comunidades, a través del desarrollo de actividades que reconozcan el valor del trabajo de estas; también busca abrir tales prácticas hacia el público general, apuntando a la superación de los prejuicios existentes en torno al ser *otaku*, logrando así ser reconocidos en tanto fans de la cultura nipona.


Por otra parte, las prácticas que despliega el centro cultural dan cuenta de una actividad fuertemente mediada por las tecnologías de la comunicación existente a la fecha y que se afinan, principalmente, en las oportunidades que ofrece Facebook como red social. Tal plataforma es relevante para la coordinación y difusión de actividades, así como en lo referido a su potencial para proyectar las instancias de encuentro presencial a través de internet. Igualmente, las comunidades de fans desarrollan un set de prácticas desarrolladas que incluye diversos ámbitos, que van desde la personificación hasta el coleccionismo, tornándose muy importante en este punto el aspecto material respecto a qué significa ser un fanático: el valor que se otorga a los mangas expuestos en los encuentros, así como las figuras coleccionables son buenos ejemplo de esto.

Finalmente, el ser *otaku* supone una práctica de subjetivación que se orienta a desidentificarse respecto a los patrones culturales hegemónicos. Esto resulta especialmente visible al considerar que gran parte de los prejuicios declarados por los fanáticos apuntan a que existe un desconocimiento de qué es lo que son y qué es lo que hacen. Así, las comunidades de fans producen transformaciones en las formas de enunciación que, para este caso particular, se ven exaltadas por la referencia oriental que articula el modo de participación cultural. En buena cuenta, el ser *otaku* se configura en torno a la existencia de una diversidad de bienes simbólicos foráneos de interés que son leídos e integrados desde Chile. De forma tal que generan un alejamiento con los referentes simbólicos locales y promueven un desplazamiento hacia un espacio significativo cuyos referentes son reconfigurados mediante prácticas como el *cosplay*, el coleccionismo y el visionado de películas, todas estas prácticas cuyos referentes se hallan en la cultura oriental.

El modo de participación cultural propuesto por el CCOT supone entonces una posición crítica respecto a lo que se considera tradicionalmente como práctica cultural: no constituye estrictamente un hacer —como el que se puede observar en un taller de teatro—, sino más bien la confluencia de diversas prácticas capaces de articular identidades cuyo eje de referencia es la cultura japonesa. Así, manifestaciones como las desarrolladas por el CCOT proponen una ampliación de los modos de participación cultural, tanto en sus formas y mecanismos como en sus componentes sustantivos, esto es, en atención a la configuración de referentes simbólicos que, siendo foráneos, son reconocidos como propios por las comunidades de fans.

#### 4. REFERENCIAS

Dela Pena, J. (2006) "Otaku: Images and Identity in Flux" 11 May 2006. CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal, University of Pennsylvania, <http://repository.upenn.edu/curej/9>.



Moores, S. (2007) Media and senses of place: on situational and phenomenological geographies, Media@LSE Electronic Working Papers, No. 12

Welin, A. (2003) The meaning and image of Otaku in Japanese society, and its change over time, Göteborg Universitet, [https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/35267/1/gupea\\_2077\\_3](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/35267/1/gupea_2077_3)

## VII. NIEBLA GAMES (REGIÓN DE VALPARAÍSO/REGIÓN METROPOLITANA)

### 1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Los resultados a continuación corresponden al caso definido para entorno digital de Niebla Games. Pese a las dificultades sostenidas durante el trabajo de campo para la producción de este tipo de casos, Niebla Games encontró su justificación para ser estudiado en tanto permite dar cuenta del diseño de juegos de videos como una práctica de participación cultural. Como se verá a continuación, el caso abre la reflexión sobre cómo las plataformas digitales pueden ser condición de posibilidad para la emergencia de prácticas de este tipo.

El principal insumo de indagación fue la realización de entrevistas en profundidad con miembros de la industria nacional de videojuegos. Las entrevistas consideraron a directivos y trabajadores de Niebla Games, así como a miembros de la asociación gremial de videojuegos. Una de las entrevistas realizadas pudo ser llevada a cabo en el espacio de trabajo de los creadores. Las pautas de conversación permitieron profundizar en la problematización del dispositivo, sus proyecciones y las posibilidades de reproducción. Si bien Niebla Games cuenta con puntos de trabajo en la región de Valparaíso, la mayor parte de la gestión se despliega como teletrabajo (trabajo a distancia) en base a la entrega de productos (desarrollo de videojuegos) de sus colaboradores. En cuanto a las técnicas metodológicas y en razón de los tiempos dispuestos para el levantamiento de terreno, se optó por utilizar entrevistas en profundidad y conversaciones informales con directivos y desarrolladores. Las grabaciones de audios de conversaciones formales fueron copiadas como archivos de voz, registrando cuatro entrevistas que incluyen la visión de dos directivos (CEOs/fundadores), la de un realizador (diseñador), así como un personero del gremio de videojuegos VGChile.

Vale la pena destacar que, en razón del tipo de prácticas que articulan al dispositivo — el diseño y programación de videojuegos—, los registros audiovisuales no constituyeron un insumo de investigación. En la medida en que corresponde a una práctica que no cuenta, estrictamente, con un lugar físico para su desarrollo. Para complementar la data recolectada primariamente, se optó por la indagación en sitios web vinculados al proyecto y la recopilación de antecedentes.

Con el fin de resguardar la confidencialidad de quienes participaron en el estudio, se aducirá el tratamiento de citas a partir de los cargos de los CEOs y la denominación de “colaborador” en el caso del realizador que concedió entrevistas.

## 2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

### a. Noción de acontecimiento

El proyecto Niebla Games encuentra sus raíces en los paros estudiantiles del año 2011. Durante las movilizaciones, el actual director de la compañía comenzó a desarrollar el juego que hoy sirve de antecedente para *Causa, voces del ocaso*, juego de cartas coleccionables para múltiples plataformas que constituye el proyecto principal de Niebla Games.


La decisión por transformar este inicial pasatiempo en una actividad profesional está relacionada con el ingreso al mercado laboral de los dos fundadores de la compañía. De esta manera, un psicólogo y una socióloga (actuales CEOs de la firma), decepcionados de la oferta laboral en sus disciplinas, decidieron destinar sus ahorros a la creación de su propia empresa desarrolladora de videojuegos. Fue así como en 2014, y mediante la adjudicación de un fondo Corfo, Niebla Games toma forma y comienza a operar como lo que es hoy, en palabras de su CEO:

Nosotros diseñamos y desarrollamos juegos de distinto tipo. Por ejemplo, ahora tenemos el proyector principal que es *Causa, voces del ocaso* que es para PC y consola, eventualmente móvil, también. Tenemos el proyecto de videojuegos *Hexland Heroes* que es para móvil y eventualmente puede ser para Facebook y otros portales web, ahí lo estamos viendo, pero es móvil primero. Tenemos *Caretas*, que es un juego de mesa, es nuestro primer proyecto lanzado.

Así, lo que caracteriza al presente caso es su centralidad en torno al diseño y desarrollo de juegos de video. Para Niebla Games, la consolidación de la empresa y la profesionalización del equipo fundador en torno a esta es lo que constituye el acontecimiento que, para el caso, se encuentra fuertemente influenciado por la existencia de fondos gubernamentales que permitan dedicarse tiempo completo al desarrollo de juegos.

Para ambos fundadores, la decisión de profesionalizar el diseño y desarrollo de juegos supuso destinar sus ahorros a la postulación de un fondo de fomento de Corfo, donde la adjudicación de tales montos permitió establecer a Niebla Games como una compañía en forma en la ciudad de Valparaíso, vinculándose con artistas y programadores de distintas zonas del país a través de trabajo a distancia.

La importancia de la adjudicación de fondos es tal que, a la fecha, estos configuran no solo el tránsito hacia la profesionalización de la actividad de Niebla Games, sino que



también ha permitido establecer cuáles son los principales hitos en su historia, de forma tal que, si el surgimiento del caso se sella con la adjudicación del primer fondo concursable, los demás hitos de que han articulado la carrera de la compañía también responden a ese tipo de soportes. Tal como señaló la CEO de la compañía:


El empujón para poder dedicarse profesionalmente a esto, es tener financiamiento. Entonces, si no hubiéramos obtenido el financiamiento, probablemente, hubiéramos tenido muchas más dificultades y seguiría siendo un pasatiempo (...) Todo esto siempre lo hemos planteado por etapas: el primer fondo era para equipar; el segundo fondo era para lograr alcanzar, por lo menos, la fase alfa del desarrollo del juego.

Bajo este entendido, son los fondos externos los que toman un “efecto multiplicador” en relación a la inversión realizada por los socios fundadores. Así, de la confluencia entre el ahorro privado y la inversión pública, surgen los recursos requeridos para establecer Niebla Games como una empresa en funcionamiento. Esto es especialmente clave en el caso de los fondos otorgados por Corfo, los que demandan la existencia de una inversión inicial que es luego complementada por el capital otorgado a través de concursos. La importancia de los fondos para el desarrollo de la compañía ha llevado a una apertura hacia nuevas opciones de financiamiento, entre los que se cuentan tanto fondos regionales como sectoriales del CNCA.

Hemos recibido financiamiento de varias instituciones. Actualmente estamos terminando de ejecutar un PRA, que es un programa regional de apoyo al emprendimiento, porque en Valparaíso hay un programa que se llama “Valparaíso, ciudad creativa, sustentable e innovadora” que tiene como tema súper importante a las industrias creativas. Eso por el lado de la Corfo. Ahora, por el lado del CNCA nos adjudicamos un fondo audiovisual y un fondo de diseño, para otro proyecto de juego (CEO Niebla Games).

De este modo, Niebla Games surge principalmente como compañía bajo el alero de fondos de carácter gubernamental. Gran parte de tales fondos han sido destinados al desarrollo de “Causa, voces del ocaso”, el proyecto central que articula el trabajo de la compañía. Lo anterior, sin omitir el desarrollo de otros proyectos —como *Hexland Heroes*, pensado para móviles— y *Caretas*, un juego de cartas físicas —que surge como un proyecto derivado de *Causa*— y que constituyen instancias de aprendizaje en el desarrollo de Niebla Games.

En marzo de 2017 se realizó el lanzamiento de *Caretas*, lo que constituye el lanzamiento oficial de la compañía ante el público general. El objetivo tras lanzar un juego de cartas



físicas con anterioridad al lanzamiento de *Causa* apunta a desarrollar capacidades y habilidades requeridas una vez que se cuenta con un producto terminado. Así, se espera que la circulación y difusión de *Caretas* sirva como insumo para que Niebla Games pueda preparar adecuadamente el lanzamiento de *Causa* en un futuro próximo, tal como la fundadora señaló:


Nosotros tenemos esta idea del aprendizaje, entonces preferimos hacer un proyecto más abarcable, más chico, sacarlo antes que nuestro proyecto principal. Por ejemplo, *Caretas*, que es el juego que lanzamos ahora, es un *spin off* de *Causa* y *Causa* no ha salido. Entonces, como *Causa* es nuestro juego regalón, queremos sacar algo antes para tener toda la experiencia de vender. O sea, ninguno de nosotros es ingeniero comercial, por ejemplo, entonces, en el ámbito de los juegos de mesa, aprender a sacar boletas, cómo trabajar con los distribuidores, cómo trabajar con las tiendas... más vale hacer todos los contactos como para estar más fuertes cuando saquemos todos nuestros juegos centrales o queramos internacionalizarnos, por decirlo así.

Así, los diversos fondos hasta ahora levantados por Niebla tienen como foco central el desarrollo de *Causa*, en sus diversos ámbitos y etapas de desarrollo. Este proyecto, el más ambicioso de la compañía, ha orientado el desarrollo y lanzamiento de productos derivados al proyecto central, con la finalidad de desarrollar habilidades y acumular experiencia como compañía antes del lanzamiento oficial de *Causa*.

De esta forma, el principal hito alcanzado por Niebla Games —en términos de visibilidad pública— es el lanzamiento de *Caretas*. Sin embargo, y toda vez que la compañía se estructura en torno al desarrollo de *Causa*, resulta adecuado señalar que el acontecimiento que permite articular el modo de participación cultural se halla en el fondo Corfo obtenido en 2014, que permitió que los fundadores del proyecto se dedicasen tiempo completo a la compañía de forma profesional, y se vinculasen con otros artistas y desarrolladores de forma sistemática, en pos del desarrollo de la fase alfa de *Causa*. Es posible señalar, entonces, que la existencia de financiamiento externo configura las etapas de desarrollo del modo de participación cultural, cuyo acontecimiento fundante se encuentra en la producción y diseño de juegos.

## **b. Espacio cartografía de relaciones socio-espaciales**

Niebla Games funciona principalmente desde Valparaíso, ciudad desde dónde se realizan las labores de coordinación de los diversos equipos de trabajo que componen la firma. Ahora bien, el tipo de trabajo requerido para el desarrollo de juegos no exige la existencia de un equipo presencial permanente. A partir de lo anterior se explica que,



pese a que trabajen hasta catorce personas vinculadas a la compañía, el régimen de trabajo con ellas transite desde labores totalmente presenciales hasta otras que suponen un total desconocimiento presencial de los colaboradores.

Pese a la multiplicidad de modos de relación laboral existe una dirección de tres personas que constituyen el “núcleo” de la compañía. Ellos son los dos fundadores y uno de los programadores estables del equipo, tal como señala la CEO:


Somos tres que somos el núcleo, es súper importante que estemos harto juntos, porque todo el rato comentamos lo que hacemos y vamos trabajando a la par. Con los otros, tenemos distintos sistemas: hay unos que son full que no los vemos nunca. Nosotros estamos desarrollando Hexland Heroes y los programadores nunca nos han visto, entonces somos un ser virtual para ellos (...) Pero hay mucha variedad, porque hay unos que solo están para un proyecto en particular *freelance*; hay otros que pueden colaborar según el tiempo que tienen, y otros que están full-full.”

La existencia de trabajo a distancia no es algo privativo del trabajo de Niebla. Por el contrario, a partir de las conversaciones y observaciones con otras compañías de diseño de videojuegos realizadas, es posible sostener que la existencia de un modelo flexible de trabajo por tareas parece estar bastante desarrollado a través de toda la industria. Lo anterior también constituye una de las particularidades de la industria (que será ulteriormente desarrollada): la existencia de un fuerte sentido gremial que permite la vinculación de artistas y programadores —entre otros— con distintas compañías nacionales, sin que ello implique clausurar opciones de empleabilidad. En este sentido el testimonio de uno de los diseñadores que trabaja en Niebla resulta esclarecedor:

Trabajando tanto en Naicura [su proyecto personal] como en Niebla me he dado cuenta de que sí; es bastante recurrente tener trabajos *part time* a distancia o tener trabajo *full time* a distancia o tener trabajo *freelance* a distancia. Se da mucho eso (Hombre, Colaborador, Niebla Games).

Las relaciones laborales se configuran entonces más allá de los límites de la presencia física y se estructuran en razón de la capacidad de satisfacer las tareas acordadas. Resulta igualmente de interés, en este punto, que la vinculación con diversas compañías no se encuentra mediada exclusivamente por la existencia de acreditaciones profesionales, antes bien, es la lógica de la experiencia —y los portafolios que dan cuenta de ella— lo que favorece el desarrollo de vínculos entre los trabajadores y las compañías, siguiendo lo señalado por el mismo diseñador:





Entonces, mientras tú sepas hacer algo y lo hagas bien, vas a tener las puertas abiertas en el mundo de la industria creativa. Entonces, por ejemplo, en Niebla o en Naicura, viendo lo que la persona sabe hacer y, si está en un nivel competitivo en base a nuestra expectativa —las expectativas en Niebla son muy altas— tienes que ser experto en lo que tú quieres hacer, para poder llegar a un nivel óptimo y poder ser parte del equipo (Hombre, Colaborador, Niebla Games).


Las vinculaciones que diseñadores y programadores establecen con diversas compañías de desarrollo de videojuegos, así como el hecho que, por ejemplo, el colaborador arriba citado trabaje con Niebla y otra compañía de desarrollo de videojuegos, además de contar con su propio estudio, da cuenta del nivel de integración que existe en el diseño y creación juegos en el contexto nacional.

Así, la acreditación profesional, la presencia y la fidelidad hacia un solo estudio o compañía de diseño no constituyen barreras para el ingreso a la industria de los videojuegos. Las labores de coordinación cotidiana dentro de las compañías se estructuran principalmente en torno a dos tipos de soportes: para las comunicaciones y para el almacenamiento de archivos. Respecto a lo primero, Slack constituye el principal medio de comunicación y coordinación utilizado por Niebla, mientras que los archivos de trabajo son manejados en un repositorio web.

Por otro lado, y gracias al apoyo de instituciones como ProChile, representantes de Niebla Games han podido estar presentes en ferias internacionales de desarrollos de videojuegos. Entre estas, destaca la Game Developers Conference 2016, realizada en Estados Unidos, donde participó la CEO como representante de Niebla Games.

La importancia de la participación en reuniones internacionales tiene relación con un elemento central de la producción de videojuegos: las características del mercado al que apuntan. Mientras otras manifestaciones se sostienen en la presencia para articular su modo de participación cultural, los videojuegos pueden ser portados a diversas plataformas que pueblan el globo, siendo más significativo lo que acontece con el consumo de videojuegos en los denominados *smartphones*. De este modo, un juego desarrollado en Chile puede perfectamente circular hacia diversos mercados internacionales y, antes que apuntar a nichos territoriales, los desarrolladores se enfocan en los diversos tipos de jugadores existentes.

De esta manera, la cartografía de relaciones que define el modo de participación cultural es bastante fragmentaria: no es posible limitarla en razón de quiénes desarrollan las labores de diseño y programación (en términos de equipos de trabajo), tampoco en atención a los límites entre una compañía y otra ni, finalmente, atendiendo a criterios de formación. Lo anterior lleva a que la producción y diseño de videojuegos,



como modo de participación cultural, se comprenda como un fenómeno que se rige, más bien, por las necesidades propias de las diversas compañías, que son llevadas a un nivel de especificidad funcional que permite la integración de colaboradores con y en diversos contextos, en vistas de lograr la producción de un videojuego.

### c. Prácticas relacionales que configuran el modo de participación cultural

#### i. La conformación de equipo de trabajo

Una de las principales relaciones que ha establecido Niebla Games en su historia refiere a la configuración de su equipo de trabajo. Como se señaló anteriormente, las relaciones entre colaboradores se establecen muchas veces a partir de tareas singulares que luego son integradas en proyectos de mayor alcance. Sin embargo, la conformación de equipos en el contexto nacional también ha implicado vincularse con personas que no cuentan con mayor acreditación formal en el desarrollo de videojuegos. Esto implica que la experiencia del equipo en su conjunto, como de cada uno de sus integrantes, sea alcanzada en directa vinculación con proyectos determinados. A esto es lo que apunta la CEO de Niebla Games bajo la premisa del aprendizaje en el equipo de trabajo:

Ha habido tiempos de aprendizaje para todo el equipo; sobre todo porque, al no tener aún inversión privada igual hemos logrado financiar nuestros proyectos súper ambiciosos con relativamente poca plata en relación a lo que es el estándar internacional (...) Y eso ha sido posible porque nosotros hemos formado un equipo de gente joven, motivada y talentosa, pero que no tiene mayor experiencia. Entonces, este sigue siendo un momento de aprendizaje.

Tal aprendizaje no se encuentra únicamente referido al equipo de trabajo, las múltiples etapas de desarrollo y prueba que son requeridas para dar forma a juego como “producto final” suponen también la concurrencia de jugadores conocidos o desconocidos que entregan retroalimentación sobre el estado de desarrollo de los productos. Así, la experiencia que adquiere el equipo de trabajo está también referida a la opinión que los eventuales jugadores tengan, siendo este juicio un elemento relevante en el proceso de desarrollo. Tal como señaló la CEO en relación a la etapa de testeo de la primera versión de *Causa*:

Nos sirvió mucho, porque nos dijeron comentarios súper críticos en un área que nos permitió replanificar el proyecto a tiempo y avanzar de una forma que no lo hubiéramos hecho si no hubiéramos recibido ese *feedback*, no nos

habríamos dado cuenta. De hecho, ahí teníamos una interfaz nada que ver, la crítica fue más por la parte gráfica, porque el juego no se diferenciaba de los otros juegos que ya existen. Nosotros tomamos ese comentario súper a pecho y tratamos de diferenciarnos lo más posible. De hecho, ya no fue más 2D el juego, fue 3D, o sea, fue un cambio total.

Así, el juicio de los jugadores en el desarrollo del juego resultó determinante a la hora de identificar cuáles serán los siguientes pasos a seguir por Niebla Games y constituyó un aprendizaje relevante para el novel equipo. Actualmente, *Causa* se encuentra en una etapa de desarrollo ulterior, que culminará con un testeo del juego en su conjunto — una vez que este ya esté terminado— y que permitirá igualmente realizar los ajustes finales que caracterizarán al producto definitivo.


## ii. La importancia de VGChile

VGChile, como asociación gremial de desarrolladores de videojuegos, busca favorecer el desarrollo de la industria en el país hace ya más de cinco años. En esta línea, uno de los directores de la agrupación define el funcionamiento y objetivos de la agrupación:

Cómo funciona: es una agrupación gremial que tiene ocho directores que, básicamente, contestamos mails sobre distintas cosas. Pero la idea de VGChile es levantar la industria. Ese es el objetivo principal. Para eso, organiza eventos. Por ejemplo, ayer que fue la Enexpro trajimos Publishers de afuera, coordinar con ProChile, para que traigan a tal y tal persona, coordinar los viajes a la GDC, postular fondos en conjunto, como asociación gremial, etc. Yo ahora, por ejemplo, estoy empezando a hacerme cargo de labores de educación (...) El objetivo principal es levantar la industria, mejorarla técnicamente. Por ejemplo, el plan de los antiguos directores el año pasado era fomentar la capacidad de negocio de la empresa, por eso, se trabajó harto haciendo eventos de negocios (Festigame, Gamescom, varias ferias de afuera).

Es en ese contexto que resulta requerido comprender cuál es la importancia que ha tenido la asociación gremial para el desarrollo de Niebla Games. Tal como señala la CEO de Niebla Games, una de las ventajas del gremio es su alcance dentro de la comunidad de desarrolladores locales:

De hecho, el gremio es súper representativo y ésta es una de las fuerzas que tiene, porque frente a otras instituciones o a diferencia de lo que ocurre en



otros gremios, la representatividad es muy alta. Somos un solo gremio que representa al 80% de las empresas activas o vigentes y, además, es súper colaborativo, porque tenemos un foco global y sabemos que el éxito de uno es el éxito de todos.

La existencia de una asociación gremial, en un contexto de producción local donde muchos desarrolladores comparten tareas entre compañías, configura un contexto favorable para el desarrollo de asociaciones entre firmas y personas naturales. Esto permite el crecimiento de la industria nacional que, en razón del mercado global de videojuegos, no ven sus posiciones afectadas en el mercado local en razón del desarrollo de colaboraciones mutuas. Esto es, el mercado internacional es lo suficientemente demandante como para favorecer la colaboración, antes que la competencia, entre los desarrolladores chilenos. Esto ha permitido que, para Niebla Games, la participación en el gremio de desarrolladores haya constituido un elemento central de sus chances de crecimiento:

El 2015 nos dedicamos mucho a hacer redes y conectarnos con las empresas, aprender cómo era y en eso fuimos conociendo el medio y vinculándonos con el gremio, para conocer cómo era el desarrollo de la comunidad de desarrolladores. Y, por eso, ya nos conocían cuando nos unimos al gremio y me nominaron para la Dirección de Directiva, y ha sido muy bacán. A mí me gusta mucho porque, más allá de lo que el gremio te entrega como servicio, sí da un sentido de pertenencia a un grupo de gente que tienen sueños y proyectos similares, y todos quieren apoyarse (Hombre, CEO, Niebla Games).

La importancia del gremio excede las colaboraciones singulares que puedan existir entre compañías. También incide en las distintas alternativas de financiamiento a las que estas pueden acceder; cuestión que ha resultado especialmente significativa en relación a los fondos que ofrece el CNCA, tal como señala uno de los diseñadores que trabaja junto a Niebla Games:

Ahora, como se han ido especializando los fondos para videojuegos, hay personas dentro de la industria que están muy especializadas en el tema de postulación a videojuegos. Entonces, ellos mismos asesoran a entidades de gobierno y los guían para ayudarles a decir qué tipo de cosas tienen que poner en los formularios de postulación, cuáles son los presupuestos que se manejan; ellos mismos han hecho charlas a los socios de VGChile, para ayudarles a postular, entonces, son el enlace entre el Gobierno y la industria,

que van ayudando a que esto vaya fluyendo y se vaya desarrollando (Hombre, Colaborador, Niebla Games).

### iii. Los videojuegos como productos interactivos


En este punto es importante considerar cuál es el tenor de la vinculación que los usuarios finales tienen con los videojuegos. Sobre el particular, resulta significativa la opinión de uno de los directores de VGChile, para él:

El lenguaje del videojuego es una cosa interactiva. Entonces, es muy distinto a ver una película; una película está muy atada a contextos socioculturales, a identidades, incluso, a la imagen, a la simbología (que cambia mucho en cada cultura). En cambio, en los videojuegos, al ser un medio interactivo y al ser un medio que uno va aprendiendo cómo funciona mientras lo usa, uno se va adaptando, es mucho más amigable. No sé. Uno le puede decir a la persona: “Candy Crush” y va a entender al tiro, ni siquiera diciéndole en español cómo se juega (Hombre, Directores, VGChile).

Desde este punto de vista, los videojuegos se caracterizan por ser un medio que requiere la interacción entre los desarrolladores y el usuario final, por lo que el rol de los eventuales jugadores no es algo que resulte problemático solo cuando el producto se haya finalizado, por el contrario, la retroalimentación que pueden ofrecer en el periodo de diseño y desarrollo resulta fundamental para las compañías.

A este respecto, la CEO de Niebla Games dio cuenta del proceso de elaboración y prueba de los juegos diseñados por la compañía en los siguientes términos:

Por ejemplo, con *Causa* apenas tuvimos un prototipo jugable *online* súper inicial, decidimos hacer un testeo online como con 300 personas y habilitamos un sistema de *feedback* en que ellos podían escribir sus comentarios y a nosotros nos llegaban al mail (...) nos sirvió mucho, porque nos dijeron comentarios súper críticos en un área que nos permitió re planificar el proyecto a tiempo y avanzar de una forma que no lo hubiéramos hecho si no hubiéramos recibido ese *feedback*, no nos habríamos dado cuenta. De hecho, ahí teníamos una interfaz nada que ver, la crítica fue más por la parte gráfica, porque el juego no se diferenciaba de los otros juegos que ya existen. Nosotros tomamos ese comentario súper a pecho y tratamos de diferenciarnos lo más posible; de hecho, ya no fue más 2D el juego, fue 3D, o sea, fue un cambio total (Mujer, CEO, Niebla Games).



La consideración sobre el videojuego como un medio interactivo es, de este modo, lo que permite comprender la inclusión de la etapa de testeo y las decisiones que tomó Niebla Games en torno al desarrollo de *Causa*. Si los videojuegos se distinguen por tal *componente interactivo* de otros modos de participación cultural, el rol del “jugador final” es también determinante a la hora de desarrollar el propio juego. De forma tal que el proceso de creación se encuentra directamente vinculado con los usuarios e incide activamente en el producto final.

Lo anterior responde a uno de los objetivos más profundos de Niebla Games: *lograr que sus juegos se transformen en pasatiempo*. Esto es, apostar por un nivel de desarrollo que sea capaz de ofrecer un producto que responda adecuadamente a tal consideración de interacción con los jugadores finales y que permita que este sea incorporado dentro de sus rutinas cotidianas, tal como lo señaló su CEO:

En esta primera etapa en que estamos, queremos ojalá hacer juegos de autor, que tengan la impronta de nosotros y que sean originales. Sobre todo, con este juego, que tiene el potencial de ser el pasatiempo para algunas personas, que la gente se meta mucho; entonces, no tenía sentido para nosotros tirarlo como un juego cualquiera, que la gente lo juegue un rato, se aburra y listo (Hombre, CEO, Niebla Games).

En razón de lo anterior y, en síntesis, es posible señalar que las principales prácticas relacionales que configuran el modo de participación cultural elaborado por Niebla Games refiere a tres dimensiones: el equipo de trabajo, la relación con el gremio y el carácter interactivo de los videojuegos.

Mientras el primer componente refiere al nivel de desarrollo interno de la compañía, la relación con el gremio les permite establecer lazos con actores relevantes tanto dentro como fuera de Chile, por otro lado, la inclusión del juicio de los usuarios finales a través del testeo permite establecer una vinculación con los futuros consumidores del producto desarrollado.

Así, el modo de producción cultural propuesto, de diseño y programación de videojuegos, puede ser comprendido en razón de la existencia de un mercado global del entretenimiento, que busca situarse como una actividad que llene los tiempos muertos de los usuarios (bajo la lógica del pasatiempo) y que sea también capaz de alcanzar a satisfacer a los usuarios más demandantes (para quienes el jugar es una actividad dedicada). Reconocer la especificidad de ambos públicos supone, necesariamente, incluir sus consideraciones en la etapa de testeo de los juegos.

#### d. Sujetos y públicos: los videojuegos como industria creativa

En vistas de comprender el modo de participación cultural desarrollado por Niebla Games resulta adecuado partir de una revisión respecto de los videojuegos, su vinculación con la cultura y cuál es su nivel de integración con las prácticas cotidianas. En principio, los videojuegos a través de sus distintas plataformas buscan atraer la atención de los usuarios finales principalmente a la hora de constituirse como un pasatiempo —por ejemplo, en la fila del banco— y como una actividad dedicada que supone una destinación de tiempo definida hacia el juego.


Para el director de VGChile la relación entre videojuegos y cultura viene dada del siguiente modo:

Cultura es cualquier elemento que transmita algo a través de una idea; o sea, una idea que es transmitida a través de un objeto para generar algo. Esa es mi idea, en el sentido que un videojuego transmite emoción, transmite experiencia al usuario; por tanto, sí es un objeto cultural. Y, básicamente, lo que busca generar es sacarte de tu sensación actual de inmovilidad y moverte algo: sentir miedo, amor, pena (Hombre, Directores, VGChile).

La “transmisión de la experiencia” sería un componente central del funcionamiento de los videojuegos, junto a la capacidad generar sensaciones estaría vinculada con el carácter *interactivo* propio de su configuración. Así, en la medida que los jugadores se relacionan con el videojuego podrían ir experimentando diversas emociones en razón de lo que el videojuego ofrece. Ahora bien, esto no excluye el reconocimiento de una multiplicidad de tipos de jugadores y, seguidamente, del rol que estos atribuyen a los videojuegos en su cotidianidad.

Esto lleva a plantear la pregunta por el *tipo de destinatarios finales (o públicos)* a los que los desarrolladores apuntan. Bajo la premisa de que distintos modos de interacción redundarán en distintos tipos de videojuego. Ello, de todas formas, requiere tener primeramente en consideración la complejidad de los diversos jugadores y plataformas a los que un videojuego puede estar orientado, tal como señala uno de los diseñadores del equipo de Niebla Games:

Yo creo que ya se sobre entiende que los videojuegos forman parte del día a día de muchas personas y, como se tiene que empezar a saber que se tiene que vivir con ellos. Y uno, como desarrollador de videojuegos, también tiene que entender que existen distintos tipos de personas y tiene que desarrollar videojuegos para ese distinto tipo de persona. Hay muchos jugadores casuales; hoy en día, casi todos tienen *smartphones* y, por algo *Candy Crush* es uno de los grandes ejemplos: es un juego muy casual y en casi todos los



dispositivos móviles hay un *Candy Crush* o una copia o algo similar, y llega a la gran mayoría de las personas porque es algo muy casual, muy fácil de entender y que se puede resolver en un tiempo muy limitado. Por ejemplo, el caso que siempre se da es el de los viajes de la casa al trabajo o de la escuela a la casa y viceversa. Y están los jugadores más *hardcore*, por decirlo así, y uno también tiene que diseñar juegos para ellos, con trasfondos más amplios, más complejos y con unas horas de juego más amplias, para que el jugador no sienta que está jugando algo muy corto y que invirtió mal su dinero (Hombre, Colaborador, Niebla Games).


Detrás de esto está la consideración propuesta anteriormente, que supone distinguir entre los juegos que se orientan para un público que considera jugar como una actividad específica dentro de sus rutinas —“los jugadores más hardcore”—, versus aquellos que buscan integrarse en las rutinas de los jugadores como pasatiempo. Así, sería posible orientar el desarrollo de juegos atendiendo principalmente al tipo de usuario final y sus expectativas respecto al espacio de interacción que permite el videojuego.

Sin embargo, más allá de tal distinción, para Niebla Games el foco está en reconocer cuál es la riqueza de los proyectos que están desarrollando y, sobre ello, apuntar hacia diversos jugadores. Ello supone identificar que su principal ventaja se encuentra en el diseño de juegos de estrategia, más allá del formato o plataforma para el que se encuentre orientado. La centralidad en los juegos de estrategia se explica en razón de las capacidades de los desarrolladores que forman parte de la empresa, donde la figura de Nicolás (CEO) resulta determinante: toda vez que su principal cercanía y experiencia se halla en los juegos de estrategia más allá de su plataforma de aplicación. Desde ahí se comprende que *Caretas* haya sido desarrollado como un juego de tarjetas coleccionables, sin un componente audiovisual, tal como señala la CEO de la compañía:

Lo que pasa es que nosotros creemos que nuestro fuerte, por el momento, más que una plataforma en particular, es desarrollar juegos de estrategias originales muy vinculados a los juegos de mesa. O sea, el Nico es súper buen diseñador de juegos de mesa, entonces eso es lo que hemos tratado de llevar al ámbito de los videojuegos. Por ejemplo, *Causa*, que es un juego de cartas, es un juego de estrategia; el *Hexland Heroes* es un juego full de estrategia, una estrategia muy simplificada, que es la restricción creativa que nos pusimos (Mujer, CEO, Niebla Games).

El foco en los juegos de estrategia y la centralidad de *Causa*, *voces del ocaso* caracteriza el modo de participación cultural desarrollado por Niebla Games. Siendo *Causa* el eje articulador del trabajo del equipo y el juego de estrategia más complejo desarrollado






por la compañía, mientras que los demás juegos aparecen como subsidiarios o funcionales a tal proyecto. Así, Niebla Games se articula en torno a *Causa* y sus proyectos derivados, definiéndola como una empresa de desarrollo de juegos de estrategia para diversas plataformas.

La centralidad que el equipo ha otorgado al proyecto se vincula igualmente con las expectativas asociadas al desarrollo de Niebla Games. En buena cuenta, las expectativas de éxito de la compañía se encuentran asociadas a la recepción que tenga *Causa*, sobre todo al considerar el tamaño del proyecto en relación a la experiencia con la que cuenta Niebla, tal como señala su CEO:

Causa es un proyecto infinitamente complejo; el juego es fácil de jugar, intuitivo, y a la gente le ha gustado. Por eso, el *feedback* que hemos tenido ha sido positivo. Pero, en términos de un primer proyecto de un equipo chico *indie*, es muy grande. O sea, fue un desafío enorme que asumimos. Ahora tenemos la oportunidad de hacer el proyecto que, creemos, puede ser exitoso; si fallamos, fallamos (...) Porque si uno ve la experiencia internacional, hay muchas empresas de desarrolladores que no logran eso y que mueren en el camino. Entonces, para nosotros sería un gran logro poder auto sustentarlo (Hombre, CEO, Niebla Games).

La concreción de un proyecto como el que supone *Causa* es vista, por Niebla Games, como un proceso que requiere la concurrencia de diversos actores tanto desde el mundo de las artes, como desde la gestión e, incluso, el *marketing*. Ante esto, la posición de Niebla Games implica una valoración de los diversos recursos que son movilizados y gestionados para la realización de un videojuego, siendo esto un elemento central a la hora de resolver el modo de participación cultural propuesto por la empresa.

Para Niebla Games, lo anterior se vincula con la capacidad de los videojuegos de combinar diseño artístico con un modelo de negocios escalable y sustentable en el tiempo. Lo anterior lleva la discusión hacia el horizonte de las industrias creativas. Siguiendo a (Howkins 2001), esto apuntaría a una revalorización de los servicios, recursos y objetos culturales. Estos adquirirán valor gracias a la creatividad personal y el talento de cada creador en su obra, teniendo un alto potencial de riqueza y generación de empleos, siempre mediante el reconocimiento de su autoría intelectual. Tal visión se basa en la consideración del ámbito expresivo-creativo de los autores como una motivación sujeta a reconocimiento y resguardo legal bajo la forma de los derechos de autor, donde esto posibilita la evaluación de tales contenidos hasta el punto de ser reconocidos ya no solo como recursos valiosos (en tanto “originales”) sino también como monetizables, generadores de empleo y crecimiento económico para un país. Según las cifras consignadas por VGChile, la industria habría facturado más de US\$13



millones durante el año 2015, configurándose como uno de los ámbitos más redituables de la economía creativa nacional.


Es justamente respecto a la capacidad de desarrollar modelos de negocios desde el desarrollo de videojuegos que, para la CEO de Niebla Games, existiría un potencial considerable de crecimiento en el contexto nacional:

En Chile no creen todavía que, en el fondo, sea una industria creativa o parte de la economía creativa y no creían que aportara mucho o que fuera arte, si lo llevas a lo más básico. Pero, yo no veo por qué no sería eso. De partida, en lo más concreto, hay artistas trabajando, hay una parte que necesita arte, diseño gráfico, ilustradores... Entonces, si lo vemos muy concretamente, está así. Pero también hay toda otra cuestión que es el hecho de que requiere trabajo creativo, mentes pensando creativamente, buscando innovar, pensando cuál es el estado del arte actual y pensando en cómo agregar a eso. Pensando en cómo, la persona que experimenta el juego, lo experimenta. Entonces, es muy parecido a la pintura, un libro, el cine (...) Una de las cosas buenas que tienen los videojuegos, y que yo creo que lo hace superior a otros medios artísticos, es que combina arte con la escalabilidad de un negocio, ponte tú. Mezcla un poco los dos, entonces, puedes estar en las dos partes; eres un emprendedor, un empresario, pero, también, un equipo de artistas (Mujer, CEO, Niebla Games).

Atendiendo a lo anterior, es posible señalar que el modo de participación cultural propuesto por Niebla Games se encuentra en el desarrollo de juegos de estrategia multiplataforma, que implican el trabajo de artistas y gestores en vistas de la generación de un producto que sea capaz de tomar parte en la cotidianidad de los jugadores (tanto de quienes consideran el jugar como un pasatiempo, como de aquellos que lo consideran como una actividad singular). De este modo, su trabajo se comprende desde una lógica de industrias creativas, que apunta hacia la inclusión de factores artísticos y expresivos en el contexto de un modelo de negocios que busca establecer a Niebla Games como un actor relevante en el escenario de desarrolladores locales.

#### **e. Campos y dominios culturales**

Habiendo identificado el modo de participación cultural desarrollado por Niebla Games es adecuado situar y comprender su despliegue desde una perspectiva más amplia, poniendo énfasis en el campo nacional de producción de videojuegos. En términos generales, es posible destacar tres cuestiones sobre el particular: en primer lugar, el carácter colaborativo del campo de producción; luego destacan las bajas barreras



disciplinarias para ser reconocido como un desarrollador; finalmente, destaca el carácter global del mercado de videojuegos, lo que incide en su carácter “de nicho”.

Uno de los elementos característicos de la comunidad nacional de desarrolladores de videojuegos dice relación con el carácter colaborativo que, según sus propios miembros, constituye una nota particular de la industria nacional, tal como lo señala el diseñador que trabaja junto a Niebla Games:


Más que competencia, yo diría que es una camaradería: mientras más crece el gremio, más crece la industria, más crece Chile y más negocios hay para todos (...) Es como una hermandad y siempre se repite eso de que mientras más crezca el gremio, más crecemos todos (Hombre, Colaborador, Niebla Games).

Esta lógica de crecimiento mediante la colaboración lleva a que, incluso, desigualdades casi regulares en la sociedad chilena —como puede ser la postergación de las mujeres en el mercado del trabajo— no sean del todo verificables en el contexto de la industria de videojuegos, tal como señaló la CEO de Niebla Games:

Nunca me he enfrentado a una barrera en la industria por ser mujer. Y lo cuático es que, a pesar de eso, hay pocas mujeres; entonces, eso muestra como cuán alejado está, siendo que la industria es muy abierta y hay muchos profesionales jóvenes, no hay discriminación o exclusión hacia la mujer. De hecho, yo creo que, incluso, hay discriminación positiva; o sea, si hay una mujer con el mismo portafolio de un hombre que postula a una empresa o un equipo, yo creo que es obvio que le van a dar el trabajo a la mujer solo por ser mujer (Mujer, CEO, Niebla Games).

Una lógica de inclusión y camaradería como las señaladas solo puede comprenderse desde el punto de vista de la existencia de un mercado de referencia que supera, con creces, los límites nacionales. En efecto, las posibilidades que otorgan las diversas plataformas tecnológicas permiten que los desarrolladores nacionales trabajen muchas veces orientados por requerimientos internacionales, ya sea en términos de demandas singulares como en atención a la retroalimentación que pueden obtener por parte de los usuarios finales de los productos desarrollados, tal como señala uno de los directores de VGChile:

En el fondo, es tan global el mercado que no tiene sentido (...) Entonces, ¿cuál es el tema en los videojuegos? Es mucho más global. Subir un juego a una App Store y lo puede jugar... no sé. Te doy un ejemplo: cuando yo hice mi primer juego, la primera persona que mandó un *review* era de Sudáfrica.



¡Nunca me espere eso! Después, yo vi chinos jugando, japoneses jugando, rusos jugando. El nivel de globalidad que tiene es infinito; o sea, ¿en qué momento una persona de Sudáfrica me iba a decir “tu juego me encanta”, por ejemplo, haciendo una película? Pasa, pero es un mercado mucho más complejo (Hombre, Directores, VGChile).


Así, en la misma medida que el desarrollo de videojuegos puede estar totalmente orientado hacia el mercado internacional, resulta visible que, por el contrario, el nivel de desarrollo de la demanda nacional no es capaz de satisfacer la oferta existente:

El tema en Chile es que el mercado es chico y es un mercado que no tiene muchas lucas. Y es un mercado imposible de identificar. No hay cosas que tú puedas decir “esto es chileno” (...) La vinculación con el usuario final creo que tiene más que ver, a nivel mercado, con a qué público quieres llegar, y ahí uno tiene que ver el tema de los nichos (Hombre, Directores, VGChile).

Las dificultades vinculadas con la identificación de un nicho “nacional”, en referencia a la existencia de un eventual mercado chileno en el contexto global permite comprender que el foco de Niebla Games esté en los juegos de estrategia —más allá de un tipo específico de plataforma y usuario—. La consideración en torno a los nichos supone, de este modo, superar las barreras del mercado nacional y apostar por el alcance de tal modo que, en el horizonte global, al que es posible acceder mediante las diversas plataformas tecnológicas existentes. En palabras de uno de los diseñadores de Niebla Games:

Buscar un competidor directo que tenga el mismo foco de clientes que tú tienes es difícil. Puede que haya alguno. Pero, al final, es tanta la gama que existe para obtener financiamiento y clientes que competencia-competencia, eso de mirar para el lado y ocultar información porque me va a quitar clientes, no existe. Por ejemplo, en VGChile están los boletines que nos mandan semanalmente, donde los directores hacen una carta y van poniendo una lista de los posibles clientes que existen. O, el mismo caso nuestro que yo te decía, que nos llegaba un cliente que necesitaba un desarrollo 3D y nosotros no teníamos, lo derivábamos con otra empresa que sí tenía desarrollo 3D (Hombre, Colaborador, Niebla Games).

La apertura hacia mercados internacionales y la posibilidad de que los juegos desarrollados puedan ser del disfrute de jugadores en zonas tan alejadas como África constituye un aliciente relevante para la llegada de nuevos actores a la industria de



desarrolladores. Resulta importante destacar, en este punto, que la cercanía existente en el gremio de desarrolladores puede deberse, además, a la inexistencia de una barrera disciplinaria para el desarrollo de videojuegos. Por mucho que recientemente se hayan fundado escuelas de diseño y programación de videojuegos (como la existente en el Instituto Arcos), el grueso de los desarrolladores actuales proviene de disciplinas tan diversas como las ciencias sociales, el cine y la arquitectura.


Toda la gente que nosotros tenemos acá ha sido seleccionada por portafolio. No es necesario haber estudiado videojuegos, me interesa más qué has hecho. En nuestro equipo tenemos ilustradores, gente que ha estudiado producción musical, yo estudié cine, mi otro socio estudió periodismo. Entonces, más que nada, lo importante son las habilidades, incluso más que el portafolio. Yo creo que la acreditación académica sí es importante, pero es más importante la capacidad de la persona; o sea, si es capaz de demostrarme que puede programar en Unity o puede hacer música usable, ahí sí (Hombre, Directores, VGChile).

Pese a que no exista una mayor adscripción disciplinar para el diseño y desarrollo de videojuegos, esto no parece haber afectado la factura de la producción nacional, tal como señala uno de los diseñadores del equipo de Niebla Games:

Yo creo que, en cuanto a nivel técnico, no hay nada que envidiarles a otros países o a otras compañías. Porque en Chile, aunque muchas veces están más escondidos los ilustradores o los programadores o los músicos que están en el mundo de los videojuegos, cuando uno ve los portafolios de la industria creativa —esta es la impresión que me ha dado a mí— no importa dónde estudiaste; lo que importa es lo que tú sabes hacer (Hombre, Colaborador, Niebla Games).

De este modo, el campo de producción de videojuegos en Chile aparece como un espacio que todavía recibe de buena forma la inclusión de nuevos actores, cuya valoración no refiere a su formación disciplinaria sino a su capacidad creativa. En el contexto de una industria creativa cuya producción se orienta a la satisfacción de nichos en escala global.

Pese a que la calidad de los productos desarrollados pueda ser reconocible tanto por los miembros de la industria local como en el extranjero, sí existe un aspecto en el cual existe un amplio espacio de crecimiento y que ha orientado el actuar de la asociación gremial: la respuesta a la pregunta por cómo hacer negocios de forma exitosa. En las palabras del diseñador del equipo de Niebla Games:



Yo creo que esa es una de las cosas que, muchas veces, dentro de VGChile, los socios de VGChile solicitan a los directores. Es un poco de educación en temas de negocios. Ya han hecho charlas especiales que te pueden guiar en cómo llevar a cabo el desarrollo de tu juego, mirándolo como un producto. Porque, como te digo, muchas veces los que están haciendo los videojuegos son programadores, diseñadores, ilustradores, artistas, psicólogos, sociólogos, que si bien a lo largo de sus carreras vieron cómo se debe tratar a una empresa, no fueron formados para eso. Entonces, muchas veces se requiere alguna guía. A lo mejor, no alguien que dentro el equipo te lleve, si no que empezar a aprender uno, como diseñador o como programador, cómo funciona esa área y cómo se puede postular a los distintos fondos, o cómo puedes empezar a contractar a distintas entidades que estén interesadas en financiar tu proyecto. Entonces, por eso creo que es importante VGChile, porque ellos pueden guiar en esos temas. Lo mismo en el caso de los asuntos legales, que no son menores.

A partir de lo anterior, se puede sostener que la diversidad de trasfondos y contextos que nutre a la comunidad de desarrolladores no implica la resolución de la problemática referente al desarrollo de un modelo de negocios exitoso. Para ello, la asociación gremial resulta clave en el desarrollo de tales competencias.

Así, el campo de producción nacional de la industria de videojuegos se observa como un espacio de crecimiento colaborativo, principalmente orientado hacia la satisfacción de demandas que provienen de todo el globo y que se caracterizan por el modo de interacción que se busca con los usuarios finales (atendiendo al tipo de juego y plataforma) antes que a contextos territoriales identificables. La capacidad de los desarrolladores locales de responder a una demanda global con los niveles de calidad técnica esperados no es condición, de todas formas, del éxito de las compañías locales, quienes buscan desarrollar modelos de negocios que permitan estabilizarse en el tiempo.

### **3. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL**

Niebla Games desarrolla un modo de participación cultural cuyo foco se encuentra en la creación de juegos, con especial atención en la creación de juegos de estrategia para diversas plataformas; que buscan tanto entretener a quienes demandan un pasatiempo, como ocupar a quienes exigen una mayor complejidad en el juego. Han desarrollado juegos de cartas coleccionables y videojuegos, y su principal proyecto lo constituye



*Causa, voces del ocaso*, videojuego de estrategia que se encuentra en etapa avanzada de desarrollo.

Así, el modo de participación cultural propuesto se estructura a partir de una interacción mediada entre los desarrolladores de los juegos y los usuarios finales. En el caso particular de Niebla, su foco es el desarrollo de juegos de estrategia, atendiendo a las capacidades y experiencia de su equipo fundador.

El surgimiento y crecimiento de la compañía se comprende en el contexto de la industria nacional de desarrollo de videojuegos, que cuenta con una asociación gremial de alta participación y actividad. El gremio se caracteriza por orientar su producción al mercado global, lo que permite la inclusión creciente de nuevos actores y, sobre la marcha, mantener instancias de colaboración mutua. Asimismo, el reconocimiento dentro del gremio se fundamenta en un hacer práctico antes que, en la acreditación de conocimientos, lo que incide en el fuerte carácter multidisciplinario de la formación de sus miembros. Lo anterior orienta el quehacer del gremio hacia el desarrollo de modelos de negocio exitosos y el establecimiento de redes, toda vez que la factura de los videojuegos producidos localmente es suficiente para competir en el mercado internacional.

El carácter interactivo de los videojuegos lleva a que antes que públicos, los jugadores sean vistos como usuarios finales. Bajo tal consideración, los usuarios tienen también relevancia en el desarrollo de los juegos y pueden incidir activamente en el modo en que este es configurado. Esto implica que el mercado al que están dirigidos los productos se encuentra influido por el tipo de usuario al que se quiere llegar y que cuenta, además, con un alcance global. Sin embargo, la aproximación de Niebla Games ha sido situar su nicho en los jugadores de estrategia; sean estos jugadores intensivos o esporádicos, orientando igualmente sus juegos para diversas plataformas.

El trabajo de Niebla Games se comprende, en razón de sus propias características, como una red heterogénea que demanda la integración de diversos saberes y lenguajes: desde la programación de los escenarios hasta la interfaz visual con la que interactuarán los usuarios finales. La importancia de la tecnología es capital para las industrias creativas y, en el caso particular de los videojuegos, las capacidades expresivas que se pueden alcanzar desde el componente artístico de la manifestación refiere, necesariamente, al desarrollo tecnológico existente.

## VIII. GRUPOS FOCALES (REGIÓN METROPOLITANA)

### 1. INTRODUCCIÓN

De acuerdo a las reuniones sostenidas con la contraparte técnica del estudio, se decidió incorporar la mirada general sobre las percepciones de la población en los temas de participación cultural. A raíz de ello, se decidió conjuntamente trabajar con técnicas cualitativas en una metodología distinta a la que se había sostenido en el resto de los casos, si bien relevando dinámicas intersubjetivas y discursos emergentes que podían sostenerse frente a las temáticas de participación cultural.

Los resultados a continuación se enmarcan en las claves analíticas obtenidas del trabajo con dos instancias de grupos focales y que servirán de insumo a la elaboración de resultados finales transversales. De esta manera, tal como se observará en los apartados a continuación, el diseño de análisis no se ajustará a las temáticas abordadas en los otros informes de casos. Esto en razón de que los próximos capítulos seguirán las dimensiones analizadas a través de los instrumentos de acopio de información, así como las categorías descriptivas obtenidas de las fases de codificación.

Considerando los tiempos y los alcances de este estudio, la dinámica de grupos focales se realizó hacia el final del trabajo de campo de los casos en regiones. Sobre esta decisión metodológica, varias consideraciones: En primer lugar, y tal como fue conversado y aprobado por la contraparte técnica, una vez iniciadas las fases de análisis de los estudios de casos, se podría tener mayores niveles de información respecto a la focalización de segmentos de interés sobre los cuales trabajar, así como temáticas sobre las que fuera relevante profundizar en la técnica cualitativa grupal. En segundo lugar, y como se explicará con mayor profundidad en el apartado a continuación, la dinámica contó con la producción de un grupo focal, el cual fue abordado en dos instancias o momentos. Entre cada instancia, se generó una “intervención” (exposición a contenido) a partir de los insumos audiovisuales de algunos de los casos sostenidos en regiones. De esta manera, la realización de grupos focales debía llevarse a cabo durante las fechas señaladas, en vistas del trabajo con material durante un momento de interludio con parte del registro audiovisual.

De esta forma, los contenidos que se trabajarán en el reporte a continuación se desglosan en los siguientes puntos:

- Consideraciones metodológicas: alcances generales sobre la metodología desplegada, así como las técnicas de análisis de información.



- Clave 1. Percepciones generales sobre participación cultural: ¿Qué se entiende por niveles de participación cultural?
- Clave 2. ¿Por qué hablar primero de lo que *no* constituye participación cultural?
- Clave 3. Elementos constitutivos de la participación cultural: cambios discursivos:
  - Momento 1 grupal: razones de por qué una práctica se identifica como cultural.
  - Momento 2 grupal: principales cambios discursivos.
- Apuntes finales para la reflexión sobre participación cultural.

## 2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

En términos generales, la investigación cualitativa se enfoca en las tensiones latentes de la naturaleza —socialmente construida— de la realidad, la estrecha relación entre el observador y el objeto de estudio y los contextos que enmarcan las unidades de análisis. A diferencia de la investigación cuantitativa, la técnica cualitativa busca respuestas desde el *cómo* operan fenómenos sociales, por sobre el énfasis de relaciones causales entre variables o medidas de cantidad, intensidad o frecuencia (Denzin y Lincoln 2005, 14).

En este marco, se puede decir que la metodología cualitativa en el marco de este estudio tiene tres intenciones principales:

- **Carácter exploratorio:** En tanto busca conocer el objeto de estudio desde las *percepciones espontáneas y emergentes* de los distintos actores consultados sobre los temas de participación cultural.
- **Carácter descriptivo:** Ya que busca recolectar datos respecto a un fenómeno en particular. En este caso, las percepciones asociadas a las prácticas culturales, públicos, objetos, etc.
- **Carácter analítico:** En tanto busca identificar y examinar diversas formas en cómo cada uno de los actores consultados elaboran un relato y narrativa, a partir de su experiencia cotidiana respecto a sus propias formas de participar y los cambios discursivos asociado a un levantamiento en dos momentos.

### a. Técnicas de acopio de información: grupos focales

Contrastando con la singularidad personal de la entrevista personal, esta técnica centra el abordaje a fondo a un número de tópicos más inducidos, en el cual se reclutan sujetos

que cumplan con ciertas características y que aseguren un número mínimo para la saturación de información (Sandoval 2002, 145).


Los grupos focales tienen la fortaleza de capturar la modulación de la opinión en situaciones de intersubjetividad. Aunque corresponde a recolección de información en *settings* (enmarcamientos, encuadres) no naturales de los sujetos, operan como técnicas adecuadas para sondear temas específicos asociado a las percepciones sobre participación cultural.

Al igual que la técnica de entrevistas en profundidad, la entrevista focal también es semiestructurada y va enriqueciéndose conforme avanza el proceso investigativo y la dinámica propiamente tal. A partir de lo anterior, el levantamiento de datos cualitativos se realizó a partir de un diseño metodológico cuasi- experimental, en donde la utilización de técnicas de producción de información permitió cumplir con las intenciones y objetivos descritos anteriormente.

Entre las estrategias utilizadas para orientar las entrevistas de grupo focal, existen cuatro criterios según Morgan (1988) en (Sandoval 2002, 145):

- Cubrir un rango máximo de tópicos relevantes.
- Proveer datos lo más específico posibles.
- Promover la interacción que explore los sentimientos de los participantes con una cierta profundidad.
- Tener en cuenta el contexto personal que los participantes usan para generar sus respuestas al tópico explorado.

El caso abordado como dinámica intersubjetiva, contó con ocho integrantes por instancia y una duración aproximada de 1,5-2 horas cada vez. Tal como se acordó durante las reuniones con la contraparte técnica, y en vistas de los tiempos dispuestos para este levantamiento, se optó por hacer trabajo cualitativo a partir de un grupo con perfiles intencionados, pero que fuera abordado en dos momentos. De esta manera, la composición del grupo contó con algunas variables que fueron tomadas en cuenta durante la fase de producción. En aras de recrear situaciones de intersubjetividad con perfiles homogéneos, se optó por mantener la edad y el nivel socioeconómico como criterios constantes de reclutamiento durante la fase de producción. De esta manera, el grupo focal estuvo compuesto por personas de nivel socioeconómico medio / medio alto (C2-C3) y con edades entre 18 y 35 años (resguardando, sobre todo, ciclo de vida: estudiantes, trabajadores, tenencia de hijos, ocupación, etc.). Respecto al criterio de edad, tal como dispuso el Equipo Técnico del CNCA, el interés estaría dispuesto sobre los discursos de un grupo joven, asumiendo eventual conocimiento respecto a prácticas



culturales emergentes, así como manejo temático respecto a entorno digital. Asimismo, para reforzar la modulación intersubjetiva, se indujo también variabilidad en la presencia de hombres y mujeres, así como perfiles según tipo de “consumo” cultural declarado. Para ello, durante la fase de reclutamiento, se filtró a partir de la siguiente pregunta: “En los últimos 12 meses, ¿ha asistido o participado de actividades culturales? ¿Cuáles?”. El presupuesto a la base, a partir de este filtro, fue contar con la presencia de asistentes, gestores, colaboradores o públicos de prácticas culturales, para sondear discursos considerando heterogeneidad en los niveles de participación y posibles diferencias discursivas entre los participantes. Se debe destacar, sin embargo, que —tal como se verá en los resultados a continuación— no se observaron diferencias relevantes en términos de narrativas según género, aduciendo que las edades y el nivel socioeconómico operaron como principales moduladores de opinión.

#### **b. Profundización cualitativa: diseño cuasi-experimental de grupos focales**

Tal como se ha señalado, el objetivo de este tipo de técnica fue la indagación en temas de participación cultural en los perfiles descritos, así como la exploración de determinantes, motivadores y contenidos que marcan la reflexión sobre participación cultural.

A partir de una metodología que supone exponer a las personas a una intervención (visionado de material audiovisual), se espera conocer las percepciones de los informantes respecto a la participación cultural, considerando las actitudes (prejuicios) previos, así como el efecto “recuerdo” y/o heurísticos en la declaración de exposición (Kahneman y Tversky 2000). Los juicios de las personas se ven afectados por su recuerdo de las cosas, o actitudes previas generales, por ello, se buscó exponer a las personas a una situación real de visionado, para desde ahí contrastar sus opiniones en momento 1 y 2 a partir de técnicas del tipo narrativo (Riessman, 2003), con especial foco en el análisis temático (John McLeod, 2000). Es decir, considerando que la asignación de recursos iniciales influye y moldea los juicios y valores de las personas, así como sus preferencias, los estados referenciales específicos también pueden condicionar ciertas actitudes. Desde la investigación psicológica a este respecto, se sondeará si es que, mediante una exposición a nuevos contenidos, es posible observar cambios perceptuales que se puedan traducir en discursos y narrativas distintas respecto a la discusión sobre participación cultural.

El diseño cualitativo, entonces, se guio por tres momentos:

- **Momento 1 - Actitudinal general:** conversación moderada por los investigadores DESUC sobre niveles declarados de participación cultural en Chile, autopercepción de participación cultural, actividades definidas (y no) como

prácticas culturales, entre otros. Este primer momento pretendió establecer una línea de base respecto a actitudes (o “prejuicios” previos) sobre la temática.

- **Interludio (visionado) con material audiovisual:** atendiendo a la diversidad de casos estudiados en el marco del proyecto general, se optó por hacer entrega a los consultados (al final del momento de tres documentos audiovisuales relevados como insumos de la investigación. En la selección del material audiovisual, se trabajó a partir de casos que contaran con menores niveles de similitud entre sí (considerando principalmente diferencias entre prácticas tradicionales vs emergentes): Centro Cultural Otaku Tamashi (región Metropolitana), Teatro del Lago (región de Los Lagos), Agrupación Lumbanga Afrodescendiente (región de Arica y Parinacota) y la Caleta San Pedro (región de Coquimbo). Durante esta exposición, se les pidió a los informantes que consideraran todos aquellos aspectos que les llamen la atención desde una perspectiva cognitiva (*saliencia* o notoriedad de contenidos/temas/estilos), hasta aspectos emocionales (impresiones, sensaciones, etc.).
- **Momento 2 – Reflexivo final:** con el mismo grupo, y luego de una semana asignada a la tarea del interludio, los investigadores DESUC se vuelven a reunir con los consultados a modo de sondear temas específicos referidos a cada uno de los materiales revisados y para consolidar las reflexiones finales respecto a lo establecido en el momento 1 sobre participación cultural.

### 3. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

A modo de retomar el desglose de los resultados a continuación, los puntos siguientes abordarán tres ideas fuerza que emergieron como claves analíticas, las cuales serán sintetizadas en el apartado final sobre apuntes para la reflexión sobre participación cultural.

- Clave 1. Percepciones generales sobre participación cultural: ¿Qué se entiende por niveles de participación cultural?
- Clave 2. ¿Por qué hablar primero de lo que *no* constituye participación cultural?
- Clave 3. Elementos constitutivos de la participación cultural: cambios discursivos:
  - Momento 1 grupal: Razones de por qué una práctica se identifica como cultural.
  - Momento 2 grupal: Principales cambios discursivos.
- Apuntes finales para la reflexión sobre participación cultural.

### a. Percepciones sobre la participación cultural en Chile vs autopercepción de participación


Para iniciar la dinámica grupal durante un primer momento de reunión con los informantes definidos de acuerdo a los criterios anteriormente expuestos, se trabajó con una actividad inicial referida a dos preguntas que los consultados debían responder. La figura a continuación presenta el ejercicio 1. Con el objeto de conducir la conversación desde los juicios tercerizados (chilenos) y la autopercepción de participación cultural, la pregunta permitió dar inicio a la instancia intersubjetiva, luego de que cada uno de los integrantes del grupo se presentase. Cabe resaltar que las indicaciones generales por parte de los moderadores —y a modo de no enmarcar la discusión en tanto instancia “evaluativa”— fue que las anotaciones y demarcaciones eran libres y que las respuestas e impresiones se discutirían posteriormente de manera ampliada.

Tabla 2. Ejercicio 1 para grupos focales (Momento 1)

1. En términos generales, según lo que usted sabe o cree, ¿cómo calificaría la participación de los chilenos en actividades culturales en general (en una escala de 1 a 10, donde 1 representa “muy baja participación” y 10 “muy alta participación”)?										
El nivel de participación de los chilenos en general en los últimos 2 años	1 Baja participación	2	3	4	5	6	7	8	9	10 Muy alta participación
Tu nivel de participación en los últimos 2 años	1 Baja participación	2	3	4	5	6	7	8	9	10 Muy alta participación
2. ¿De qué manera participa en actividades culturales? Cuénteme algunas de dichas actividades										

En términos generales, se observa que los informantes hacen distinciones respecto a los niveles de participación de los chilenos, en relación a los niveles propios de participación cultural. A modo de contexto, se debe tener en cuenta la siguiente consideración relativa al perfil del grupo: Tal como se señaló, al menos la mitad de los integrantes declararon participar “activamente” de prácticas culturales, en asistencia a teatro, cine y/o conciertos masivos. Algunos mencionan también la asistencia de prácticas más tradicionales como talleres de cueca o eventos asociados a bailes y tradiciones típicas del folclor chileno (“fiesta del roto chileno”; “participación en bandas de bronces nortinas”, etc.). Llama la atención en algunas declaraciones, la inclusión de talleres terapéuticos, desarrollo personal o *reiki* como tipos de participaciones declaradas.

Sin embargo, dada la presencia mixta de aquellos perfiles de consumo más y menos habitual de prácticas culturales, es importante señalar que, de todas formas, los juicios




asociados a este tipo de declaraciones suelen cargarse de deseabilidad social. Entre las razones que se encuentran bajo esta puntualización discursiva, es posible atender a dos consideraciones: una de tipo metodológico y otra, relacionado al análisis temático. Sobre el primer punto, es importante tener en cuenta que, en dinámicas grupales, los constructos de deseabilidad social son frecuentes en tanto ciertos sujetos —como ha planteado la literatura psicológica a este respecto (Crowne y Marlowe, 1964)— tienen un razonamiento motivado por “quedar bien” en situaciones intersubjetivas, especialmente considerando el encuadre que supone una metodología de grupo focal. Desde luego, tal como incluso se aduce en los diseños de cuestionarios en técnicas cuantitativas, el “sesgo de aprendizaje” o de proximidad, induce a contestar de forma similar a las respuestas anteriores (Arribas 2004). De igual forma, frente a las primeras declaraciones de un asiduo consumidor de prácticas culturales, es posible pensar que el resto de los integrantes tendieran a declarar altos niveles de consumo cultural dado dicho “efecto-par”.

En segundo lugar, tal como se ha relevado el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en los resultados de la Encuesta de Consumo Cultural 2012, es importante tener en cuenta la tesis asociada al consumidor cultural omnívoro. En la propuesta que releva la revisión teórica de este documento, Peterson y Symkus (1992) aducen que este consumidor cultural omnívoro accede a la participación de este tipo, sin mayores distinciones entre alta cultura y cultura popular: “El consumidor omnívoro va al cine y a la ópera, escucha música clásica, folclórica y romántica” (CNCA 2012, 18). Junto con la noción de omnivorismo, se desprende la relación entre prestigio y consumo cultural. Desde luego, buena parte de los juicios identificados como “deseables”, se encuentran cruzados por una tendencia aspiracional que —si bien menos presente en las generaciones recientes (CNCA 2012, 18)— encuentra algún resabio especialmente en grupos de clase media alta.

Volviendo al tema de los niveles declarados de participación cultural de los chilenos, en general, los informantes tendieron a entregar “altas” calificaciones, mencionando —la gran mayoría de las veces— un valor 6 o 7 en la escala de 1 a 10 presentada en la figura 1. No obstante, frente a las razones consultadas respecto al por qué de dicha calificación, los discursos tienden a volverse más críticos que la representación de la nota propiamente tal. Entre los principales motivos señalados respecto a lo que —para los informantes— conformó una mediana participación por parte de los chilenos, se indicó el “bajo nivel de compromiso” asociado a la falta de tiempo o la existencia de barreras monetarias y de “invertir” en cultura.

Porque como que el chileno siempre como que apunta en tener las ganas, tiene las ganas de hacer algo, de aportar, quiere bailar, quiere hacer de todo, hacer arte, todo... muchos de ellos participan, pero el tiempo de meterse a



un grupo o una cosa así, lo dejan... por falta de oportunidad, por falta de tiempo (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).


El chileno no invierte en cultura, el hecho de pagar por ir a un lado, o, por ejemplo, el cine... si, pero el cine también es algo como mas movido, como mas publicitario, como que todavía el chileno no tiene esas ganas de que dentro de tu presupuesto esté el invertir en cultura, es como muy poco (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

En el contraste de las razones y la nota entregada, la gran mayoría de los consultados menciona que, de todas formas, la participación cultural en Chile ha aumentado, especialmente dada la masificación de ciertos eventos o la baja barrera de costos en hitos como “el Día del Patrimonio”.

Yo creo que la participación ha aumentado, pero si el chileno lo encuentro como que, si no le muestran o no le, por ejemplo, estos eventos masivos que funcionan súper bien, como el París Parade o estas cosas que hacen la alameda, esas cosas funcionan súper bien, partiendo porque no es un gasto para la persona, es accesible, es masivo, está bien publicitado, yo creo que se da esa participación en como macro de chilenos, el típico, es en base a eso... en que sea más accesible (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Otro de los hallazgos a nivel discursivo sobre los niveles de participación detectados en la población chilena, es que los consultados relevan su calidad de “santiaguinos” a la hora de emitir juicios sobre este tema. Una de las discusiones que se sostuvieron hacia el inicio de la dinámica grupal versó sobre la pertinencia local transversal a la reflexión sobre niveles de participación cultural en los chilenos. Si bien este perfil omnívoro de consumidores declara que buena parte del acceso a prácticas se encuentra cruzada por la difusión, las barreras monetarias y el tiempo, esto puede ser, tal vez, una narrativa propia de quien reside en el centro. Reconocen, así, que en regiones existen otros parámetros de participación que siguen lógicas propias, especialmente en lo señalado como “costumbrismo” como forma de justificar —en su contraparte— la poca “propiedad cultural” de la identidad territorial santiaguina, como se lee en la cita a continuación:

En general todos tenemos gustos distintos, alguna feria gastronómica o lo que sea. Pero, por ejemplo, en regiones sí se tienen más costumbres con respecto a eso, en algunos lugares tienen sus fiestas costumbristas, sus cosas, Santiago en sí no tiene una propiedad cultural, así como marcada, por



ejemplo, hay gente que, uno les pregunta a chilenos, o a la típica persona, le gusta el teatro... si, a todos les gusta, pero, ¿van?... no, porque no saben, la cartelera, no hay difusión, no hay cosas, o sea el cine es fácil porque el cine en todos lados se estrenan películas (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Y yo vivo en Santiago, vivo acá en Santiago, y todas las veces que he viajado, en realidad me doy cuenta que uno dice, el santiaguino debiese aprender más de la gente de las zonas, que no pertenecen a la región Metropolitana (...) Entonces, creo que el problema no es la participación cultural, creo que, no sé si está bien enfocada la pregunta, chilenos y decir Santiago o regiones... que es complicado (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Respecto a la pregunta sobre la *autopercepción* de participación cultural, la mayoría de los participantes declara tener mayores interacciones que la media declarada para los chilenos en general. Atendiendo a las consideraciones de deseabilidad social asociadas al status y el consumo cultural, los consultados se sitúan entre los valores 8 a 10 de la escala utilizada para el ejercicio inicial del grupo. En términos generales, la *autopercepción* suele hacerse extensiva al grupo familiar (“yo y mi familia tratamos de ir”) y está asociado a los espacios de ocio y trabajo, así como en los cambios en el poder adquisitivo que han posibilitado, en sus miradas, un mayor acceso a prácticas culturales.

Porque a pesar de que me gusta mucho, como familia tratamos de ir una vez al mes o al teatro, o al cine, o a alguna cosa, museos, para poder, una, estar tiempo en familia, y otra porque nos gusta, disfrutamos eso (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Pero obviamente va a otro nivel po, a lo mejor uno no tiene los recursos como para ir a grandes conciertos, o grandes ferias, que se yo, es distinto al poder adquisitivo que uno tiene después (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

A modo de cierre, es importante señalar que —a partir de las visiones de los informantes— en general el diagnóstico sobre la participación cultural chilena supone niveles más bajos que aquello declarado por los mismos sobre su propio consumo o acceso a prácticas de este tipo. Respecto a estas diferencias perceptuales, vale la pena



constatar que este tipo de comportamientos actitudinales ha sido observado para la distinción entre juicios sociales generales (en torno al país) y los de orden más experiencial. Ciertamente se trata de juicios distintos (Browne y Valenzuela 2014), (Allende 2004); así como sus determinantes, y es posible entender desde una perspectiva de la psicología cognitiva que aquello que las personas observan para su propia experiencia o entornos más directos (en este caso, sus propias participaciones culturales), no necesariamente se asocia en forma directa del todo a la proyección a objetivos cognitivos más generales, como el país (Kahneman y Tversky 1973, en (Mutzm 1998) o la participación de los chilenos.

#### **b. Por qué hablar primero de lo que no constituye participación cultural**

Como se ha establecido en las consideraciones metodológicas de este levantamiento, la discursividad sobre el tema de prácticas culturales suele tener muchas implicancias simbólicas asociadas a relatos emocionales, razonamientos motivados y todo aquello que circunda el campo de las subjetividades. Es así también como buena parte de la narrativa sobre participación cultural, es discursada desde la “cultura”; a secas. Frente al ejercicio sobre qué actividades eran consideradas de tipo “cultural”, las respuestas tienden a ser tautológicas, aduciendo un *saber* que no necesita mayores explicaciones o que no requiere de una conceptualización muy vasta. Es decir, cuando se pregunta por qué una actividad es calificada como cultural, los juicios tienden a replegarse sobre respuestas del tipo “porque son *cultura*”.

Cabe preguntarse, entonces, qué atributos componen el concepto de *cultura* en el entendido al cual refiere la cultura dentro de este marco lingüístico y referencial. Y, por otro lado, la comprensión de las actividades culturales desde aquello que *no* es tal, como contrafactual, como aporte clave a la reflexión sobre participación cultural. Desde luego, los discursos referidos a “cultura” en este contexto, son referidos por los informantes como “un todo” que abarca la comprensión de la sociedad, la idea de identidad(es) y cómo, finalmente, aparece el mundo en el cotidiano. En la cita a continuación, la definición sobre actividades culturales contiene los elementos que se señalan.

Moderador: Y quiero aprovechar de preguntarles, todas estas actividades que me señalan, ¿Por qué estas son actividades culturales? ¿Por qué piensan en estas cuando piensan en actividad cultural?

En lo personal, el mismo nombre lo dice... cultura, la cultura es lo que hace, lo que se forma la sociedad. La enseñanza, el aprendizaje, la expresión

O sea, la cultura es un todo en realidad, no es como algo específico, a lo mejor tomamos algo puntual principalmente, pero es un todo. No es como, es cómo uno se desenvuelve en realidad día a día, eso

En realidad, lo que dice el amigo acá, habla de cambiar un poquito la dinámica, la atmosfera, o la idiosincrasia de esa comunidad. Yo creo que eso es lo que aborda, o sea, cuando hablamos de cultura hablamos de idiosincrasia, de cómo nos comportamos como sociedad, y como vamos evolucionando o en realidad, evolucionando.

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

Bajo este precepto, la definición sobre qué actividades son culturales, encuentra dificultad para ser problematizada por los informantes. Asumiendo las definiciones anteriores, las respuestas respecto a las actividades culturales tendieron a ser “todas”; “todas las actividades son culturales”. De esta manera, durante la primera instancia de *focus group* —y con el objeto de sentar una línea temática base— se optó por invertir la pregunta: cuáles son, para los consultados, las actividades que no pueden ser calificadas como culturales. En términos metodológicos, se debe rescatar el hecho de que este ejercicio permitió generar alto flujo conversacional intersubjetivo, en aras de la instalación espontánea de temas que suscitaron controversia. Desde ya, la conversación se debatió entre las definiciones estándares de actividades culturales y lo que, en términos subjetivos, podía representar cultura bajo sus propias ópticas. Entre las menciones referidas por los entrevistados para categorizar lo que *no* es participación cultural, aparece el deporte y las manifestaciones políticas (ejemplo: “marchas estudiantiles”), tal como ilustran las citas a continuación.

O sea, por ejemplo, no sé, a lo mejor es cultural, pero ese tema, por ejemplo, estas carreras, estas maratones, yo creo que, sí es cultural, claro, porque se juntan, qué sé yo, pero como que fuera de cultura, no sé, a primera vista no me parece como cultura (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Yo creo que no es cultural y se ha puesto como algo así como de moda, las protestas. Yo no considero que sea algo cultural. Como que ir a una marcha... (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Como se puede ver, efectivamente, se reconocen elementos que pueden dar luces sobre prácticas culturales (la idea de que “se juntan”), pero no se agotan como tal. No son definidos como culturales, a pesar de la existencia de manifestaciones que sí se asocian, por ejemplo, a actividades artísticas. Frente a la discusión suscitada respecto al lugar de las protestas, se reconoce que —la apropiación de espacios públicos en cada

marcha— conlleva también la exhibición de obras artísticas, musicales, entre otros. Sin embargo, para los consultados, aún no es aprehendida como actividad cultural, en tanto no es perceptible a escala local, territorial, o en un contexto socio-cultural que sitúe dicha manifestación (o así también el deporte o el ejemplo de la cita siguiente sobre espacios recreativos al interior de las universidades), como participación cultural.

[Por qué las marchas no constituyen actividades culturales] Para mí porque, creo, o sea, entiendo la libertad de expresión, entiendo un montón de cosas, y respeto mucho, pero no estoy aprendiendo nada, porque no estoy debatiendo directamente con el interlocutor, o con la... creo que son más, no se... creo que el espacio quizás sería otro, no sé. Comisiones de trabajo, debates abiertos, públicos, conversatorios, entiendo, o sea, yo creo que me van a tirar piedras yo creo algunos, pero entiendo que las protestas para mí, en Chile, no son culturales, quizás porque el fenómeno se pasa a otros niveles quizás (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Yo tengo otra. Por ejemplo, yo muchas veces fui a la UMCE, la universidad UMCE, el Peda, me invitaban a los “miércoles culturales”. Ah, mira qué interesante... y sabes lo que yo veía, pura gente vendiendo cuestiones, y lo único, tomando... vendiendo y sentados en las plazas. Y a eso le llamaban cultura, para mí eso no es, no había nada de cultura... vendían los trapos viejos que tenían, la feria de las pulgas me imagino que se llamaba, eso... pero iba acompañado de copete y música, y ¿eso era cultural? (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Como se ha revisado en los informes de estudios de casos y tal como se delineó en el plan de análisis de los resultados, existen nociones explícitas referidas a *objetos* culturales. Por lo pronto, los consultados tienen referencias sobre aquello que —ante todo— tiene que primar como distintivo en una actividad de tipo cultural, y como “*consumidores*” existen nociones sobre su calidad de público. Desde luego, la dificultad para ellos reside en que no existe un *solo* público, sino más bien *diversos* públicos, de acuerdo a la diversidad de géneros artísticos y de manifestaciones culturales. Y, por otro lado, la cuestión referida a los objetos. Por lo pronto, ser público implica ser público de *algo*, a saber, un *objeto artístico-cultural*. (Esquenazi 2003 en Romanello 2015). Por ello, el trabajo con estos perfiles en los grupos focales implicó, indefectiblemente, reflexiones sobre dichos objetos y comprender cómo, para estos consultados, las manifestaciones culturales y patrimoniales no son entidades aisladas, sino más bien se manifiestan y desarrollan en un contexto socio-cultural e histórico, donde debe primar el objeto cultural, por sobre otros: en el ejemplo de las marchas o de las maratones, para

ser considerados prácticas de participación cultural, el objeto asociado debe — distintivamente— estar por sobre otros objetos deportivos o políticos.

### **c. Elementos que sí constituyen participación cultural: cambios discursivos**


Desde la reflexión anterior indicada a nivel discursivo, es posible condensar las razones señaladas de por qué algo no constituye práctica de participación cultural en tres consideraciones generales: una, referida al aprendizaje. De esta forma, algo que no es cultural, se señala como algo “en donde no estoy aprendiendo nada”. En segundo lugar, el elemento identitario. Cuando algo se identifica como *no* cultural, los informantes lo problematizan desde alusiones del tipo: “porque no constituye identidad”. Y, finalmente, la cuestión sobre los objetos culturales-artísticos como predominantes. De esta forma, cuando una actividad tiene notoriamente otro tipo de “usos”, no puede ser categorizado como práctica de participación cultural (p.e., ventas).

El presente apartado desarrollará los elementos constitutivos, relevados desde las narrativas de los informantes sobre aquello que sí es definido como claves para poder hablar de prácticas culturales. A partir de la técnica relevada de grupos focales en dos momentos —e intermediada por el visionado de material audiovisual—, se destacarán ciertos cambios discursivos referidos a las opiniones de la primera y segunda instancia. Desde luego, como hallazgo emergente, vale la pena destacar cómo la formación de opinión y la reflexión sobre participación cultural pudo enriquecerse, a través de la mediación posibilitada por el ejercicio del interludio y su aporte a la construcción de juicio.

#### **i. Momento 1 grupal: razones de por qué una práctica se identifica como cultural**

Entre los temas esbozados durante un primer momento a partir de lo destacado como razones constitutivas para identificar una determinada práctica como cultural, los consultados abordan los siguientes temas:

- En primer lugar, las prácticas de participación cultural aparecen, discursivamente, como aquellas que sistematizan conocimiento y que poseen, en algún punto, un propósito de sostenibilidad en el tiempo. En esta misma línea, estas prácticas muchas veces son identificadas como aquellas que —desde la educación y el aprendizaje— permiten formar hábito. Como se mencionó, uno de los atributos destacados como constitutivos para identificar prácticas de participación cultural es que dan a entender algo que se sistematiza en el tiempo y consolida como un quehacer establecido. Desde la mirada de los consultados, esto implica entonces una sistematización de conocimientos y saberes. Tal como



señalan las citas a continuación, la cultura (en el entendido de prácticas de participación cultural) se constituye como algo que, perceptiblemente, se identifica como “proceso”.

En lo particular, tengo muchos amigos *sommelier*, o que estudian mucho con respecto al licor en general. Entonces, cuando empezamos a hablar, por ejemplo, de la cultura de la cerveza, es increíble cómo te cambia la perspectiva el hecho de decir, oye, ahora te vas a tomar esta cerveza, sí, pero sabes cómo está hecha, sabes todo el proceso que tuvo que convergerse para tener esta majestuosa cerveza en tu boca. Y, que genera eso, eso me encantó, es ver como la conducta social también cambió, que ya no es la idea de emborracharse (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).


En esta misma línea, este “proceso” es señalado como algo que se aprehende y se apropia. Implica un conocimiento compartido tanto de quienes se sitúan como productores, así como consumidores respecto a una determinada actividad. Desde luego, se encuentra implícito el concepto de *públicos* en las declaraciones emitidas por los consultados.

De sentirlo, de apreciarlo, de saber que esto es un proceso. Y creo que ahí sí entraría absolutamente dentro de la definición, porque a ti si te modifica, positiva o negativamente, varia, pero eso es lo que debe hacer, se presenta como una ve, y la apropia, la hace suya.

Ahora eso, dentro... dentro de eso, yo creo que, haciendo como una síntesis, o un análisis en realidad de lo que hemos nosotros tratado de definir lo que es cultura, entendemos que cultura no es lo que es moda, sino que algo que va llevando, se va haciendo como constante, según lo que... por ejemplo, me explico. Se había comentado que el tema, no se... a lo mejor ir una vez al teatro, ah, ya, porque me invitaron, ya... eso no hace la cultura, sino que hace como mantenerse constante en el tiempo, no sé si...

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

De la mano con lo anterior, la capacidad de formar hábito es algo distinguible cuando una práctica cultural se proyecta y se sostiene en el tiempo. La distinción de una práctica cultural, a nivel discursivo, es diferenciada de algo que es “una moda” justamente, por su capacidad de *habituarse* a otros para ser parte de alguna u otra forma de constituirse como públicos (incluyendo en esta definición a gestores o audiencias en el sentido más tradicional).



Como un hábito... más que ir como por ir. Eso yo creo que, a lo mejor, para definir un poco como lo que es cultura, y como diferenciándolo un poquito de lo que es moda. Eso, no sé si, se me fue la otra idea, pero no sé si están de acuerdo (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

- Otras de los atributos señalados por los informantes del grupo durante un primer momento, es la capacidad de una práctica cultural de retrotraer respecto a las raíces o el origen de un pueblo. En la cita de la joven a continuación, llama la atención cómo la idea de recuperación de raíces —en la reflexión sobre participación cultural— no conlleva necesariamente a pensarlo de una manera “folclórica” o tradicional. De hecho, tal como se lee en la cuña siguiente, se posiciona el rol de medios digitales como espacios o plataformas de difusión que —desde luego— permiten ampliar el espectro de cómo acercarse a este tipo de expresiones.

Que recuerda a las raíces de los pueblos, ya sea como gastronomía, etcétera, o sea, nuestra cultura que es de nosotros, que es como eso, ya también puede ser la organización como dijo él, relacionado con la gestión también, hay muchas formas de participar de una actividad. Incluso yo creo que el internet nos ha acercado mucho a la cultura, o sea, hay mucho, en el sentido de que hay muchos, por ejemplo, grupos musicales, de diferentes pueblos que yo ni por ahí quizás hubiera escuchado si no existiera internet (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Además, el conocimiento de los orígenes se amplía respecto al mapa de culturas, considerando también el rescate nacional como internacional. La reminiscencia a los “antepasados” y a la construcción de historia aparece, en los discursos, vinculados a la identificación de prácticas como culturales.

Culturas tanto nacionales también internacionales. Por ejemplo, incluso acá, yo me acuerdo de haber ido al centro cultural la moneda, y tenían todos estos temas de las culturas chinas, antepasados y que se yo. Entonces, yo creo que igual uno piensa al tiro en Chile y la cultura, pero esto también te ayuda a conocer otras disciplinas, otras... (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

- Un tercer hallazgo discursivo relaciona las prácticas culturales con la idea del gusto. Desde luego, la teoría ha abordado el tema de los gustos y el consumo cultural desde los escritos fundacionales de Bourdieu (1979) hasta las relaciones

que mantiene este con otros fenómenos sociales como la asociatividad, la salud o la participación cívica (Johansson, Konlaan y Bygren, 2001 en CNCA 2012, 17). Los informantes también señalaron el rol de la participación cultural desde el gusto como preferente dada la identificación respecto a un grupo social. En general, las alusiones sobre el gusto de acuerdo a lo vertido por los informantes, encuentra mayor desarrollo a la luz de las teorías de individualización sobre el gusto (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014, 23). En una creciente libertad en los estilos de vida de los sujetos —lo cual es atribuible también a la clase social y el grupo etario de los consultados— el argumento de la individualización apela a que las pautas culturales no se ciñen a acción u omisión dictaminada por un amplio diverso de consumo (omnivorismo) o bien, la alineación de los individuos con comunidades con patrones de consumo similares (Homología en Bourdieu, 1979). La individualización, en este marco, responde a cómo el consumo se relaciona con la construcción de identidades sociales, de forma transversal a la estratificación social.

Complicado encuentro lo que hemos hablado. Yo puse que era participar en actividades que son como que la razón, o sea, el tipo de actividades se basen en tus gustos, en lo que te gusta a ti... por eso decían, la cultura deportiva, la cultura gastronómica, todo.

Por ejemplo, él dijo que su gusto era gastronómico, que le gustaba mucho la comida (...)

Entonces, como eso po, como participar, como esa participación. Que se base como en los gustos propios de lo que uno quiera, y que no sea por moda.

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

Desde luego, el trabajo en el primer momento con grupos focales de perfiles socioeconómicos C2-C3 también permite reflexionar sobre qué tanto se pueden inscribir los juicios en una determinada corriente teórica, en aras de evitar los determinismos —por un lado—, así como hacer sentido respecto a eventuales discursos de clase social que puedan emerger. Como referencia bibliográfica en el marco del trabajo nacional a este respecto, Gayo, Teitelbom y Méndez (2013) abordan la posición social y el capital cultural, atendiendo a cómo se ajustan ciertas pautas culturales de la clase media —en oposición a clases bajas— respecto a una mayor frecuencia de actividades culturales y un repertorio amplio de gustos y prácticas de participación cultural, definiéndose —a sí mismos— desde una *exclusividad*, en relación a los estratos obreros (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014, 24).

En la cita a continuación de una joven C3, se encuentra una eventual mixtura entre los relatos asociados al gusto desde las premisas de la individualización, posiblemente asociado a un discurso generacional, y otros de tipo social. En la forma en cómo habla la entrevistada de lo que constituye participación cultural, y en un análisis discursivo más detallado, se puede ver cómo su opinión parte desde los propios gustos, costumbres y disposiciones, para —luego— consolidarlo a partir de la interacción con otros o tomar “las actitudes que la rodean”. Para ella, solo en la interacción entre lo personal (individualización) y lo social, se puede definir lo que, en su mundo, es considerado o no participación cultural. Como se pudo observar a nivel de dinámica con el grupo y atendiendo al perfil reclutado, queda abierta la reflexión sobre eventuales discursos distintivos respecto a los estratos medios y la interacción con la participación cultural desde la representación en términos de prestigio y status.

Yo puse participación cultural es que la participación cultural se hace, aquí lo hacemos un poco, pero se hace cuando un conjunto de personas interactúa, sea dos o tres, eso es participación cultural, porque yo estoy hablando sobre mis gustos, sobre no sé po, de mi forma de ser, sobre mis costumbres, entonces estoy interactuando con las otras personas, o con un conjunto de personas sobre mis pensamientos (...) Entonces, trato de como de adquirir muchas como actitudes de los que me rodean y hago como mi...” (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

- Finalmente, la mayor parte de los consensos se llevaron sobre la idea de que las prácticas culturales eran identificadas como tal en tanto instancias que “enriquecen la experiencia” o “dejan algo”. Si bien esto se releva en términos subjetivos —donde confluyen todas las consideraciones anteriormente mencionadas— las expectativas respecto a la participación cultural, suelen tener acepciones formativas y/o educativas.

Puse asistir a diversas expresiones culturales que enriquecen o modifican una experiencia de aprendizaje, un poco lo que pensé al principio, ojo, también cuando mencionamos en cuanto a la participación, siempre he pensado que cualquier actividad cultural me va a enriquecer. Según eso lo planteé en un momento cuando estaban tratando de definirlo, porque si no es moda no más po (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Sí. La participación cultural le puse como a la asistencia a las diferentes instancias que se abran a la comunidad, en enseñanza como participativa, en



las cuales a uno como sujeto lo enriquezcan (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

En sintonía con la clave relevada anteriormente sobre los espacios del gusto, es importante señalar que los grados de interiorización de las prácticas culturales pueden no solo responder —como se ha señalado— a premisas relacionadas a procesos de individualización, sino que también encuentran lugar desde la emocionalidad. En las citas que se muestran, el presupuesto sobre el “enriquecimiento” implica, necesariamente, identificar el tipo de emociones que generan los significados de participación cultural en cada caso. Sobre esta idea, la literatura también encuentra análisis desde la sociología de las emociones. Desde luego, la identificación de prácticas culturales tiene —más allá de las creencias sobresalientes cognitivas— una fuerte raigambre emocional (Rodríguez Salazar 2008). Desde la psicología cultural a este punto, existen teorías (Spiro, 1997 en (Rodríguez Salazar 2008)) que proponen una escala de niveles de convicción, donde las emociones juegan un rol clave en la adquisición de prácticas culturales. Algunos de estos niveles indican que la adquisición de proposiciones culturales se logra internalizar toda vez que adquiere adhesión emocional e importancia psicológica para el sujeto. Si bien este aspecto se retomará más adelante, es importante consignar cómo los juicios sobre atributos de participación cultural se encuentran influidos por la fluidez emocional y cognitiva de las narrativas.

## **ii. Momento 2 grupal: principales cambios discursivos**

Tal como se señaló en las consideraciones metodológicas de este reporte, la dinámica grupal constó de dos momentos distendidos en el tiempo e intermediado por un ejercicio de interludio, donde se les entregó material audiovisual a los consultados. Durante la segunda conversación, se profundizó en vistas de las razones entregadas inicialmente. Para ello, los moderadores del equipo de investigadores DESUC retomaron algunas de las citas del momento 1 a fin de ver si los consultados entregaban elementos nuevos o modificaciones discursivas en razón del visionado audiovisual. Como principales cambios, los informantes agregaron nuevos elementos a la reflexión sobre participación cultural:

- El sentido de comunidad, las identidades colectivas y/o grupos de interés desde los espacios de espectáculo, así como desde la cotidianidad.

Si bien inicialmente se habló respecto a las raíces o los niveles de compromiso en la percepción sobre la participación cultural de los chilenos, sobre este punto, se retomaron estos temas en razón del insumo audiovisual. Uno de los principales

temas que emergieron y que, cobraron menos notoriedad durante el primer momento de *focus*, refirió a la formación de sentidos de comunidad y grupos de interés. Junto con la reflexión sobre el *gusto* como indicador de referencia para la formación de colectividades, el material audiovisual fue discurseado desde los informantes bajo la siguiente clasificación: aquellos que hacían pensar sobre el sentido de espectáculo y la necesidad de agruparse para dar muestra de una obra artística o cultural; y un segundo tipo que hablan de una cotidianeidad que tensa el sentido tradicional de lo que se entiende sobre prácticas culturales. En el primer tipo, figuró el caso del Teatro del Lago y la Agrupación Lumbanga. En el segundo, aparecieron las referencias a Caleta San Pedro y algunas controversias sobre el caso del Centro Cultural Otaku Tamashi. Sobre este último, se pudieron obtener reflexiones interesantes especialmente en la discusión sobre los sentidos de comunidad más allá de las presencialidades y desde la generación de colectivos en torno a identidades comunes. En ambos, como se ve en la reflexión intersubjetiva a continuación, aparece la idea de colectividad que, como se menciona, “nos lleva a varios prismas sobre la cultura”.

H3: Yo no he dicho eso. Hice la diferencia que ellos, los otros dos espectáculos del teatro y de la parte afro, es como un espectáculo que ellos preparan para mostrarlo, el otro ellos lo viven de una forma como de vida...

M4: Puede ser igual una cultura de un gusto, que a lo mejor lo encontramos banal, típico, pero al fin y al cabo es un gusto que genera un grupo de interés común, entonces produce lo que llevamos la semana pasada, lo que podría ser cultura, una motivación a algo, y que deja algo, y comparten con la gente, y a todos ellos les gusta Goku, también hay coleccionistas, hay varios prismas que nos lleva la cultura...

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

¿Cómo es definido entonces el sentido de comunidad desde los consultados en el segundo momento de instancia intersubjetiva? Desde la creación de actitudes, creencias y conductas, asumiendo el rol decisivo que tiene la actitud en la conducta de acuerdo a la psicología social (Ibacache 2016, 16). Esto, a nivel discursivo, es mencionado desde el *compromiso*.

Yo pondría compromiso. Por ejemplo, ya el hecho de que participara en el video de la Caleta me encantó, por ejemplo, ver las señoras, ver un grupo de familias trabajando en conjunto, luego ver en este caso, el de Arica, era gente que realmente le dedicaba mucho tiempo de su vida, que eso no se te vuelve... no vuelve el tiempo. Y el tercero, con lo mismo, o sea, el compromiso de, ya, tener que hacer una actividad, el hecho de vestirse,

ponerle tiempo, compromiso... (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Una comunidad, entonces, se puede definir en la comprensión y el compartir de una misma competencia artística, pero también, desde una misma disposición emocional en torno al cual describen su quehacer sobre un determinado objeto cultural.

H3: Conjunto que interactúa con un compromiso. Porque están todos comprometidos con una labor específica. Yo no vi ninguno tonteando, estaban haciendo todas las cosas.

M1: es verdad eso H1: Más allá de si fuéramos buenos o malos, igual estaban... H3: Estaban todos en la onda.

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

El visionado sobre el Centro Cultural Otaku Tamashi (CCOT) y el material audiovisual que mostraba —como actividad— la Expo Dragon Ball durante el mes de marzo de 2017, permitió también al grupo elaborar una narrativa interesante respecto a lo que constituye identidad colectiva en el marco de una práctica emergente que, indefectiblemente, genera controversia. Incluso, entre un segmento joven y activo en términos de consumo cultural. Sin embargo, retomando el valor del *gusto*, las individualidades —para los informantes— también permiten hacer sentido de algo común. Ya sea, desde la comunidad de quienes producen valor/contenido desde el gusto por la cultura *otaku*, así como entre los que disfrutaban de la asistencia a eventos como la Expo señalada. Como insumo analítico de esta segunda instancia conversacional es importante relevar cómo —en las opiniones de los consultados— la conformación de sentidos comunitarios, no necesariamente comportan masividad. Es más, como señala la cita siguiente, puede constituir nichos específicos y, desde este punto de vista, conforman una práctica que —aunque controvertida— generan tema de conversación sobre la participación cultural.

H3: [sobre el CCOT] Quizás... es para una comunidad, pero para una comunidad específica. Quizás está abierto para todos, pero no todos son partícipes de... O sea, no a todos los lugares... no sé si alguien pagaría, todos pagarían por entrar a ver una obra de ballet, quizás yo sí, quizás la compañera también, y todos los que estamos acá quizás lo haríamos, pero que hay personas que no pagarían eso, que prefieren no sé po, ir a vestirse de Goku. Son gustos distintos M4: (...) como que no había como un fundamento más profundo, o sea, el fundamento de cada

persona que asistí, era propio de ellos. En cambio, por ejemplo, el fundamento de la Caleta San Pedro es un estilo de vida, una forma de vivir, como más así

M2: El tema de los ariqueños era como muy al público.

M4: Sus raíces también. Y el tema de los *otaku* también era una parte como mostrar y juntar afines, todos tenían como una profundidad más profunda que el de los otros, era un espectáculo que la gente fue a ver, y su motivación era propia, a diferencia de las otras.

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

Como consideración final y de cara a las claves analíticas finales de este documento, es importante señalar que —con cada una de estas especificidades— los escenarios, las acciones y las *performances* son manifestaciones culturales específicas. Desde el valor estético, cognitivo, emotivo y/o simbólico relevado en razón de los discursos de los informantes en el momento 1 y 2 de reunión, la participación cultural aparece desde un espectro que amplía espacios y temporalidades. Ya sea como espectáculo o, bien, como cotidianidad: “No hay que olvidar que la cultura se construye diariamente, desde la vida cotidiana, a partir de la participación e interacción entre las personas comunes y corrientes, según el contexto y territorio en el que viven, en sus propias casas, lugares de estudio o trabajo, espacios públicos, institucionales y privados” (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 4).

- La transmisión intergeneracional y el *modelling*<sup>97</sup> en la formación de hábito cultural.

Sobre el segundo aporte discursivo relevado en la instancia intersubjetiva de grupo focal, aparece la transmisión generacional y la formación de hábito cultural como uno de los elementos que más llamó la atención respecto al visionado audiovisual. Entre los aspectos que los consultados más destacaron fue, en el caso de la Caleta San Pedro (región de Coquimbo) la presencia de niños/as en la extracción y comercialización de machas. Desde acá, se enunciaron la importancia

---

<sup>97</sup> El uso del anglicismo *modelling* se traduce como “modelamiento”. No obstante, la denominación a partir de su denominación en inglés se justifica en el uso académico del concepto, especialmente, en una idea similar a la de “fomento de hábito” (ésta vendría a ser una traducción más adecuada, no obstante, insuficiente). Por ejemplo, en el caso de Caleta de Libros (región de Valparaíso), el uso de la palabra *modelling* suele estar justificada desde las teorías subjetivas sobre hábito lector. Más adelante, se refuerza que el uso de *modelling* como formas en las que se adquiere un hábito durante los primeros años (Mullis *et al.*, 2009).

del traspaso en la reproducción y la sostenibilidad de las prácticas culturales en el tiempo.

[¿Qué llamó más la atención?] El de la caleta. Yo encuentro que ése fue más tema de cultura, porque da aprendizajes desde el niño que nace hasta el anciano, y traspasa su idea, su aprendizaje al resto de su árbol genealógico (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

El atributo asociado al *traspaso*, en el caso del Teatro del Lago, abre la discusión sobre dos tipos de transferencias: Por un lado, el *modelling* o las formas en las que se adquiere el hábito (cultural) desde los primeros años. Como ha señalado la literatura, en especial respecto a prácticas lectoras, el hogar es el principal contexto donde las personas se desarrollan y adquieren los primeros aprendizajes, a su vez, sus futuros aprendizajes (Mullis et al., 2009).

M2: Como raíz de como una cultura, como algo autóctono, y raíz como algo que haya sido traspasado a una generación. Como que siento que hay una doble lectura respecto a...

M3: Que ahí va como en el gusto eso. Porque si no se, la mamá le gusta el piano, obviamente a la niña de 4 años que no tiene mucha idea de lo que quiere, le va a incentivar el piano, y eso pasa con el ballet.

H1: Y con todo. O sea, los papas que leen el diario, tú ves a los hijos leyendo. (Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

Por otro lado, la transmisión cultural que dejan como legado las interacciones entre los chilenos y la comunidad extranjera (en este caso, la herencia relevada por el influjo de alemanes en la zona de Frutillar, región de Los Lagos).

H3: Yo creo que igual, o sea, no es una raíz popular, pero si transmiten un género, o sea, transmiten un ... estas chicas que participan en ballet, generalmente son, se las traspasan sus familias el gusto a esas niñas, no es que la niña se levantó y dijo, "quiero hacer ballet" ... generalmente es porque participó de algún evento, y por eso le dieron ganas de bailar y la llevaron.

H1: Yo voy con la palabra, no con la palabra transmisión, yo voy con la palabra raíces como tal. Ahora si fuésemos más allá y quizás decir por la colonia alemana que se vino y qué se yo.

H3: Bueno, y justo coincide también con Frutillar.

H1: Por eso. Ya, si lo vemos así, claro, entendido. Pero yo veo la palabra en sí raíces dentro de lo que es Frutillar Chile, o la comunidad alemana...

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

- La participación cultural como práctica transformadora.

Finalmente, los atributos señalados en este apartado como profundizaciones discursivas sobre la reflexión de participación cultural, encuentran forma en lo se identificó por los entrevistados como la *experiencia transformadora*. Con esto, se complementa la síntesis final relevada en el primer momento de grupo focal respecto al rol enriquecedor de una determinada práctica cultural. Tal como se mencionó en los hallazgos de la instancia intersubjetiva inicial, la emocionalidad juega un papel determinante en la aprehensión de prácticas culturales. Luego del visionado, es importante recalcar que los consultados toman mayor consciencia discursiva sobre la idea de “públicos”. Desde ya, la narrativa inicial sobre el enriquecimiento que proveen las prácticas está centrada, a nivel discursivo, en los individuos y las subjetividades. No obstante, en el segundo momento, se empezó a desarrollar con más claridad el rol de los públicos en el marco de prácticas que son *transformadoras*, refiriendo con ello a una experiencia sensible y *compartida*.

Pero en ese caso lo *otaku* en el video es más educativo que el ballet, porque el ballet es más individual. Yo voy con mí, por ejemplo,

o sea, no de la comunidad del lago, hay dos tipos de cultura, el grupo que hizo el baile, los bailarines, y los que observan... en la comunidad *otaku* todos participan, todos conviven, todos tienen el hecho de compartir experiencias, al fin y al cabo, se juntaron por algo, pero después no creo conversen Dragon Ball todo el día, o sea, se genera esa interacción que se genera en cualquier universidad, en todo (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Vale la pena destacar que, una vez que fueron interpelados respecto a las impresiones generales de cada uno de los materiales revisados, la mayoría de los consultados refirió a lo que les produjo —en términos emocionales o sensoriales— cada uno de los videos.

M2: El final del producto y bonito, y qué se yo, las pescaderías, pero ver cómo se desarrolla, igual siento que...

M3: Sí. Y también con eso modifican experiencias, como lo que tú a lo mejor pensabas que era un trabajo así que se levantaba en La Mañana Y Ya Listo...

Moderador: ¿Por qué modifica experiencias? ¿Para el espectador también?

M2: Claro, sí po, por supuesto.

H3: Yo lo veía al principio que juntaban unas poquitas, y después veía como así sacos...

H1: Me dio como nostalgia, no sé si nostalgia, pena, rabia, pero ver a las señoras como con ropa, y después vi el traje, pero...

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

Como experiencia transformadora, uno de los desafíos relevados sobre este punto, es cómo se definen los públicos respecto a la establecido como cultura. Desde los sentidos de comunidad y las experiencias sensitivas contenidas en la identificación de prácticas culturales, los preceptos de cómo debe ser dicha práctica, es bastante clara en la idea de transformación, en tanto educadoras y formadoras de públicos: “Aquello que modifica experiencia” (en cita anterior).

En síntesis: En aras de la complejidad que asume el análisis del consumo, participación, implicación y prácticas culturales, es donde se genera gran parte de la discusión asociada a la “democratización de la cultura”<sup>98</sup> así como los alcances conceptuales que adopta la idea de *público*. Nuevamente, la discusión a la base de este punto, se encuentra en la controversia suscitada por la calificación de una práctica como la del CCOT (y la Expo Dragon Ball) como práctica cultural. Como se lee en la cita a continuación: la definición de aquello que es cultural tiene que ver, en un primer punto, con aspectos *formativos y/o educativos*. En la cuña siguiente, esto puede ser bastante significativo en especial en aquellas prácticas emergentes o menos conocidas (“tradicionales”).

H3: Ya, mira. Formativo y educativo no es.

M4: Yo ahí estoy en desacuerdo. Todas comunidades generan valores y principios que se fundamentan en compartir en cosas, y que, al fin y al cabo, todo comunitario va a llevar a algo bueno, al fin y al cabo, porque ahí va a generar eso.

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

---

<sup>98</sup> Jean-Claude Passeron en los años 50 describe los procesos de democratización cultural en Francia desde el volumen y aumento de crecimiento de este tipo de “consumo”, como una forma de disminución de desigualdades sociales, desde las perspectivas de “probabilidades de acceso según las categorías sociales” y en términos de “relación social” (Passeron, Jean-Claude 2003 en Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016).

Y, por otro lado, en cómo dicha *experiencia transformadora* es significativa para unos u otros públicos. A modo de mostrar el tipo de discusión a este respecto, en la cita final de cierre, se puede ver cómo —para los consultados— no basta con el aspecto formativo, sino que también debe generar *emocionalidad* en los públicos y *modificación de experiencia* en el juicio de quién determina si la práctica constituye o no participación cultural.

H3: hay ciertas reglas de comportamiento, pero no sé qué aprendizaje va a tener una persona específico. O sea, por ejemplo, el Cascanueces me puede dejar una experiencia, una emoción, puede haber algunas técnicas de ballet, no sé, estoy pensando H1: Pero es que, tú me estás diciendo que no cumple, porque son un grupo de personas que están enfocadas en un gusto específico, pero si lo vemos como gusto específico entraría dentro de todos esos puntos. Porque asisten a eventos, son educativos o formativos, dentro de esa experiencia, dentro de esa perspectiva, tienen raíces de transmisión y un origen, tienen reglas específicas, por ejemplo, dentro del lenguaje o como la vestimenta, modifica su experiencia, tienen un grupo o gusto apreciación estética específica.

H3: Pero modifica la experiencia de quién, de entre ellos po, no de otros que lo visualizan.

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

#### 4. APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Atendiendo a las limitantes metodológicas del intento exploratorio por conceptualizar y reflexionar sobre la participación cultural, se propondrán tres ideas fuerza que sintetizan lo analizado en los apartados anteriores.

- El valor de lo emocional como acercamiento a los juicios de opinión sobre *participación cultural*.

Sobre la primera idea, es importante relevar cómo, desde la técnica metodológica desplegada, aparecen cambios a nivel discursivo a modo de hallazgo. La conjunción de juicios cognitivos donde el *saliency* (notoriedad) se orientó a generar una conversación respecto a la línea de base de elementos atribuibles a participación cultural —en un primer momento— para luego, dar luces sobre consolidaciones de formación de opinión, a partir de una serie de juicios emociones o declaraciones heurísticas, mediante el visionado de material audiovisual. Desde luego, como hallazgo metodológico, es importante situar que



todos los integrantes se situaron como sujetos que despliegan un razonamiento motivado, desde el interés por acceder a ciertas prácticas sociales y culturales.

Sin embargo, como ha señalado la literatura especializada a este respecto (Elster, 1999; Rodríguez Salazar, 2008), buena parte de la apropiación de indicadores de significados culturales pueden asentarse en atributos emocionales que, tras cogniciones, pueden dirigirse a un objeto intencional; en este caso, la definición de lo que se encuentra en el dominio de las prácticas culturales. De esta manera, los juicios emocionales terminan por definir buena parte de aquello que es comprendido como participación cultural. En lo observado tras dos instancias de grupo focal con los mismos consultados, esto se posibilita por un fuerte asidero en cogniciones que permiten hacer juicio evaluativo para discriminar, a nivel declarativo, aquello que es definido (y no) como atributos de prácticas de tipo cultural: “Las emociones son formas intrínsecas de compromiso y juicio evaluativo. Como plantea Nussbaum (2001), las emociones son en sí cogniciones y sus manifestaciones son una forma explícita de reconocer que algo ha sido investido de valor e importancia: expresan juicios evaluativos y compromisos con ciertas visiones de las cosas” (Rodríguez Salazar 2008, 151).

Es importante señalar acá que las principales distinciones de juicio para un primer y segundo momento intersubjetivo también releva ciertas características sobre los que vale la pena focalizar en términos de las políticas culturales. Atendiendo a las tesis planteadas por Gayo, Teitelboim y Méndez (2009) respecto a los patrones de consumo cultural según las pautas que suscita la pertenencia a una clase media, es —desde luego— relevante situar el rol de los *jóvenes de clase media* como insumo reflexivo. Tal como se ha planteado bajo el alero de los estudios de capital cultural, la edad influye “casi tanto como la clase en los gustos y prácticas culturales en general, y ello convierte a los jóvenes, a igualmente a sus mayores, en algo más que transmisiones de lo que aprendieron en sus hogares” (Gayo 2013, 145)

- Las nociones implícitas sobre dispositivo o ensamblajes culturales.

En línea con lo último señalado, y atendiendo a un perfil que ha diversificado en Chile el repertorio cultural a los cuales accede (Gayo 2013), también aparece como clave transversal la aparición tácita de nociones como *dispositivo* y *ensamblaje* cultural.<sup>99</sup> Tal como releva la cita a continuación, la disposición de “ciertas reglas”, aparecen —tanto en el primero como en el segundo momento de

---

<sup>99</sup> Más detalle en Marco Teórico del documento final de claves transversales analíticas.

grupo focal— como entramados implícitos, pero donde acontece un saber compartido por todos quienes se reúnen en torno a un objeto.

Es que todo tiene reglas. Cuando hablamos de una cultura gastronómica, hay un proceso para la elaboración de... cuando hablamos de un recital, tiene que haber un proceso de preparación del sonido, y creación en este caso de la música, cuando hablamos este de... de un ritual también hay un proceso, tiene reglas, cuando hablamos de cultura de baile, hablamos de formas, de estructuras de pasos, cuando hablamos también de arte, se moldea a través de (...) se puede modificar dentro de sí misma, pero de una u otra manera mantiene ciertos aspectos. Cuando hablamos de una pintura, en plasmar algo en un lienzo, puede ser en la piel, en cualquier cosa, en las uñas también ahora se dibuja incluso... pero tiene condiciones (Hombre, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

En síntesis, ampararse —como propuesta conceptual— bajo la noción de *dispositivo*, permite dar un amparo teórico al interés del estudio por indagar en la dinámica relacional entre públicos y expresiones culturales. El encuentro entre públicos y objetos que los convoca desencadena una serie de relaciones y vínculos, determinados por una multitud de mediadores y mediaciones que se interponen y que se entraman entre el público y su objeto (Silva, María Inés en (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 10)): “Y es a través de estos que los individuos se amparan en estos objetos —investidos simbólicamente por ellos— para hacer un todo coherente donde apoyar sus gustos, creencias y actitudes espectatoriales”<sup>100</sup> (Foucault, Michel 1994 en ídem). El dispositivo instituye la condición social e histórica para que se produzca el encuentro, revela la naturaleza y propiedad de las cosas y determina nuestras disposiciones y maneras de comportarnos en ese lugar (Facultad de Artes, Universidad de Chile 2016, 10-11).

---

<sup>100</sup> El concepto de dispositivo es definido por Michel Foucault (1994) como “conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas: en resumen, los elementos del dispositivo pertenecen en tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos” (Foucault 1994).

- Sentidos declarados de públicos, comunidades y audiencias.

Por último, lo anterior no puede desligarse de la reflexión sobre los *públicos*, lo cual se consolidó como hallazgo discursivo hacia la segunda instancia de reunión con los consultados. Frente a la cuestión sobre los sentidos implícitos de las reglas que componen un dispositivo cultural, aparece el sentido de comunidad y desde luego, el rol que los mismos interlocutores jugaban como actores “pasivos o activos” de la generación de contenido descrita para prácticas “tradicionales” o emergentes. Los acuerdos sostenidos finalmente entre los entrevistados se refirieron, por una parte, a la distinción entre *comunidad* (a secas) y comunidades *culturales*. Como se puede ver en voz de una de las participantes: “igual es discutible que solamente toda comunidad que se junten (por el mero hecho de juntarse), es cultura”. En este sentido, el sentido comunitario no basta para definir a las prácticas como participación cultural. Como se ha revisado, es necesario también tener en consideración la forma en que los públicos involucrados con un determinado dispositivo modifican experiencias (lo *transformador*) y el rol de la expresión cultural en términos educativos y/o formativos.

M2: Así como tú lo planteas, como que igual es discutible que es solamente toda comunidad que se junten es cultura. Porque puede ser también que yo me junte como los terroristas y se junten y eso no sé, no es cultura, según como tú lo mires. Por eso te digo, si tú me estás diciendo que todos los que se juntan va a ser cultura, para mi yo creo que eso no es cultura, tiene que tener algo que identifique o que haga la diferencia.

H1: Pero es que, al momento de identificarse, se clasifican, por lo tanto, cuando se clasifican empiezan a tener una asistencia específica a este evento que los enriquecen de una manera como quieran verla, positiva o negativa, y ahí nos vamos al sistema educativo. Educativo o formativo porque vamos aprendiendo, vamos compartiendo el conocimiento en base a un tema en particular que, si bien tiene raíces, se va transmitiendo de distintos aspectos, tiene reglas.

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

Buena parte de la literatura nacional a este respecto, ha recopilado variaciones conceptuales a este punto. Desde luego, bajo el precepto planteado por los interlocutores de los grupos focales, los *públicos* no son sino quienes comparten (presencialmente o no) algún espacio-tiempo, reunidos en torno a experiencias comunes (Ibacache 2016). No obstante, otras reflexiones en torno al término “audiencias”, puede hacerse cargo de la masividad como criterio espontáneo que tiende a relevarse en las primeras declaraciones respecto aquello que conforma

participación cultural: En cambio, “las audiencias” desbordan en actos masivos, donde más cuenta la cantidad. Entonces se sale de la dinámica social (...) Recién aquí surgen los consumidores; aquí vale el consumo masivo para una recreación eventual. No importa quiénes asistan, sino cuántos asisten. Se impone el anonimato y el “no público” o “cultura de masas” (Ibacache 2016, 16).

M4: Es que aparte cuando un evento es gratis, va asociado a más cosas. Por ejemplo, hay publicidad, la gente tiene una motivación distinta, a lo mejor no va la misma persona va a ir a todos los eventos (...) si es gratis, es distinto el foco por el que van, es distinto y puede ser que de un porcentaje de esas personas sigan yendo después, pero no es que la misma persona busque eventos gratis para ir, puede ser que se llene, y se llenen gente de siempre gente distinta, no necesariamente tiene que ser la misma.

M3: Si, habría más masa yo creo.

H3: Si, si... M4: La gente prueba más, prueba más. A lo mejor dice, “ah, vamos a ver esto”, a lo mejor a la mitad del show va a quedar vacío, en opera, por ejemplo, que no es tan visual como el ballet (...) pero la gente prueba más, porque tiene menos que perder, no pagó una entrada, la gente no se va arriesgar a algo que no le vaya a gustar, que tenga que invertir tiempo.

(Varios, Jóvenes, Grupo Focal, región Metropolitana)

De acuerdo a lo observado en ambas instancias de dinámicas subjetivas y como uno de los hallazgos posibilitados por la metodología, los informantes pudieron perfilar —con mayor desarrollo— el concepto de audiencias (relevando el carácter de masividad) hacia el de *públicos*. Por eso, parte de la revisión bibliográfica —y abierto a modo de reflexión final— encuentra en este debate, la idea de *comunidades imaginadas* elaborada por Benedict Anderson: “Es decir, “un grupo unido temporalmente durante la representación” que se vincula “por ideas compartidas de sí mismos que son inventadas ficticiamente y alimentadas por conductas e imágenes que los hace identificarse como miembros de una comunidad, aun cuando nunca se conozcan o se vean unos con otros” (Ibacache 2016, 16). Por su parte, el modelo de las industrias creativas ha introducido la expresión *audiencias culturales*, afirmando que *las audiencias se desarrollan mientras los públicos se forman*. O si se prefiere: *que los públicos son audiencias ya fidelizadas* (ibídem).

Desde luego, esto constituye un tema que abre la conversación respecto a la participación cultural en general y, sobre todo, como estrategia para asegurar la reproducción y la transmisión en el tiempo. La emergencia de prácticas

“novedosas” y emergentes, de todas formas, instala conversación respecto a cómo cada uno de los conceptos abordados encuentra ciertas limitantes. La perpetuación de saberes, sin embargo, sigue siendo una cuestión que atraviesa buena parte de las impresiones vertidas en el desarrollo de este reporte. Como señala la cita siguiente: la definición de una práctica de *ballet* como “cultural” tiene que ver con una convención clásica. La definición sobre, por ejemplo, la cultura *otaku* como forma de participación cultural, puede llegar a ser —como se puede ver— solo cuestión de tiempo.

Es que la participación y la cultura parte de algo particular, algo propio, al fin y al cabo. O sea, por ejemplo, ella por una forma es más exquisita en los gustos que la llevan a una participación cultural, hay personas que son más... es que es bien personal, él no va a encontrar cultura en los *otaku*, los *otaku* tampoco van a encontrar cultura en otras cosas, por eso es un nicho nuevo, difícil de aceptar, es distinto al ballet que de por siempre hemos sabido que es algo cultural, y más antiguo y más clásico, de algo que interviene, entonces a lo mejor de aquí a 20 años más si va a ser cultura porque Dragon Ball va a ser algo así como va a ser una pieza como de colección. Entonces, tiene que ver con todo el tema que perpetúa, o sea, si los *otaku* se perpetúan después vamos a estar conversando de otra disciplina nueva que va a ser participación cultural (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

A modo de cierre: Los resultados obtenidos a partir de este acercamiento cualitativo, otorgan luces sobre la forma en cómo las personas construyen juicio de opinión respecto a una temática sobre la que vale pena profundizar: la participación cultural. Es importante recalcar que, como técnica de acopio de información, permitió dar cuenta de que en un primer momento los discursos sobre “cultura” suelen estar cargados de lugares comunes y deseabilidades sociales y, aún (como ha establecido la literatura respecto al consumo cultural) encuentra distinciones sociales, especialmente en la forma de discursos colectivos asociados a clase o nivel socioeconómico.

Posibilitado por una dinámica de interludio a partir de la entrega de un visionado audiovisual, el principal hallazgo se dio respecto a cómo las personas, frente a un panorama de mayor “diversidad” (o repertorio) cultural, *reconstruyen definiciones sobre aquello que constituye o no participación cultural*. Durante un primer momento, los principales indicadores de *participación cultural* estuvieron marcados por:

- La práctica cultural que sistematiza conocimiento para poder sostenerse en el tiempo.

- La condición de las prácticas culturales de poder “volver a las raíces”.
- La participación cultural que aún sigue anclada al *gusto* individual.
- La participación cultural cuando enriquece la experiencia.

Sin embargo, con el trabajo mediante respecto a visionados audiovisuales de prácticas y la emergencia de nuevos portafolios culturales, se observaron algunos cambios discursivos que complementan la reflexión sobre qué es lo que constituye (o no) participación cultural. Por un lado, se relevó el sentido de comunidad, las identidades colectivas y/o grupos de interés desde los espacios de espectáculo, así como desde la cotidianeidad (1); la transmisión intergeneracional la *formación de hábito* cultural (2) y; la participación cultural como práctica transformadora en el marco de lo formativo y/o educativo (3).

En este sentido, es necesario volver a reflexivizar sobre los límites de aquello que es *cultural* y desde luego, considerar que, en el desafío de conceptualizar participación cultural, es necesaria la comprensión sobre públicos que constantemente están cambiando.

## 5. REFERENCIAS

- Aguirre, Andrés, y Mónica Pinto. «Asociatividad, Capital Social y Redes.» *Revista Mad*, 2006.
- Allende, C. *El peso del temor en la delincuencia y sus factores determinantes en la población urbana chilena*. Documento de Trabajo, Santiago: Instituto de Sociología de la Pontífice Universidad Católica de Chile, 2004. Ariztía, T. «La teoría de las prácticas sociales: particularidades, posibilidades y límites.» *Cinta moebio* (Cinta moebio), 2017: 221-234.
- Arribas, Martín. «Diseño y validación de cuestionarios.» *Matronas Profesión*, 2004: 23-29.
- Bacic, R. «Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan.» *Hechos del callejón*, 2008: 20-22. Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. 1998.
- Ballaz, X. «El graffiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano.» *VIOLENCIA Y SALUD MENTAL*, 2009.
- Bayardo, Rubens. «Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural» *Lucera, Revista del Centro Cultural Parque de España*, 2002: 1-6.


- BBC Mundo. *BBC Mundo - Hombres Tejedores*. 2017. <http://www.bbc.com/mundo/noticias-37884575> (último acceso: 2017).
- Beguerie, Leticia. «Cuentaría en Latinoamérica: expresión y comunicación.» *Revista de Comunicación Dixit* n°10, 2015: 36-37.
- Benavides-Meriño, D. «Osos, conceptualizando sus masculinidades en Santiago de Chile.» *Revista de psicología*, 2016: 01-18.
- Bolivia Turismo. *Bolivia Turismo: Carnaval de Oruro*. 6 de junio de 2017. <http://www.boliviaturismo.com.bo>. Borja, J, M Castells, M Belil, y C Benner. *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus, 1998.
- Bragassi, J. *El Muralismo en Chile: una experiencia histórica para el Chile del bicentenario*. Santiago, 2014. Brazán, L, y J Carlos. «Asociaciones políticas de inmigrantes peruanos y la "Lima Chica" en Santiago de Chile. Migraciones internacionales.» *Migraciones Internacionales*, 2007: 121-150.
- Browne, Magdalena, y Sebastián Valenzuela. «Televisión y opinión pública sobre delincuencia en Chile: Análisis longitudinal e individual de las teorías de cultivo y agenda setting.» *VI Congreso Latinoamericano de la World Association for Public Opinion Research*. Santiago, Chile, 2014. 33.
- Cáceres, Gonzalo, Rodrigo Millán, y Valentina Rozas. «Plataforma urbana.» 26 de enero de 2011. [www.plataformaurbana.cl](http://www.plataformaurbana.cl).
- Carnaval de Rio Brasil. *Sitio oficial del Carnaval de Rio*. 6 de junio de 2017. <http://www.riocarnaval.org>. Carrero, J. S., & Pulido, P. C. «De cara al prosumidor: producción y consumo empoderando a la ciudadanía 3.0.» *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 2012: 62-84.
- CASEN. «Observatorio Ministerio de Desarrollo Social, Gobierno de Chile.» *Ministerio de Desarrollo Social*.  
21 de diciembre de 2016. [http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/casen-multidimensional/casen/docs/CASEN\\_2015\\_INMIGRANTES\\_21122016\\_EX\\_TENDIDA\\_publicada.pdf](http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/casen-multidimensional/casen/docs/CASEN_2015_INMIGRANTES_21122016_EX_TENDIDA_publicada.pdf).
- CECREA. *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - Programa CECREA*. 2017. <http://www.cultura.gob.cl/programas/centros-de-creacion/> (último acceso: 2017).
- Centro Mazenod. *Centro Mazenod - Congregación de misioneros oblatos*. 2017. <http://www.centremazenod.org/casa/fundador-de-los-misioneros-oblatos?lang=es> (último acceso: 2017).

- CNCA. *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural. Análisis descriptivo.* Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural del año 2012, Santiago: Publicaciones Cultura, 2012.
- CNCA. *Política de fomento de las Artesanías 2010-2015.* Política, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. «Hegemonic masculinity: Rethinking the concept.» *Gender & society*, 2005: 829-859.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Análisis y levantamiento cualitativo: Participación y prácticas de consumo cultural.* Estudio a cargo de Sección Observatorio Cultural del Departamento de Estudios (CNCA) y Ejecución de ARS Chile, Santiago: Web [www.observatoriocultural.gob.cl](http://www.observatoriocultural.gob.cl). Sección Observatorio Cultural., 2014.
- DaMatta, Roberto. *Carnavales, Malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica., 2002.
- Denzin, Norman K., y Yvonna S. Lincoln. «The Discipline and Practice of Qualitative Research.» En *Handbook of Qualitative Research*, editado por N Denzin y Lincoln. Thousand Oaks: SAGE, 2005.
- Di Fillipo, Marilé. «Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica.» *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, 2011: 257-287.
- Durán, Luis. «Miradas urbanas sobre el espacio público: el flâneur, la deriva y la etnografía de lo urbano.» *Reflexiones. Universidad de Costa Rica*, 2011: 137-144.
- El mostrador. *El mostrador - Noticiero digital.* 2017. <http://www.elmostrador.cl/cultura/2017/01/11/realizaran-mural-de-200-metros-en-ex-centro-de-detencion-de-la-dina-hoy-centro-de-internacion-del-sename/> (último acceso: 2017).
- Facultad de Artes, Universidad de Chile. «Personas, Públicos y Audiencias.» *Revista de Gestión Cultural*, 2016: 1-61.
- Fanlo, L. G. «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben.» *A Parte Rei: revista de filosofía*, 2011: (74), 6.
- Garzón, Francisco. «Oralidad, narración oral y narración oral escénica.» *Latin American Theatre Review*, 1992: 69-81.
- Gayo, Modesto. «La teoría del capital cultural y la participación cultural de los jóvenes. El caso chileno como ejemplo.» *Última década*, 2013: 141-171.



- Giménez, Gilberto. «Cultura, Territorio y Migraciones. Aproximaciones teóricas.» *Alteridades* XI (2001): 5-14. Gorelik, Adrián. «Imaginario urbano e imaginación urbana: Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos.» *EURE [online]* 28, n° 83 (2002): 125-136.
- Griswold, Wendy. «A Methodological Framework for the Sociology of Culture.» *Sociological Methodology* 17 (1987): 1-35.
- Hernández, F. H. *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Trea, 2002.
- Howkins, John. *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas*. New York: Penguin Books, 2001.
- Ibacache, Javier. «Formar Públicos en un Entorno de Cambio.» Editado por María Inés Silva y Javier Ibacache. *Revista de Gestión Cultural* (Facultad de Artes, Universidad de Chile) 7 (2016): 4-56.
- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Kahneman, Daniel, y Amos Tversky. *Choices, Values and Frames*. Editado por Daniel Kahneman y Amos Tversky. New York: Cambridge University Press and the Russell Sage Foundation, 2000.
- La Fondeadora. *La Fondeadora – Hombres Tejedores*. 2017. <https://fondeadora.cl/projects/hombrestejedores> (último acceso: 2017).
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Low, S. «Spatializing culture: the social production and social construction of public space in Costa Rica.» *American ethnologist*, 1996: 861-879.
- Maldonado, Eloisa. «Cuento tradicional chileno: Encuentro entre la oralidad y la escritura.» *Revista Información Pública*, 2016: 279-293.
- Martínez, Jorge. *El encanto de los datos: Sociodemografía de la inmigración en Chile según el censo de 2002*. Chile: United Nations Publications., 2004.
- Minahan, S. & Wolfram, J. «Stitch ‘n Bitch: Cyberfeminism, a Third Place and the New Materiality.» *Journal of Material Culture*, 2007: 5-21.
- Montoya Bonilla, Sol. «Ritualidad y multivocalidad: Carnavales de Riosucio – Caidós- y Barranquilla.» *Revista Colombiana de Antropología* 36 (2000): 156-179.
- Montoya, Sol. «Ritualidad y multivocalidad: Carnavales de Riosucio – Caidós- y Barranquilla.» *Revista Colombiana de Antropología* 36 (2000): 156-179.

- Municipalidad de San Joaquín. *Red San Joaquín – Sitio web Ilustre Municipalidad de San Joaquín*. 2017. <http://www.redsanjoaquin.cl/municipio/historia-de-la-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: 2017).
- Mutzm, C. *Impersonal influence: How perceptions of mass collectives affect political attitudes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Myzelev, A. «Whip your hobby into shape: Knitting, feminism and construction of gender.» *Textile*, 2009: 148- 163.
- Newmeyer, T. S. «Knit one, stitch two, protest three! Examining the historical and contemporary politics of crafting.» *Leisure/Loisir*, 2008: 437-460.
- Oyala, K. & Villablanca, I. «El arte muralista como instrumento político: sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960-2000).» *Revista F@ro*, 2011: N°14.
- Peña, Marianela. «Un reto cultural de la actualidad: la preservación de la cuentería popular latinoamericana.» *Desafíos*, 2014: 217-236.
- Pérez Hernández, A., & Viñolo Berenguel, M. «Las arpilleras, una alternativa textil femenina de participación y resistencia social.» *Por qué tienen que decir que somos diferentes*, 2010: 41-54.
- 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-mural-en-3-y-4-alamos-fue-un-sahumerio-colectivo.shtml> (último acceso: 2017).
- Rodríguez Salazar, Tania. «El valor de las emociones para el análisis cultural.» *Papers 87*, 2008: 145-159. Rojas Aguilera, M. *Pintura mural callejera en Chile: usos y funciones en el Santiago centro-sur del siglo XXI*. Santiago, 2015.
- Romanello, Gloria. *El conocimiento de los públicos y la gestión de las instituciones culturales. El caso de las instituciones de arte contemporáneo en Francia y en España*. Tesis doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona Facultat D'Economía I Empresa, 2015.
- Sandoval, Carlos. *Investigación Cualitativa*. Bogotá: ARFO Editores, 2002.
- . *Investigación Cualitativa*. Bogotá: ARFO Editores, 2002.

- 
- Segovia, Olga, y Hernán Neira. «Espacios públicos urbanos: Una contribución a la identidad y confianza social y privada.» *Revista INVI* 20, nº 55 (2005): 166-182.
- Segovia, Olga, y Hernán Neira. «Espacios públicos urbanos: Una contribución a la identidad y confianza social y privada.» *Revista INVI*, 2005: 166-183.
- Tassin, Etienne. «De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze.» *Revista de Estudios Sociales*, 2012: 36-49.
- Thayer, Eduardo. «Trabajo y género: la condición social de inmigrante como referente para la definición de la identidad.» En *Mujeres inmigrantes en Chile ¿Mano de obra o trabajadoras con derechos?*, de Carolina Stefoni, 75-108. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2011.
- Vaccari, Andrés. «Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.» *Revista iberoamericana de ciencia tecnología y sociedad* (Revista iberoamericana de ciencia tecnología y sociedad), 2008: 189-192. Valera, Sergi. «Espacio privado, espacio público: Dialécticas urbanas y construcción de significados.» *Tres al cuarto*, 1999: 22-24.
- Vidal, Tomeu, y Enric Paul. «La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares.» *Anuario de Psicología*, 2005: 281-297.
- Vignolo, Paolo. «Carnaval, ciudadanía y mestizaje en Colombia. Ponencia “Las metamorfosis del Carnaval: apuntes para la historia de un imaginario”.» *Jornadas de Estudio sobre Fiestas y Carnavales*. Bogotá: Institut de Recherche pour le Developpement de France (IRD) y la Universidad de Cartagena, 2006. 1-23.



**CLAVES TRANSVERSALES**

## I. PRESENTACIÓN

El presente documento se enmarca en el resumen síntesis de los resultados y claves asociadas a la reflexión sobre participación cultural apuntada en cada uno de los informes de casos. Junto con esto, el informe siguiente plantea las principales dimensiones generales que se observaron en razón de lo recopilado en los 25 casos del estudio. Es importante señalar que, como documento resumen, las ideas delimitadas acá sintetizan los apuntes generales para la participación cultural, desde lo obtenido en cada uno de los casos de estudio, así como desde lo sistematizado a nivel de marco teórico. Para más detalle sobre cada uno de las unidades de investigación, es necesario remitirse a cada informe de resultados desagregado.


Nota para la lectura: Esta nueva versión del documento incorpora los cambios relativos al marco conceptual.

### 1. OBJETIVOS GENERALES

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 Cultural 2017 y sus publicaciones asociadas.

### 2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Desarrollar estudios cualitativos de casos que permitan comprender patrones y procesos de construcción de significados asociados a diferentes prácticas de participación cultural.
- Analizar el conjunto de evidencias recolectadas en el transcurso del estudio, a partir de marco(s) conceptual(es) que relacionen la participación cultural y el desarrollo de personas y colectivos participantes, o que forman parte del entorno local o inmediato de los casos estudiados.
- Explorar cualitativamente prácticas de participación cultural que ocurren en (o en el marco de) lo que se entiende como “entorno digital”, a través de técnicas de investigación innovadoras y creativas.

- 
- 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 lo asociado a actividad/pasividad, lo colectivo/individual.

Participar en el diseño de una propuesta comunicacional para la socialización y publicación de los resultados referidos al presente estudio.

## II. MARCO TEÓRICO

### 1. PARTICIPACIÓN CULTURAL: UN CONCEPTO EN REDEFINICIÓN


El concepto base de este estudio es la **participación cultural**, un fenómeno complejo que va más allá de las definiciones más tradicionales de *acceso* a la cultura, que la entienden —sea en forma implícita o explícita— como una producción delimitable a unos pocos o a una elite. Aquí, en cambio, referir a prácticas de participación cultural implicará acentuar, expresar, construir y resignificar la actividad simbólica, en distintas expresiones, apropiaciones y formas no rígidas, en una dinámica prominentemente social. Esto supone —por una parte— relevar aspectos antes presentes en estudios y conceptos asociados al *consumo cultural*, pero que en esta conceptualización de participación adquieren una centralidad sustantiva; como también abrirse a nuevos marcos teóricos que permitan su entendimiento como relacional y subjetivo.

Un primer aspecto a destacar es el carácter diverso que puede tomar lo cultural, en tanto puede expresarse no solo en dominios, prácticas y objetos autónomos o tradicionalmente entendidos como culturales —por ejemplo, el arte o el teatro—; sino también estar entrelazados con prácticas económicas (el cine, la gastronomía, artesanía), religiosas (una danza o canto divino), políticas (por ejemplo, un museo de los pueblos originarios), u otras. Más allá de esa distinción, lo relevante es que la producción y consumo de esos bienes u objetos —aun no siendo completamente autónomos en términos culturales— igualmente requieren de “un entrenamiento prolongado en estructuras simbólicas de relativa independencia” (García Canclini 2006, 89)<sup>101</sup> y cuyo valor va más allá de lo funcional o de uso.

De hecho, en general, la investigación asociada a la participación cultural, se ha orientado a ciertos dominios específicos que permiten analizar el fenómeno cultural de manera organizada, entendidos como el ámbito de acción en donde se despliegan de manera nuclear determinadas disciplinas. Estos dominios han sido sistematizados y definidos —por ejemplo— en el Marco de Estadísticas Culturales de Chile (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2012), en ámbitos como: patrimonio (instituciones patrimoniales, bienes patrimoniales), artes visuales (pintura, dibujo, grabado, escultura, fotografía), escénicas, musicales (conciertos, festivales de música, composiciones y grabaciones, música digital), artesanía; literarias, libros y prensa (bibliotecas, literatura, libros, periódicos y revistas, librerías, ferias del libro,

---

<sup>101</sup> Cabe advertir que esta distinción la realiza García Canclini en su intento por otorgarle un marco teórico al consumo cultural, por tanto, se trata de una noción ya presente en esa corriente. Sin embargo, tal como se expresa inicialmente, los rasgos que se destacan aquí de participación cultural, no implican que no hayan sido desarrollados en la reflexión anterior.



actividades de desarrollo y promoción de la escritura y lectura literaria), medios audiovisuales e interactivos (radio, televisión, filmes y videos, juegos de video, portales y sitios web de redes sociales), y arquitectura, diseño y servicios creativos (diseño creativo, diseño edificaciones y paisajes, diseño de modas, diseño de ambientes y espacios, diseño gráfico, publicidad).

Es importante señalar que los anteriores dominios constituyen el área de las artes y la creatividad, a excepción las de patrimonio, que da cuenta de un dominio distinto, donde se desenvuelven otras prácticas e instituciones con un fuerte componente identitario e histórico. Ahora bien, cabe señalar que tales dominios permiten distinguir ámbitos del fenómeno cultural sin por ello agotarlos, de ahí que los casos que son presentados como parte de este estudio y que serán expuestos más adelante pueden tener un carácter amplio, respondiendo a más de un dominio cultural al mismo tiempo, o bien referidos a la vez a otros campos de prácticas (económicos, políticos, religiosos, etc.).

En este aspecto, los nuevos alcances del concepto de participación cultural se expresan de hecho en la política pública, en la medida que se reconocen nuevos dominios de su quehacer, por parte de la nueva institucionalidad chilena cultural —con el Consejo Nacional de la Cultura y *ad portas* de su conformación como Ministerio—. En esa línea, el último informe de Estadísticas Culturales (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Estadísticas 2015) señala que se ha hecho posible aumentar la diversidad de miradas respecto a los agentes culturales de todas las regiones del país. Como aspectos de relevancia, el Informe releva la mirada de fundaciones de artesanías, otras asociadas a proyectos de fomento a la lectura, la inclusión de mesas técnicas conformadas por agentes y usuarios culturales, así como otros ámbitos culturales tales como la gastronomía y el patrimonio alimentario. En el proceso de consolidación de esta joven institucionalidad, es donde —actualmente— se cimienta el desafío de no solo promover la cultura, sino que, en un amplio sentido, aprehender la multiplicidad de expresiones de producción simbólica y distinguirlas como focos de desarrollo de la vida en comunidad.

Un segundo rasgo de esta forma emergente de entender la participación cultural, es la noción de que estas prácticas pueden articularse de distintas maneras, donde los límites entre expresión/creador y audiencia/consumidor, se redefinen. UNESCO (2014) menciona que la participación cultural puede ser activa o pasiva, donde lo primero se asocia con hacer, crear, organizar, iniciar, producir y facilitar actividades artísticas; mientras que la participación pasiva o receptiva supone recibir, usar, comprar u observar un acontecimiento o producto cultural. Sin embargo, desde los estudios culturales vigentes anglosajones (Morley 1992) o latinoamericanos (García Canclini 2006), la idea de una audiencia “pasiva” resulta difícil de sostener tanto desde una perspectiva teórica como desde la evidencia. Con ello, la distinción entre ambos tipos de participación no es fija ni dicotómica —en tanto puede entenderse como un



continuo, en la medida que la audiencia también puede formar parte de la expresión o proceso creativo que implica la práctica cultural—; y supone un proceso de apropiación —de resignificación de sentido— que obliga abandonar la idea de pasividad.

Esta forma de entender la participación cultural se verifica y potencia también en nuevas formas de interacción mediática y social que se plasman a través de los nuevos medios digitales. Análogamente, en este campo también se ponen en jaque las viejas distinciones emisor/receptor, reconfigurándose la concepción de las audiencias, como creativas o más participativas (Castells 2009); (Livingstone 2013), y no solo receptoras de contenidos. Ellas asumen una nueva función de recircular contenidos y símbolos, redefiniendo de paso los ámbitos de lo público y lo privado, lo formal e informal, lo alternativo y oficial, entre otras distinciones (Van Dijck 2013). Con ello, las plataformas de participación como las que permiten los entornos digitales, hacen que la diferencia entre productor y consumidor de contenidos no solo sea crecientemente difusa, sino que amplían las posibilidades de alcance masivo de la producción local, así como refuerzan el proceso de mediatización de la cultura en muchos dominios culturales (H. Jenkins 2006); (H. Jenkins 2013); (A. Hepp 2013).

Pero aún más, en esta noción de participación cultural, como tercer elemento a relevar, el público pasa a constituir de forma sustantiva el objeto cultural.<sup>102</sup> Al respecto, un *público* podría ser definido como agrupación efímera de individuos, marcada por la heterogeneidad de sus miembros, que se constituye en torno a un objeto portador de un signo, en un espacio y momento específico. Según Esquenazi (2003), los públicos corresponden a una “heterogeneidad de comunidades provisorias que se constituyen puntualmente frente a proposiciones artísticas y culturales y donde las identidades se disimulan en coincidencias y/o en diversidades de reacciones frente a los mismos hechos artísticos y culturales”. Y son ellos, justamente, como plantea Jean-Louis Fabiani, estas “coaliciones efímeras y cambiantes, las que hacen el espacio cultural, le dan vida y lo hacen morir eventualmente” (Fabiani 2007, 209). En otros términos, un público puede ser entendido como un colectivo que emerge a partir del encuentro, en un momento y lugar específicos, entre cada uno de los individuos reunidos con el objeto que los convoca; pero también a partir del encuentro entre ellos mismos. Este encuentro —que es siempre fundacional— desencadena una serie de relaciones y vínculos, que se interponen y se entraman entre el público y su objeto. Al respecto, resulta relevante profundizar la idea de mediación entre el creador o promotor de la expresión cultural y sus audiencias. Dicha función asume una intención explícita y clara de acercar un dominio cultural específico hacia grupos no expertos y/o de mayor vulnerabilidad social. Con ello, está el objetivo expreso de hacer más probable el encuentro entre tipos de públicos, facilitar la comprensión de una determinada obra, su

---

<sup>102</sup> Para ver mayor ahondamiento de cómo se reconceptualiza la idea de público, ver clave 2 de este documento.

conocimiento sensible e intelectual, así como iniciar a nuevos individuos o colectivos en la llamada “práctica efectiva” de una determinada actividad cultural (Teixeira en Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 16). La mediación es concebida así por Antoine Hennion (2002) como una acción a través de la cual, las mediaciones y los mediadores corresponden a disposiciones, actores sociales, objetos, saberes, palabras, nociones, discursos e ideas (Hennion 2002), y —como veremos— puede articularse con distintos grados de institucionalización.

Con ello, en cuarto lugar, le sigue un creciente reconocimiento que la participación cultural —en cuanto práctica simbólica—, refiere a la expresión y resignificación permanente de identidades o sentidos culturales tanto a nivel individual como social. Ello refiere a la posibilidad de las personas y grupos de referir no solo a “una” identidad, sino potencialmente a “diversas” identidades; no rígidas ni adscritas, sino que cambiantes y elegidas, en línea a los procesos de construcción de sí mismo e individualización de la sociedad moderna (Giddens 1991).

En este sentido, una exploración cualitativa como la que este estudio desarrolla, permite captar el carácter social y complejo que asume la participación cultural, como actividad situada en un marco espacial y temporal determinado, y como experiencia a partir de la cual el sujeto se construye (desarrolla gustos, preferencias o amplía horizontes de expectativas).

Desde el marco analítico de participación cultural que aquí se asume —junto al enfoque cualitativo en que se sustenta este estudio— se busca asumir una noción más allá de lo individual. Aquí lo social puede ir desde micro grupos a sentidos de colectivos mayores; acotados a lo local como a lo *translocal* (en la noción de Hepp (A. Hepp 2009); no solo anclado a lo territorial-presencial, sino también eventualmente asociado a formas mediatizadas. Al respecto, cabe profundizar en las nociones de Andreas Hepp (A. Hepp 2009) sobre la configuración de *culturas mediadas*, entendidas como aquellas que “toman como repositorio de significados los contenidos mediáticos facilitados por los medios de comunicación y la tecnología” (Hepp, 2008a, 124 en Hepp, 2009). En ese sentido, las culturas mediáticas pueden ser entendidas como un fenómeno *translocal*, en la medida que trascienden los límites espaciales y se abren a un horizonte de diversas localidades y de relaciones sociales desterritorializadas. Con ello, —por una parte—, lo local aún resulta relevante desde una perspectiva de producción y apropiación cultural, pero —por otro lado— los contextos y contenidos locales hoy están en un mayor grado conectados física y comunicacionalmente. Por ello, siguiendo a Hepp (2009), en las *culturas mediadas*, lo local no dejar de existir, pero sí se transforma.

## 2. CONCEPTOS ANALÍTICOS FUNDAMENTALES: DISPOSITIVO, ENSAMBLAJE Y SUBJETIVACIÓN<sup>103</sup>

La diversidad y heterogeneidad de los modos de participación cultural considerados en el presente estudio demandan especial cautela a la hora de establecer los conceptos articuladores desde donde se analizarán los casos de participación cultural aquí analizados. Es en vistas de ello que el abordaje teórico se presenta desde tres conceptos nucleares. En primer lugar, resulta importante describir las relaciones y asociaciones requeridas para el surgimiento y estabilización de los casos considerados, así como las relaciones y los procesos de producción de subjetividades, para lo cual se considerará el potencial explicativo del concepto de dispositivo, heredero del trabajo de Foucault (Deleuze 1990) Este aspecto relacional, será además solo para objetos de este marco, reforzado a través del concepto de *ensamblaje*, propio de la Teoría del Actor-Red (Vaccari 2008). Segundo, dentro de las nociones de dispositivo, se destacará la noción de *acontecimiento*, para un mayor entendimiento de los casos estudiados desde su emergencia como tal. Tercero, se utilizará el concepto de subjetivación (Tassin 2012) apuntando a considerar las implicancias de sentido de los actores en los modos de participación cultural.

Mediante una aproximación que incluya la noción de dispositivo, acontecimiento y subjetivación se busca configurar un marco capaz de incluir tanto los elementos formales-relacionales, como la riqueza narrativa de los relatos de quienes han generado las expresiones culturales analizadas. Además, se pretende entregar una variedad y amplitud conceptual suficiente, atendiendo a las singularidades de los casos seleccionados, sin por ello perder riqueza en la descripción de sus modos de asociación y las significaciones relativas a estas. Como se verá en la presentación de los casos, se busca desde aquí extraer dimensiones de análisis transversales a todos ellos, pero dado la especificidad de los dominios en que cada caso se sitúa y como se particulariza en su contexto, en el tratamiento particular de ellos, se levantará nueva literatura y términos afines a ellos.

---

<sup>103</sup> En particular, en este capítulo se agradece las nociones y reflexiones sobre dispositivo y público, entregadas por María Inés Silva, como asesora del presente apartado; así como de Marjorie Murray. Este texto fue preparado por el equipo de DESUC, con especial dedicación de Patricio Velasco. No obstante, otras delimitaciones y aclaratorias sobre las observaciones del presente trabajo, son de completa responsabilidad del Equipo Consultor DESUC.


### 3. DE LA IDEA DE PÚBLICO Y DE DISPOSITIVO

Como enunciamos antes, en aras de la complejidad que asume el análisis de participación y práctica cultural, implica necesariamente revisar la idea de *público*. Como ha revisado la literatura especializada a este respecto, el uso de la noción de *público* plantea desafíos (Silva 2016). En primer lugar, la dificultad para aprehenderlos, en tanto no existe un *solo* público, sino múltiples, de acuerdo a la diversidad de géneros y de manifestaciones culturales. En segundo lugar, está la cuestión referida a los objetos, pues ser público implica ser público respecto a *algo*, a saber, un *objeto artístico-cultural* (Esquenazi (2003) en Romanello (2015)). Por ello, el trabajo con *públicos* implica comprender que los artistas, sus obras y manifestaciones no son entidades aisladas, sino más bien se desarrollan en un contexto socio-cultural e histórico. En ese sentido, la relación entre un público y un objeto cultural existe en la medida que es perceptible a escala local, territorial y en una situación determinada.

En ese marco, la pregunta por la definición de público puede resolverse sumando nuevas nociones que integren las distintas prácticas culturales —tanto las del objeto como la de su(s) público(s)— en un sistema relacional, a través del concepto de *dispositivo*. En términos generales, este puede ser definido como un conjunto relativamente coherente de prácticas, discursivas o no discursivas, articulado por individuos, arquitecturas, objetos o máquinas, que contribuyen a orientar las acciones individuales en una dirección (Agamben 2007). Desde una vertiente foucaultiana, Agamben define dispositivo como aquello que tiene la capacidad de orientar y determinar, pudiendo modelar conductas, gestos y discursos.

La constitución de un dispositivo, a la vez técnico y social, permite entender cómo se organizan las relaciones sociales específicas entre el poder público y sus destinatarios, en función de las representaciones y significaciones que dicho dispositivo porta. A partir de aquí, se podrían situar los proyectos culturales/casos de estudio como instrumentos que se basan en la negociación de convenciones y e incentivos para actuar.

Sin embargo, más allá de este nivel de aprehensión general que participa, ante todo, de una lógica propiamente política y de gestión, se ha propuesto a través del concepto de dispositivo identificar la manera en cómo estos proyectos que constituyen casos de estudio se concretizan in situ y, finalmente, la manera en que ellos logran generar el encuentro entre proposiciones culturales y los grupos a quienes están dirigidos. Se trata de analizar así la dimensión operacional de estos proyectos, así como los dispositivos concretos que son implementados. Asimismo, siguiendo la lectura dada por Silva (Silva 2016), el dispositivo toma sentido cuando es experimentado por el sujeto en forma intersubjetiva, en tanto se articula como un lugar social de interacción y de cooperación



con sus modos de interacción propias, que se apoyan en la organización estructurada de medios materiales, tecnológicos simbólicos y relacionales que moldean los comportamientos y las conductas sociales, cognitivas y comunicativas de los sujetos (Peraya 1999).

Es en el contexto de este marco conceptual que la noción de dispositivo se vuelve —por un parte— un concepto asible y lo suficiente general para identificar, describir y analizar formas de participación cultural, considerando la necesidad de comparación que exige confrontar contextos y perspectivas a menudo muy diferentes, y —por otra— aporta una definición particular de la idea de lo cultural, de orden relacional, y fundamental a todos los actores, tanto los articuladores del objeto como su públicos. Como plantea, María Inés Silva (Silva 2016), el encuentro entre públicos y objetos culturales desencadena una serie de relaciones y vínculos, determinados por una multitud de mediadores y mediaciones que se interponen y que se entraman entre sí.

En síntesis, ampararse —como propuesta conceptual— bajo esta noción de dispositivo, permite dar un resguardo teórico al interés del estudio por indagar en la dinámica relacional entre públicos y expresiones culturales.

Desde esta perspectiva es posible señalar que los dispositivos son capaces de producir subjetividades, entendidas como “sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser (...) lo que inscriben en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos” (L. Fanlo 2011, 2). En esta línea, el dispositivo emerge desde una normatividad respecto a cómo hacer/ser, orientando las acciones, valores y comportamientos de los actores involucrados en este, puede suponer una relación de poder/saber. Aún más, la importancia de la normatividad en la articulación de las redes que configuran los dispositivos es también destacada por Agamben (2011, 3), orientando sus acciones en vistas de una normatividad que supone la configuración de un contenido determinado en torno a qué es lo que significa e implica la participación cultural.

En ese marco, la propuesta de Callon y Latour (1986) asociada a Teoría del Actor-Red, también reafirma el entendimiento de la práctica cultural como relacional, pero no necesariamente desde la lógica del poder o asimetría que puede conllevar la idea de dispositivo.

La tesis central de dichos autores refiere a una “sociología de las asociaciones” capaz de describir los elementos humanos y no-humanos que son requeridos para la articulación de una red orientada a la satisfacción de una función. Es esta red de asociaciones entre actores de diversa naturaleza la que es conceptualizada como ensamblaje (Vaccari

2008). Siguiendo a Müller, los ensamblajes son un modo de ordenar entidades heterogéneas para que puedan funcionar por un tiempo determinado (Müller 2015).

Lo anterior implica reconfigurar el modo de articulación de la red. No solo mediante la inclusión de elementos heterogéneos (tecnológicos, legales, organizativos, políticos, científicos, etc.), sino también requiriendo una evaluación que no parta de la existencia de jerarquías operativas entre los diversos agentes intervinientes. Esto conlleva que la distinción entre sujeto y objeto prontamente resulta insuficiente para dar cuenta de las operaciones que articulan la red. Tal aproximación no excluye la existencia de jerarquías dentro de las redes; antes bien, supone considerar que la existencia de estas no se explica en razón de la naturaleza o sustancia de los elementos considerados.

Así, lo social puede ser visto como un *ensamblaje* socio-técnico que, a la luz de la teoría, debe entenderse como un plano de relaciones transversales capaz de articular aspectos heterogéneos del mundo. Igualmente, bajo el concepto de ensamblaje es posible describir la forma en que los diversos actores articulan la red desde una lógica no-determinista, que permite comprender la eventual resistencia de los agentes que componen la red.

De esta forma, se propone un análisis que considere todos los elementos articuladores del modo de participación cultural desde una perspectiva simétrica —y no necesariamente de poder, como en parte se puede entender de la idea de dispositivo—, que permita identificar los elementos clave en la configuración de cada uno de los casos estudiados.

#### 4. EL ACONTECIMIENTO COMO ELEMENTO EMERGENTE DEL DISPOSITIVO

La inclusión del concepto de dispositivo en la descripción y análisis de los modos de participación cultural es capaz de incluir una reflexión en torno a la forma en que los casos considerados orientan sus relaciones y formas de producir discursos, tanto sobre los actores que forman parte del dispositivo como sobre las micro prácticas y expresiones culturales que lo articulan.

Al respecto, el concepto de dispositivo permitiría comprender adecuadamente el surgimiento específico —en términos sociales e históricos— a través de la idea de *acontecimiento* (L. Fanlo 2011), que delinea sus condiciones de aparición.

Para Badiou, el acontecimiento tensiona los *saberes existentes* (1998). Ello supone que el acontecimiento que funda al dispositivo puede comprenderse como la emergencia de una verdad que no se hallaba considerada como un saber. Así, el acontecimiento es también una subversión del orden simbólico existente. En la misma línea, así es posible

comprender el surgimiento de nuevas redes y sus configuraciones como rupturas con las formas de acción locales, capaces de articular nuevas identidades, discursos y actores, mientras se da cuenta de las influencias y determinantes externas que enmarcan el evento.

Sin embargo —como se verá en el análisis de casos que integran este estudio—, la existencia de un acontecimiento preeminente que configure el dispositivo no es una condición excluyente para la descripción del mismo, siendo igualmente relevante describir las redes de relaciones que lo articulan.

## 5. LOS MODOS DE PARTICIPACIÓN CULTURAL Y LA SUBJETIVACIÓN


Habiendo ya atendido a los componentes formales con el concepto de dispositivo, es posible configurar la pregunta por la subjetivación que es posibilitada por los modos emergentes de participación cultural. Esto implica considerar las significaciones y enunciaciones que los diversos actores pueden establecer en relación a su participación en la red de prácticas que estructuran la red.

Esa naturaleza subjetiva supone entender la participación cultural en redefinición permanente, en tanto son los actores los que le otorgan sentido continuo en su accionar a la práctica cultural. Con ello, lo relevante de la subjetivación es que refiere a un proceso inacabado, a un hacer que supone reconfigurar el espacio de relaciones existentes y que permite la emergencia de algo nuevo, que adquiere la forma de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia previamente determinado (Tassin 2012). En buena cuenta, la inclusión del concepto de subjetivación permite un entendimiento de los objetos simbólicos como interpretables por parte de los actores,, en la medida que circulan más allá de su contexto original, y se mantienen abiertos a la reinterpretación por sus usos, consumidores y audiencias<sup>104</sup> (N. Couldry 2008, 98).

La movilización de recursos y aliados humanos y no-humanos, requeridos para la emergencia del acontecimiento que sella el surgimiento del modo de participación cultural, demanda una transformación del espacio de enunciación por parte los actores que la articulan. Tal transformación es justamente a lo que se refiere mediante el concepto de subjetivación, toda vez que en cuanto proceso es comprendido como “la formación de un *uno* que no es un sí mismo, sino la relación de un sí mismo con otro. [...] Un proceso de subjetivación es así un proceso de desidentificación o de desclasificación.” (Rancière (1998) en Tassin 2012, 46). La desidentificación acontece

---

<sup>104</sup> Estas nociones Couldry las formula en el marco de su crítica a la Teoría del Actor-Red respecto a la producción de bienes simbólicos.



a condición de una distancia crítica con la identidad impuesta por grupos de control hegemónicos, de manera que la transformación en las formas de enunciación refiere justamente a tal desidentificación y al desarrollo de un proceso de subjetivación que permitiría una subversión de los órdenes heterónomos.

Igualmente, el proceso de subjetivación puede analizarse desde un punto de vista que sea también capaz de integrar la lógica de operación de los ensamblajes socio-técnicos. Para ello resulta adecuado considerar la capacidad de agencia de los sujetos y cómo estos se constituyen a partir de un proceso de subjetivación referido a objetos. Miller (1987) ha abordado la dimensión procesual de la objetivación, argumentando que la comprensión que un sujeto pueda tener de sí se halla mediada por la apropiación de objetos y símbolos, movimiento que se comprende a partir de la capacidad de agencia que este desarrolle.

De esta manera, la consideración del proceso de subjetivación permite enmarcar el análisis de los casos estudiados desde una lógica que comprenda las micro prácticas y expresiones culturales emergentes como acciones comprendidas en un proceso de mayor alcance, y al mismo tiempo socialmente situado, que se sitúa en una lógica de transformación de enunciados y reconfiguración de las relaciones con los elementos del mundo.

## 6. SÍNTESIS

El abordaje teórico propuesto busca resolver la pregunta por el modo en que se articulan las expresiones culturales emergentes, situándolas en un tiempo y una historicidad particular, así como en un territorio y espacio de relaciones determinados.

Asimismo, busca dar cuenta de la diversidad de recursos y aliados humanos y no-humanos que son requeridos para la configuración de del dispositivo, y los procesos de subjetivación que ocurren en ellas, capaces de transformar espacios de enunciación y significación simbólica. Todas estas acciones propias de la participación cultural, desde una lógica que la comprende como una actividad que son puestas en tensión las significaciones existentes.

La importancia de contar con conceptos que apunten hacia el espacio formal-relacional y sustantivo (en cuanto significaciones puestas en tensión) de los modos de participación cultural, responde a la necesidad de otorgar un marco que permita la inclusión de prácticas de diversa índole, alcance, historicidad, situación geográfica o desterritorializada, que permitan dar cuenta de las condiciones de posibilidad requeridas para el surgimiento del acontecimiento o las prácticas emergentes, su devenir, restricciones y realidad en las que se insertan.



### III. CLAVES TRANSVERSALES

#### 1. AMPLIANDO EL CONCEPTO DE PARTICIPACIÓN CULTURAL

A partir de lo referido conceptualmente en el marco teórico, las siguientes claves transversales tienen como propósito establecer reconfiguraciones en razón de las nociones que iluminaron las dimensiones de análisis de los resultados para cada uno de los casos estudiados de participación cultural. En términos generales, se rescatan cuatro ideas fuerza, obtenidas a partir del marco conceptual:

- El creciente reconocimiento de la participación cultural que, como práctica simbólica, refiere a la expresión y resignificación permanente de identidades o sentidos culturales tanto a nivel individual (Giddens 1991) como social (Campos (2012).
- La participación cultural, debe analizar las formas en cómo los límites entre expresión/creador y audiencia/consumidor se redefinen (UNESCO (2014).
- Lo social también desde los micro grupos a sentidos colectivos mayores, acotados a lo local como a lo *translocal* (Couldry, Hepp y Krotz 2009), lo territorial-presencial y las formas mediatizadas (Hepp, 2013).
- El carácter diverso que puede tomar lo cultural (García Canclini 2006), toda vez que —en la participación cultural— se pueden expresar dominios, prácticas y objetos autónomos tradicionalmente entendidos como culturales, así como otros de diverso tipo (prácticas económicas, religiosas, políticas, sociales).

A partir de los hallazgos generales, y teniendo en cuenta el vasto repertorio analítico que entrega la particularidad de los 25 casos de participación cultural, los puntos siguientes propondrán la reformulación de las ideas fuerzas anteriores, a la luz de los resultados obtenidos a nivel transversal. De esta manera, y adhiriendo una quinta reflexión, correlativamente las claves transversales se ordenarán como sigue:

- La participación cultural aparece en los resultados de este estudio, también, como una práctica simbólica que —al mismo tiempo— puede estar afectada por el sentido de identidad (individual o colectiva), pero también lo renueva. Como parte de los presentes hallazgos, se complementará a esto la reflexión sobre el reconocimiento de *otros* y la existencia de heterogeneidades *culturales* que marcan los (nuevos o *reactualizados*) sentidos identitarios de las prácticas culturales revisadas. En ese sentido, la pregunta clave a responder es: *¿Qué*

acontece en los dispositivos de participación cultural, que permite una reactualización del sentido de identidad colectivo?

- En línea con el marco teórico, existe una necesidad de re-definir los límites entre expresión/creador y audiencia/consumidor para abordar el tema de la participación cultural en vistas a los casos revisados. Desde los hallazgos, esta premisa puede ser revisada en torno a lo obtenido sobre el *encuentro de públicos*, el desencadenamiento de una serie de relaciones y vínculos y una multitud de mediaciones y mediadores. En esto, la pasividad del concepto de participación cultural debe ser desestimada. Sobre este punto, la clave abordará, entonces, el *quién(es)* converge(n) en un dispositivo de participación cultural desde la data obtenida en el marco de esta investigación.
- Más allá de lo local o translocal, los resultados de este estudio relevaron la noción de espacios y lugares: desde lo público, lo privado, el territorio, los espacios convencionales y no convencionales como claves para entender el encuentro entre públicos, lugares físicos o abstractos (mediatizados), audiencias y objetos de una determinada práctica de participación cultural. En otras palabras, *dónde* acontece un dispositivo de participación cultural.
- En el marco de aquello definido desde la diversidad que adquiere lo cultural, los resultados permiten aproximarse a la función que puede adquirir un dispositivo, dada la convivencia de objetos diversos y *particulares* que abren la discusión sobre la *fluidez* de las delimitaciones entre campos —sean culturalmente autónomos, o referidos también a los ámbitos políticos, sociales u otros—. De esta forma, la reflexión a la base gira en torno al *por qué* cada uno de los ensamblajes revisados, emergen como prácticas de participación cultural
- Como elemento emergente de los casos estudios, la clave final de este estudio será sobre la cuestión de la sostenibilidad en el tiempo: *¿Cuándo* hablamos de un dispositivo de participación cultural y cómo se problematiza su reproducción? En este punto, se sintetizarán los principales resultados asociados a las pretensiones de mantener la práctica cultural a través del tiempo, así como otros datos obtenidos respecto a la transmisión de los dispositivos de participación.

De esta manera, las claves enunciadas serán desarrolladas en los puntos siguientes, haciendo ver —como consideración— que existen particularidades que, de suyo, definen a los casos estudiados y que no serán abordadas en este documento. Asimismo, algunas comparaciones adicionales entre los casos, requerirían de su revisión detallada en los informes desagregados de resultados y no serán tampoco referidas acá. Al mismo tiempo, es importante señalar que las claves enunciadas solo constituyen un *acercamiento* exploratorio a la extensa reflexión sobre *participación cultural* que puede

levantar una exhaustiva discusión sobre los 25 casos que constituyen este estudio. Por ello, las claves formuladas aquí no se articulan como categorías excluyentes ni tampoco un listado de elementos que determinan el juicio sobre aquello que es indicado o no como práctica cultural.

Retomando lo enunciado en el marco teórico, es posible pensar que la experiencia subjetiva es un aspecto central a la hora de determinar aquello que constituye (o no) una práctica de participación cultural. Esa naturaleza subjetiva —en la que se profundizará posteriormente— supone entender la participación cultural en redefinición permanente, en tanto son los actores los que le otorgan sentido continuo en su accionar a la práctica cultural. Esta redefinición se inicia, como se verá en la primera clave a continuación, a partir de la reflexión sobre lo identitario. Como punto de partida, esto —y el reconocimiento de la participación cultural como *práctica* simbólica—, plantea desafíos conceptuales y pragmáticos. Por una parte, la participación cultural pareciese dar cuenta de un constructo que, por su naturaleza *subjetiva*, no tiene cómo ser agotado y —por otra— de cara a la formulación de políticas públicas y privadas, presume hacerse cargo del dinamismo propio de las prácticas culturales.

## 2. LA PARTICIPACIÓN CULTURAL COMO UNA PRÁCTICA SIMBÓLICA DE IDENTIDAD

En la gran mayoría de los casos revisados, la idea de la participación cultural estuvo fuertemente marcada por el sentido *identitario* que definía a la práctica en términos culturales y sociales. De igual forma, como fue elaborado discursivamente por los chilenos y chilenas entrevistados mediante técnicas de grupos focales, el carácter de identidad (individual o grupal) era clave para la determinación espontánea sobre *qué* es lo que hace que un dispositivo cultural sea definido como tal. Desde luego, sin entrar en la vasta literatura sobre las teorías de identidad, es necesario —de todas formas— atender a la identidad como un concepto *dinámico* que —como tal— debe ser entendido de manera procesual y como aquello que se va construyendo en el tiempo. En esta línea, es posible distinguir dos ámbitos en donde la identidad acontece: por un lado, referido a elementos *adscritos* (origen, ciclo etario, sexo, pertenencia a pueblos indígenas, etc.) y, por otro, aquellos elementos *inscritos* (preferencias, gustos, entre otros).

En este sentido, el reconocimiento identitario a partir de las prácticas revisadas de participación cultural, refieren siempre a una tensión que va a más allá de la suma de las individualidades. Como se observó, la vuelta a las referencias de identidad desde la cultura revela una tensión entre los “yos” interiores como sujetos que hablan; y los “otros”/“nosotros” (representativos) de cada espacio situacional. Esta construcción

*dinámica*, desde los códigos de la participación cultural, se pudo ver en algunos de los casos revisados. La presente clave analítica, de esta forma, estará definida por los siguientes subpuntos:

- **La participación cultural y el relato sobre el origen:** lo identitario con fuerte presencia en los casos de participación cultural desde la mirada de algunos pueblos originarios (Colectivo Lumbanga, Ch’alla Marka, Museo Mapuche Cañete y Ficwallmapu).
- **La participación cultural y el sentido de identidad que se reafirma en el presente:** algunos de los casos que abordaron este tema fue la Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante (RAKKI), Artesanas de Rari, Hombres Tejedores, Fundación Papelnonos, Cultores de Acordeón Tenaún y Radio Santa María.
- **La participación cultural y la heterogeneidad cultural:** como multirreferencialidad en las identidades que coexisten al alero de un determinado dispositivo de participación cultural, algunos ejemplos que trabajaron este tema apunta a RAKKI, Ch’alla Marka y el Encuentro Costumbrista de Niebla. Así también la convivencia heterogénea implica un *encuentro con otro*, que permite el reconocimiento y la habilitación de sentidos de identidad propios.

#### a. La participación cultural al servicio del relato de origen: los casos de pueblos originarios

A la hora de analizar los sentidos identitarios que se recrean por medio de las prácticas culturales, se debe tener en consideración la población y el origen. Como se pudo ver en todos aquellos casos que fueron seleccionados por tener un vínculo con los pueblos originarios, el tema de la *identidad indígena* marcó la tónica de la mayor parte de los relatos.

En la revisión de casos del pueblo mapuche (Museo Mapuche Cañete y Ficwallmapu) y aymara (Ch’alla Marka), la práctica cultural (como curatoría, despliegue audiovisual o artes musicales) se asentaba en la preservación de un patrimonio *originario y ancestral* que refiere a una cosmovisión que dista de los preceptos occidentales. La reminiscencia a prácticas ancestrales es un elemento común. No obstante, rescató también la idea de una cultura *viva* patrimonial, toda vez que —en el ejercicio de su práctica— se expresa en la actualidad desde los sentidos subjetivos de ser indígena.

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 (Mujer, Gestor, Museo Mapuche Cañete, Región del Biobío).

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 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2011, 51).

En estos tres casos, lo *mapuche* y lo *aymara* aparecen como referencias claves para entender el despliegue del dispositivo, toda vez que reivindicaron lo indígena desde el reconocimiento social y estético y —con ello— pueden proyectarse hacia el futuro. Ahora bien, cuando dicho *reconocimiento* no es tal, el dispositivo cultural aparece como un artilugio para visibilizar la vigencia de un pueblo. Tal es el caso del Colectivo Lumbanga. Acá, lo afrodescendiente se manifiesta como un sistema dinámico de prácticas culturales, bailes, ritmos y comida, referido a un patrimonio ancestral inmaterial, en proceso de reactualización y reconocimiento político, el cual a través de sus expresiones artísticas visibiliza su cultura y amplía sus redes formales e informales con otras personas y grupos. En este caso, como contrapunto, el ejercicio de bailes, comparsas y otras formas musicales responden a la reivindicación política de una historia ancestral, la recuperación de su patrimonio cultural transmitido por sus antepasados y, sobre todo, la visibilidad identitaria del pueblo afroazapeño.

El componente identitario de la participación cultural, en este sentido, también fue uno de los aspectos que se relevaron desde los discursos de la población chilena consultada en dinámicas intersubjetivas. Como fue señalado en estos resultados, uno de los atributos destacados por los informantes —a nivel espontáneo— es la capacidad de una práctica de participación cultural de retrotraer respecto a las raíces o el origen de un pueblo.

Que recuerda a las raíces de los pueblos, ya sea como gastronomía, etcétera, o sea, nuestra cultura que es de nosotros, que es como eso (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

## **b. La participación cultural como actualización y reafirmación identitaria**

Otras de las dimensiones referidas al vínculo entre la identidad y las prácticas de participación cultural no solo dice relación con el rescate de los orígenes (en el pasado), sino que también en la reafirmación de la identidad *presente*. En algunos de los casos, esta reafirmación identitaria se hace desde una desmitificación de prejuicios o,

derechamente, desde la exclusión. O sea, desde aquello que *no* es. Así, el Centro Cultural Otaku Tamashi sitúa buena parte de su quehacer en mostrar su identidad más allá de las actividades a las que se les vincula, y se afinsa en visibilizar lo que (realmente) es *ser otaku*. Por su parte, RAKKI también despliega parte de su actualización identitaria desde el lugar de los migrantes en Santiago y desde el encuentro multirreferencial de los vínculos que establece con la cultura latinoamericana.

Otro grupo de casos refirió a la actualización identitaria desde la reafirmación y la resignificación del “yo/nosotros”. Por ejemplo, la Fundación Papelnonos (región del Libertador General Bernardo O’Higgins) como dispositivo de participación cultural permitía que los adultos mayores pudieran reconocerse en la interacción con el entorno, reafirmar su condición de sujetos que tienen testimonios y, con ello, resignificar el sentido de “ser viejos” en cada expresión artística. En este caso, la efectividad del dispositivo en términos de su aporte a la referencia identitaria es que puede hacer sentido desde una toma de consciencia sobre el rol funcional de la vejez — por ejemplo, en el caso de Papelnonos. Por otro lado, a modo de hacer patente el precepto de patrimonio como identidad remitida a símbolos, representaciones y lugares de memoria, Radio Santa María (región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo) también visibiliza aspectos claves de la identidad aysenina, a partir de la actualización de un sentido de comunidad *mediatizado* (a través de la radio), pero al mismo tiempo referido a un territorio (espacio físico).

Otro de los casos que rescató la identidad desde la *reafirmación* en las prácticas culturales fue el caso de los Cultores del Acordeón en Tenaún (Chiloé, región de Los Lagos). Como se revisó a nivel transversal, el Encuentro de Cultores materializa — desde la música y la festividad— la condición de cobijo, abrigo y el sentido comunitario que caracteriza a la identidad chilota. De esta manera, algunas prácticas de participación cultural como estas, figuran no solo como reforzamiento identitario, sino que también como testimonio vivo de aquello que representa la manifestación pública de una determinada cultura.

Por otro lado, casos como las artesanas de Rari (región del Maule) y los Hombres Tejedores (región Metropolitana), en donde la identidad se afinsa en la visibilización de una práctica antigua como el ejercicio de la artesanía y el tejer, también *reafirma* sentidos de identidad *menos declarados*. Por ejemplo, en ambos casos, aparece la identidad de género como emergencia de subjetividades ancladas a espacios tradicionales en donde se tienden a reproducir roles. La diferencia entre ambos casos es que, en las artesanas de Rari, este aspecto aparece mínimamente problematizado, toda vez que se *reafirma* dicha identidad de género (con vasta naturalidad) en el ejercicio artesano cotidiano. En su contrapunto, los Hombres Tejedores actualizan sentidos identitarios en el presente desde la *desmitificación* de prejuicios, los cuales se

explicitan en el mensaje social que quieren transmitir y en la exhibición subversiva de la práctica tradicional de la artesanía textil.

### c. La participación cultural y la heterogeneidad cultural

Como fuente de sentido, la reflexión sobre identidad a partir de los casos de participación cultural interpela no solo a quienes declaran compartir un determinado sentido de pertenencia, sino que también a quienes se encuentran fuera de ella: “Quien construye la identidad colectiva, y para qué, determina en buena medida su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella, o se colocan fuera de ella” (Castells, *La era de la información: Economía, Sociedad y Cultura* 1997, 28).

Si bien no es posible determinar el orden en que la *identidad* y la *cultura* se implican mutuamente, el análisis del estudio de casos permitió poner en contexto el influjo socio-histórico en donde se enmarca la participación cultural como integradora de múltiples referencias a la identidad. Desde luego, buena parte de lo relevado anteriormente puede también encontrar sustrato en el lugar del encuentro *con otros* en la escena latinoamericana en donde se despliegan estas prácticas. Como uno de los hallazgos emergentes, la reflexión sobre las *otredades* se vuelve clave para entender la forma en cómo conviven —en el ejercicio de las prácticas de participación— distintos tipos de referentes. La historiografía nacional a este respecto, ha dado cuenta del lugar de la colonización en la región como explicación posible a las formas en cómo se desenvuelve la modernidad en América Latina. Larraín (1996) aborda, en este contexto, la emergencia de la *otredad* como clave para el análisis de la identidad latinoamericana: “El tema de la modernidad en América Latina está llena de paradojas históricas. Fuimos descubiertos y colonizados desde los albores de la modernidad europea y nos convertimos en el “otro” de su propia identidad, pero fuimos mantenidos deliberadamente aparte de sus principales procesos por el poder colonial” (Larraín 1996, 2).

Respecto a este punto, varios de los casos —en cada una de las macrozonas— rescataron el debate sobre identidad. En el caso de la zona norte, el dispositivo de raigambre aymara de Ch’alla Marka, problematiza el concepto de *heterogeneidad cultural*, a partir del cuestionamiento a la legitimidad de una manufactura textil debido al eventual desconocimiento de las formas *diversas* en cómo convive la experiencia transnacional y transterritorial del pueblo aymara. A partir de los registros observacionales, bibliográficos y el acopio de fuentes primarias en el caso de Pica (región de Tarapacá), la reflexión sobre heterogeneidad cultural fue clave para situar la forma en cómo el ejercicio artístico y su comprensión *situada*, nos acerca al entendimiento de la mezcla como unidad compartimentalizada de referentes de identidad aymara.

Por su parte, el caso de la región Metropolitana que presentó la voz de los migrantes en la Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante (RAKKI) mostró, en buena medida, la existencia de ensamblajes de participación *multiculturales*. Retomando el sentido de pertenencia y la apropiación del lugar en donde acontece esta expresión cultural (la pretensión de recrear el Carnaval de Barranquilla en Santiago), la participación cultural aparece como un flujo dinámico que llama a desplazar tiempos y espacios, y a introducirlos bajos escenarios, ritmos e identidades nuevas.

La cultura es de todos los géneros, música, danza, artes visuales, en fin... todo lo que tenga que ver con el género cultural, y que nos permitiera difundir un poco no solamente de la cultura costeña, de la cultura del caribe, sino también de las otras tantas regiones de las que está constituido nuestro territorio (Mujer, Gestora principal, RAKKI, región Metropolitana).

En este caso, incluso, la pertinencia del concepto *interseccionalidad cultural* resultó mejor que el de *heterogeneidad*, en cuanto consolida un concepto más establecido de comunidad (Montoya 2000, 163), nutrido en la disimilitud de referentes culturales. Como se pudo ver en RAKKI, la configuración de un dispositivo emergente de participación cultural, puede convocar múltiples referencias identitarias.

Con un cariz completamente diferente, la zona sur abordó este tema desde el dominio gastronómico en el caso del Encuentro Costumbrista de Niebla (Valdivia, XIV Región). Una de las valoraciones que los mismos gestores, así como los asistentes hicieron respecto a este dispositivo era el rescate de las preparaciones *auténticas* y tradicionales, tanto de los platos locales como nacionales. A este respecto, lo “tradicional” refirió — justamente— a la existencia de repertorios alimentarios *heterogéneos* que se cuadran en la forma de un “sello propio” referido a una localidad históricamente marcada por los influjos culturales de la migración alemana y la confluencia de referentes mapuche.

### 3. LA PARTICIPACIÓN CULTURAL MÁS ALLÁ DE LA DISTINCIÓN PRODUCTOR-CONSUMIDOR: LOS PÚBLICOS

En aras de la complejidad que asume el análisis de consumo, participación y prácticas culturales, la mayor parte de los debates actuales giran en torno a la capacidad de los dispositivos de participación cultural como *aglutinadores* de experiencias de públicos y, desde luego, los alcances conceptuales que adopta la idea de *público*. Como se revisó en el marco teórico, la noción de *público* plantea problemas asociados a la imposibilidad de ser aprehendidos y, por otro lado, la incapacidad de dar cuenta de su pertenencia exclusiva a uno determinado género artístico (Esquenazi 2003 en Romanello, El



*conocimiento de los públicos y la gestión de las instituciones culturales. El caso de las instituciones de arte contemporáneo en Francia y en España 2015*). Esto último, como se abordará en la clave sobre *objetos* más adelante, refiere a la diversidad de manifestaciones culturales y, por consiguiente, la diversidad de los públicos.

Por ello, el trabajo con *públicos* implica, indefectiblemente, reflexiones sobre dichos objetos y comprender que tanto artistas, sus obras, las manifestaciones culturales y patrimoniales no son entidades aisladas, sino más bien se manifiestan en forma relacional y se desarrollan en un contexto socio-cultural e histórico. Es por ello que la relación entre un público y un objeto cultural existe en la medida que es perceptible a escala local, territorial y en un contexto socio-cultural determinado. La dificultad es su definición y caracterización, debida a la heterogeneidad de sus miembros.

Los casos de participación cultural abordan la cuestión de los públicos, desde aquello posible de observar en el amplio repertorio de individuos y sujetos que confluyen en la configuración de cada uno de los dispositivos culturales. Por ello, como se vio en el desarrollo de cada uno de los casos, a ratos las denominaciones también empiezan a ser insuficientes para abordar la multivocalidad de quienes confluyen en la red de actores de una determinada práctica de participación cultural. Por otra parte, como han señalado los documentos del CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b), el trabajo de mapear más y nuevos públicos responde también a los cambios en curso en la composición de la población (en especial, el incremento de los segmentos de adultos mayores) y la significativa penetración de soportes digitales de comunicaciones y nuevas tecnologías (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 28).

A partir de los temas referidos en cada uno de los capítulos sobre lo socialmente situado y la cartografía social de relaciones en cada uno de los casos revisados en este estudio, a continuación, se sintetizarán los principales hallazgos desde la comparación de algunos ejemplos y los debates conceptuales y teóricos a este respecto. Los subpuntos a abordar en esta clave serán los siguientes:

- Algunas distinciones conceptuales obtenidas del concepto de *públicos*, *audiencias* y sentidos de *comunidad*, a partir lo discursado por la población de los grupos focales en la región Metropolitana, los casos de Aysén TV y Radio Santa María, y los de entorno digital.
- La emergencia de la figura del *prosumidor* en el análisis de los casos estudiados: Sobre este punto, se sintetizarán algunos hallazgos referidos a Niebla Games, Aysén TV, Ficwallmapu, Museo La Pincoya y la Dominguera.
- La cuestión sobre las *mediaciones*, *mediadores* y *gestores*: desde el análisis de los casos de entorno digital, Colectivo Se Vende y el Teatro del Lago.

- Finalmente, la reflexión de cierre sobre *el encuentro* de públicos y la emergencia de subjetividades.

### a. Públicos, audiencias y sentidos de comunidad

Indisoluble de lo referido respecto a los objetos y las identidades que dan forma al *acontecimiento* de un determinado caso de estudio, el rol que los interlocutores juegan en la generación de contenido fue clave para entender la inmensidad del concepto de *públicos*. En el documento del CNCA sobre formación de audiencias, se cita a la antropóloga mexicana Lucina Jiménez, quien propone un decálogo en donde buena parte de las tensiones conceptuales se encuentran contenidas. Por ejemplo, se señala que el *público general* no existe (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 25). Para la autora, esta es una categoría inventada por los promotores culturales para esconder el hecho de que no se estén dirigiendo a nadie y puede esconder la especificidad de cada perfil de públicos.

De hecho, como Jiménez señala en otro punto, los públicos no son ajenos a la definición de identidad de la institución, grupo, compañía o infraestructura para la cual se desea formar, ampliar, transformar, o desarrollar audiencias. Como se vio en la mayor parte de los casos, los públicos son constitutivos a aquello señalado —en la clave anterior— como práctica simbólica de identidad. De esta forma, en los casos que tuvieron presencia de artistas, gestores o raigambre indígena — Ch’alla Marka (región de Tarapacá), Lumbanga (región de Arica y Parinacota), Ficwallmapu (región de La Araucanía) y Museo Mapuche Cañete (región del Biobío)— los públicos estarían definidos fuertemente por el encuentro entre la población perteneciente a dichos pueblos originarios o grupos tribales, y la población chilena. Este hallazgo es consustancial a la identidad indígena que trasciende la conformación de estos casos de participación cultural. Igualmente, esto se replica para los casos con grupos migrantes como es RAKKI (región Metropolitana) o aquellos, donde el encuentro de población *local* y turistas marcaban la identidad del caso y los tipos de públicos confluyentes (p.e., Artesanas de Rari (VII), Encuentro Costumbrista de Niebla (XIV), Caleta San Pedro (región de Coquimbo)).

Por otro lado, los públicos tampoco están escindidos de la reflexión sobre el espacio y el territorio. Tal como fue referido durante los momentos 1 y 2 de las conversaciones sostenidas en las dinámicas intersubjetivas con grupos socioeconómicos medios-medios altos del Gran Santiago, y bajo el precepto planteado por estos interlocutores, los públicos no son *sino* quienes comparten (de manera presencial o remota) algún espacio-tiempo, en torno a experiencias comunes (Ibacache 2016). En algunos casos en donde el tema de la espacialidad cobra especial notoriedad, así también se complejiza el análisis de sus públicos. Por ejemplo, en los casos donde el tema de la apropiación de

espacios públicos adopta un lugar significativo, existen públicos menos visibles y sobre los cuales el análisis se hace inefable. En otras palabras, emerge el problema sobre la aprehensión de los públicos y la incapacidad de un dispositivo de dar cuenta de cómo se comportan dichos sujetos. En el caso de La Dominguera (región Metropolitana/región de Valparaíso) y Caleta de Libros (región de Valparaíso), se pudo ver que el análisis sobre los vecinos o las comunidades aledañas cobra dificultad toda vez que estos públicos se vuelven especialmente inabarcables.

Los casos de entorno digital (Centro Cultural Otaku Tamashi y Niebla Games, región Metropolitana) junto con Aysén TV (región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo) también tensionan la caracterización de los públicos en razón del desdibuje de los horizontes *espaciales* para los casos de esta naturaleza. Aquí, los conceptos de *comunidades imaginadas* de Anderson (1983), de *lugar* —como un sentido de referencia afectivo, antes que solo material (Moore 2007)— y de sentidos de comunidad a través de formas mediales (Hepp, 2013), permiten entender la construcción de públicos más allá de su conformación territorial y, con ello, su relación —por ejemplo— con los medios de comunicación (Castelló, 2016; Hepp, 2013) (Caso Aysén TV y Radio Santa María, región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo). Respecto a los casos de entorno digital, en Niebla Games, por un lado, la *comunidad interpretativa* (y no solo el análisis de los públicos) es un mejor constructo conceptual para entender el dispositivo de producción cultural desde la interactividad que supone el diseño y la programación de videojuegos. De esta manera, el reconocimiento de las *comunidades de videojuegos* (más allá de los públicos) hacía clara la misión del dispositivo, en el marco de una actividad de entretenimiento para los usuarios que hacen uso de estos productos como pasatiempo, y otros usuarios para quienes jugar es una actividad dedicada. Por su parte, el Centro Cultural Otaku Tamashi (CCOT) debe ser comprendido por sobre el lugar que ocupa como *centro* en las dependencias de la comuna de Santiago. En este caso, el rol del dispositivo se asentó en la *mediación* entre comunidades de fanáticos y el eje de referencia identitaria japonesa. Dadas las dificultades de lograr ser puente entre ambos nichos —en razón de las imposibilidades físicas y geográficas— el entorno digital tiene la ventaja de posicionarse como “superación” de los horizontes espaciales para poner en contacto a las *comunidades de fans*, e incluso —tal como supone la idea planteada por Anderson (1983).<sup>105</sup> Es decir, “un grupo unido temporalmente durante la representación” que se vincula “por ideas compartidas de sí mismos que son inventadas ficticiamente y alimentadas por conductas e imágenes que los hace identificarse como miembros de una comunidad, aun cuando nunca se conozcan o se vean unos con otros” (Anderson, 1983 en Ibacache 2016, 16).

---

<sup>105</sup> Si bien el concepto de comunidades imaginadas de Anderson refiere a la idea de Estado nación, puede extrapolarse sus implicancias para la idea de comunidades mediatizadas en general.

En los casos de participación cultural relacionados con medios de comunicación, emerge también otro concepto que sirve a la complejidad sobre los *públicos: audiencias*. Vale la pena señalar que, como señalaron los consultados de la región Metropolitana en las dinámicas de grupos focales, buena parte de las asociaciones a la participación cultural y los públicos, respondió también a la idea de audiencias. Especialmente, en las referencias sobre el carácter “masivo” de los públicos, reafirmando —en estos juicios— el concepto de audiencias en los modelos de industrias creativas, o más bien, “audiencias culturales”. Si bien las distinciones entre público/audiencia suelen asociar este último concepto a los estudios de medios, la documentación oficial sobre *formación de audiencias* también lo rescata, especialmente para que los decisores públicos puedan identificar aspectos claves de las industrias culturales y creativas (UNESCO, 2014). En este sentido, la expresión de audiencias culturales, reafirma el hecho de que “las audiencias se desarrollan, mientras los públicos se forman”. O si se prefiere: “que los públicos son audiencias ya fidelizadas” (Ibacache 2016, 16).

Tanto para el caso de la Radio Santa María como de Aysén TV (región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo), la idea de audiencia fue de mayor pertinencia que la idea de *públicos*, más allá de su pertinencia conceptual por el hecho de ser medios de comunicación. ¿Por qué, a pesar de constituir medios de comunicación, era necesario acá hablar de “audiencias” en un análisis de participación cultural? Por un lado, debido a que las audiencias, en estos dos casos, tenían fuerte raigambre a elementos identitarios territoriales (“identidad aysenina”). Por otro lado, el carácter de inabarcabilidad<sup>106</sup> de estos públicos, también hacían más pertinente referirse a audiencias y, específicamente para estos casos, aquello que se denominó como “audiencias intuitivas” respondiendo al carácter situado del análisis relacional en torno a participación cultural. Todos los elementos mencionados, dan cuenta de que —a partir del análisis de los casos desarrollados en el marco del presente estudio— la complejidad de la conceptualización sobre los públicos, lleva al uso de otras denominaciones a tener en consideración: comunidades y audiencias.


## **b. Las (nuevas) figuras: el prosumidor**

Otro de los hallazgos que emergió con bastante notoriedad en el análisis relacional de los casos, correspondió a la idea de *prosumer* o *prosumidor*, el cual permitió dar vasta comprensión a buena parte de los dispositivos culturales emergentes.

Si bien los casos de entorno digital suelen ser aquellos que por antonomasia posicionan este concepto, también se pudo trabajar a partir de este en los casos de Ficwallmapu (región de La Araucanía), Circo Del Sur (región de Magallanes y la Antártica chilena),

---

<sup>106</sup> Toda vez que se hacen inabarcables también para efectos del alcance del presente estudio.




Museo a Cielo Abierto La Pincoya (región Metropolitana) y La Dominguera (región Metropolitana). A modo de sintetizar algunos de los hallazgos a este respecto, será importante retomar la noción del término *prosumer* o *prosumidor* para dar cuenta de cómo algunos dispositivos de participación suponen desestimar las categorías excluyentes sobre producción y consumo de contenido cultural.

Tal como fue revisado en todos estos casos, el término *prosumer* fue acuñado durante la década de los 70. En el concepto se busca reunir una sola definición para el rol del productor y el consumidor. Si bien inicialmente surge asociado a la economía, entendiendo que el productor es quien elabora sus productos y es el mismo quien lo consume, sin necesidad de actores intermedios (Carrero 2012); actualmente es también aplicado al campo de las comunicaciones, señalando como las redes sociales y las nuevas tecnologías contribuyen en el empoderamiento y participación activa de los ciudadanos, convirtiéndolos en *prosumidores* que “(...) aprovechan el medio para generar opinión o recomendar un sinnúmero de actividades” (Carrero 2012, 15).

Asociado a la participación *activa* de ciudadanos, el caso del Museo a Cielo Abierto La Pincoya es ilustrativo. Tal como se revisó en estos resultados, el rayado de mural — como dispositivo— hizo visible no solo el objeto artístico de su ejecución, sino que también temáticas asociadas al reconocimiento y difusión de la historia de un lugar marcado por hechos de violencia. De manera que, en tanto este dispositivo se encuentra marcado por el carácter creativo como forma de participación cultural, los límites entre las categorías de producción y consumo se diluyen: todos son invitados a generar contenido y a consumirlo. Crecientemente es menos costoso, de esta forma, situarse como productor de referentes simbólicos, sin necesidad de ser parte de un grupo especializado. Es posible pensar, entonces, en la emergencia de un *prosumer* dado que el mural invita a todos a participar en su diseño, así como también en su ejecución, y luego además en su apreciación y difusión.

En esta línea, el rayado mural participativo también posibilita y fomenta la creatividad como forma de participación cultural. En un acento también marcado por el objeto cívico-político, el caso de Ficwallmapu en el análisis sobre la interacción de públicos, también aduce un sentido creativo en la participación cultural, en cuanto identifica que todo aquel que se vincule con la actividad audiovisual con contenido, es potencialmente un prosumidor. En este caso en particular, la emergencia de este nuevo creador y consumidor de contenido cultural se posiciona desde lo denominado como “estética incrustada” en el contexto y el sistema social que lo produce, a saber, el trabajo de los pueblos originarios (mapuche, en este caso) por el reconocimiento de sus formas de vida, creencias, así como derechos sociales y políticos.

En una vertiente más distante de los objetos ciudadanos y políticos, la figura del prosumidor también aparece en el caso de la Dominguera (región Metropolitana), bajo



las nociones —relevadas por los mismos consultados— sobre “la Dominguera la hacen todos” y que, como práctica de expresión cultural, los contenidos son diversos (la llamada “pichanga artística”). La Dominguera entrega entonces una propuesta de participación cultural que presenta una multiplicidad de textos que emergen por la confluencia de *prosumers* colectivos y, en este caso, anónimos (tal como supone la tradición narrativa oral en sus orígenes). De esta manera, cada domingo, acontece entonces una comunidad nueva de prosumidores y, por consiguiente, una autoría colectiva nueva (“las historias son de todos”). De cara a la comprensión del dispositivo en su completitud, entender este tipo de figuras en el análisis del caso permitió dar cuenta de cómo La Dominguera atesora nuevos descubrimientos que apelan a la explotación sensible, los actores sociales y las contingencias que entrega el entorno urbano.

Finalmente, la idea de *prosumer* es constitutiva —no solo para entender el entramado relacional de los casos digitales— sino también el acontecimiento y la identidad que da sentido a estos dispositivos. Por ejemplo, en el caso de Aysén TV, y tal como se señaló anteriormente respecto a las audiencias creativas, el público también generaba sus propios contenidos. Atravesados por la pretensión de relevar la identidad local aysenina, el canal de YouTube de Aysén TV toma dichos componentes y permite a los mismos vecinos de la localidad de Coyhaique y sus alrededores, definir y exponer el contenido de sus programas. Deliberadamente, como medio de comunicación y como dispositivo de participación cultural, Aysén TV buscó generar audiencias creativas o de prosumidores, desdibujando las canónicas categorías de consumidores y productores de cultura o, en este caso, los límites de emisores y receptores de información simbólica.

En el caso de Niebla Games, como caso de mediación en el posicionamiento de una industria creativa (videojuegos), la idea de *prosumer* puede tensionar el carácter del dispositivo. Si bien como práctica, Niebla Games se encuentra fuertemente marcada por el tenor colaborativo del campo de producción y las bajas barreras disciplinarias para ser reconocido como un desarrollador de videojuegos, su posicionamiento en el mercado global y su carácter de nicho, puede hacer que —los *prosumers*— solo surjan durante una determinada etapa de la práctica. En otras palabras, la integración de colaboradores invitados a consumir y producir contenido creativo para el diseño de productos interactivos, debe ser entendida en el marco del logro de producción de videojuegos, acentuando un modo fragmentario —podría decirse— sobre la participación cultural de este tipo.

Desde luego, y a modo de cierre, todos los casos mencionados (recurrir con más detalle en el apartado de lo “socialmente situado” en los informes desagregados de resultados) constituyen evidencia de cómo, la figura del *prosumer*, se pone al servicio de los nuevos acentos que adopta la participación cultural en las prácticas emergentes.

### c. Mediadores, mediaciones y gestores

Otra de las figuras que sirvieron al análisis de públicos y el entramado relacional de los casos de esta investigación, es el rol de la mediación cultural, que configura en forma particular algunos dispositivos analizados.

Esta función —expuesta con más nitidez en del Teatro del Lago (región de Los Lagos)—, refiere a la intención de acercar los espacios culturales y las obras artísticas a individuos o colectividades en condición de vulnerabilidad social o con baja participación cultural. Para ello, como señala la documentación del CNCA, las políticas culturales implementan una serie de programas que privilegian la integración, el involucramiento y la participación (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 16). En el caso del Teatro del Lago, su rol como dispositivo de mediación cultural fue clave para entender la misión asociada a la formación de audiencias. Como se revisó en el apartado final de conclusiones, buena parte del acercamiento que hace el Teatro del Lago consiste en hacer más probable el encuentro entre tipos de públicos, facilitar la comprensión de una determinada obra, su conocimiento sensible e intelectual, así como iniciar a nuevos individuos o colectivos en la llamada “práctica efectiva” de una determinada actividad cultural (Teixeira en Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 16).

Si bien la mediación es concebida por Antoine Hennon (2002) como una acción —no solo como una intermediación— específica, en donde las “mediaciones y los mediadores corresponden a disposiciones, actores sociales, objetos, saberes, palabras, nociones, discursos e ideas” (Hennon 2002), en algunos de los casos —como Caleta de Libros (región de Valparaíso)— la institucionalización de la figura del *mediador* se encontró más claramente definida que en el Teatro del Lago. Los mediadores, en este caso, se constituyeron como públicos claves para la efectividad de la práctica. Como agentes, estos mediadores actuaban a favor de la promoción al fomento lector toda vez que eran las personas que hacían entrega de los libros en los puestos definidos para ello, realizaban recomendaciones sobre tipos de lecturas a los usuarios y vinculaban —directamente— el ejercicio lector a los espacios no convencionales.

Finalmente, el caso del Colectivo Se Vende (región de Antofagasta) también llama a pensar la gestión cultural desde los preceptos de la mediación. Como plataforma móvil de arte contemporáneo y como gestores culturales de la zona norte, el entendimiento de sus públicos también se facilita a la luz de las nociones de mediación cultural. Como fue referido en el apartado de lo social para este caso, el Colectivo Se Vende figura como práctica cultural *articuladora de otras* expresiones culturales tales como el fomento audiovisual y la formación de audiencia o sensibilización artística en espacios públicos. Como se vio, esto se llevaba a cabo aumentando la probabilidad de acceso a la cultura en zonas caracterizadas por sus bajos niveles de participación y consumo cultural.

Además, respecto a la intención educativa que declaran sus principales gestores, la mediación también se encarna en la realización de talleres y residencias que beneficia la exploración creativa, así como la construcción de redes activas para fomentar el intercambio cultural (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 16).

De esta forma, la incorporación de estas ideas en el análisis de los casos de participación cultural permitió dar una mejor comprensión sobre los destinatarios de cada una de las prácticas culturales, pero, sobre todo, reveló cómo la tradicional categoría dicotómica de *productor-consumidor* resulta insuficiente para resolver el entendimiento de quiénes operan como agentes últimos en la definición de hábitos y prácticas culturales.


#### d. El encuentro de públicos y la emergencia de subjetividades

A modo de cierre y relevando aquello definido en el marco teórico sobre el concepto de subjetivación, destacar que lo relevante a este respecto es su referencia a un proceso inacabado, que supone *reconfigurar* el espacio de relaciones existentes y dar pie a la emergencia de algo nuevo. Bajo el encuentro de los diferentes públicos, audiencias, comunidades y mediaciones de los casos de estudio revisados, es necesario señalar que no solo emergen nuevos interlocutores, sino que también *subjetividades* cuya capacidad de enunciación no fueron identificables en el primer campo de experiencia.

Desde luego, son vastos los ejemplos de los tipos de subjetividades emergentes y que, pueden constituir —actualmente— a un dispositivo como tal. Como se vio además respecto a las *nociones de acontecimiento* en cada uno de los casos de estudio, será necesaria la revisión constante de los casos en cuanto la emergencia de nuevas subjetividades haga cambiar el rumbo de lo que define a cada una de dichas prácticas.

Como se pudo ver en los casos de pueblos originarios y el de población afrodescendiente de la zona norte, el análisis sobre los públicos llevó a abrir la reflexión sobre la emergencia de las subjetividades indígenas. Tal como se refirió en la clave sobre los sentidos identitarios, la cuestión sobre este tipo de temas marcó el carácter en el cual se enmarcaron los resultados, en cuanto cada una de estas prácticas de participación cultural comportó el ejercicio de subjetividades que se actualizaban en las manifestaciones artísticas y culturales correspondientes. Por su parte, los referentes nacionales e internacionales de algunos dispositivos —como Colectivo Se Vende y Circo Del Sur— también pueden marcar, eventualmente, la emergencia de nuevas subjetividades que sean definitorias en el devenir de dicha práctica o de la forma en cómo se sostenga en el tiempo. Así, también se observó la emergencia de subjetividades que dan cuenta de la *diversidad* de lo cultural: tal es el ejemplo de la existencia de sujetos religiosos y devocionales en el caso de los Poetas Populares de Putaendo (región de Valparaíso) o de los cultores de patrimonio en los Acordeonistas de Tenaún (región de Los Lagos).





A modo de dejar abierta la reflexión para investigaciones venideras, apuntar como hallazgo el rescate de la palabra “encuentro” en la denominación de algunos casos (Encuentro Costumbrista de Niebla (región de Los Ríos) y Encuentro Cultores del Acordeón en Tenaún (región de Los Lagos). Como ha sido señalado, bajo la noción de públicos se incorporó la noción de colectivo que emerge a partir del encuentro, en un tiempo y espacio determinado, entre cada uno de los individuos reunidos con el objeto que los convoca; pero también a partir del encuentro entre ellos mismos (Silva 2016, 10). En ambos casos de participación señalados (así como en Caleta de Libros de Cartagena), la emergencia de este encuentro posibilita una serie de relaciones y vínculos a nivel local, condicionados directamente por mediadores del territorio que intervienen en la relación entre los públicos.

El “encuentro” como concepto relacional para el entendimiento de los públicos, permite dar cuenta del dinamismo contenido en esta noción. Desde esta plataforma, es posible atender a la factibilidad de un diálogo entre el público, el tiempo y la recreación de espacios comunes, colectivos y emergentes.

#### 4. LOS ESPACIOS Y EL DÓNDE EN LA REFLEXIÓN SOBRE PARTICIPACIÓN CULTURAL

Como fue referido en cada uno de los resultados de los casos, la cuestión sobre los espacios fue clave también para comprender el carácter de cada uno de los dispositivos de participación cultural. Desde luego, una parte de estos resultados se obtuvieron a partir de los relatos cartográficos y el registro observacional llevado a cabo durante la fase de terreno. No obstante, la cuestión sobre los *espacios* hace referencia, especialmente, al carácter situado de las prácticas y el sentido de lugar presente en cada una de ellas.

Los puntos a continuación resumirán las claves analíticas obtenidas a este respecto. El orden de contenidos será el siguiente:

- La participación cultural y la reflexión sobre el territorio: Se presentarán los resultados de los casos de pueblos indígenas, y aquellos en donde el sentido de lo *urbano* también es significativo (Caleta San Pedro (región de Coquimbo) y La Dominguera (región Metropolitana). Por otro lado, se volverá a los casos de entorno digital y medios como parámetros para volver sobre cómo, en estos casos, los horizontes espaciales se encuentran desdibujados.
- La participación cultural y los “tipos” de espacios: Aquí se volverá a las nociones de espacios convencionales y no convencionales; las reflexiones sobre espacios públicos, así como el rol de “lo itinerante”.


- Breve reseña sobre los espacios patrimoniales: Se cerrará a partir de la reflexión que pueden relevar algunos casos en la forma en cómo los espacios se materializan en un sustrato donde patrimonios materiales e inmateriales, confluyen. Aquí se rescatarán algunos puntos de los casos de la Quinta de los Núñez y Los Poetas Populares de Putaendo (región de Valparaíso).

#### a. El territorio, lo urbano y las geografías situacionales

Haciendo referencia a los casos de pueblos indígenas y del movimiento afroazapeño de Arica, los contenidos simbólicos asociados a identidad no pueden ser escindidos de su componente territorial. La *región*, sobre este punto, refiere indefectiblemente a las nociones de territorio, transnacionalidad y el tema de las fronteras. En este sentido, las representaciones del espacio están dotadas —en el *territorio*— por connotaciones simbólicas como claves de significación.

Tal como se revisó en el caso de Lumbanga (región de Arica y Parinacota), el Valle de Azapa —constituido como el principal espacio físico, social y mental (LeFebvre, 1974) en donde acontece el dispositivo— se encuentra dotado de todos los términos materiales, simbólicos e imaginarios de los componentes afrodescendientes, así como el locus principal en donde se desenvuelve el sentido de pertenencia e identidad de los afroazapeños. Entre algunas de las claves relevadas a nivel de resultados, figura la reflexión sobre *el territorio* como espacio de reconocimiento. Buena parte de la distinción entre afroazapeños y afrodescendientes se encontraba definida por la relación entre el Valle y la ciudad. De acuerdo a lo relevado por los consultados, las principales fuentes de autenticidad cultural estaban dadas por quienes residen permanentemente en el Valle (afroazapeños), debido a la posibilidad que otorga *este* territorio de mantener intactas las tradiciones y estilos de vida de lo afro. Algunos señalan, de hecho, que lo afrodescendiente se habría visto resentido toda vez que las comodidades de la urbe terminaron por erosionar el espacio *natural* de expresión cultural.

Igualmente, en los casos mapuche (Ficwallmapu y Museo Mapuche Cañete), el lugar que cobra el *territorio* en su cosmovisión, es de vital importancia. De hecho, en el concepto de Buen Vivir mapuche (Kume Mogen), uno de los aspectos — junto con la autonomía y el pueblo— es el territorio (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas 2008). Desde luego, es clave sobre este punto distinguir que, para el pueblo mapuche, tierra y territorio son conceptos disímiles. La tierra, por un lado, suele ser entendida en términos culturales y simbólicos como vital para la constitución de identidad mapuche. La introducción del componente *político*, habilita en este caso a hablar de “territorio”. De esta manera, hablar de territorio permite situar un criterio de pertenencia jurisdiccional como superficie terrestre que pertenece a una nación y que, por tanto,



comporta deberos y derechos asociados a la nacionalidad adquirida por derecho de suelo (*Ius solis*). En este sentido, la comprensión de las prácticas mapuche de participación cultural debe ser vistas a la luz de aquello observado *en su territorio*, toda vez que esta distinción permite entender el lugar de los objetos sociales, cívicos y políticos de las prácticas curatoriales y artísticas de los dos casos mencionados.

El caso aymara, recogido a partir de la agrupación Ch'alla Marka en la localidad de Pica, permite reflexionar respecto al lugar de lo andino, más allá de las fronteras geográficas. Desde luego, como se presentó, la cultura del pueblo aymara se encuentra históricamente marcada por las relaciones de indígenas de distintos países. Es por ello que el análisis socio-espacial del caso no termina de agotarse en la cartografía relatada respecto al pueblo de Pica ni tampoco en lo referido a los parajes de la zona norte que contienen esta diversidad. Como se vio en las claves finales de Ch'alla Marka, la preservación de la lengua, la música y la cosmogonía aymara, requieren —por cierto— comprender la yuxtaposición de espacios territoriales, nacionales y transfronterizos.

De esta manera, el espacio —en los idearios sobre *territorio*— adquiere una notoriedad de suma importancia para los casos de esta naturaleza. La reproducción de patrimonios materiales e inmateriales para los pueblos originarios y sus respectivos dispositivos de participación cultural, muchas veces agotan su reproducción fuera de los límites definidos como territoriales o nacionales.


Otro grupo de casos (Caleta San Pedro y La Dominguera) instalan la reflexión sobre lo espacial, desde las posibilidades que otorga *lo urbano*. Por un lado, en el caso de la Caleta San Pedro (región de Coquimbo), el aseguramiento de la práctica implicó conocer los procesos territoriales que se habían vivenciado como fenómeno urbano en la zona. Dados los procesos de conurbación entre La Serena-Coquimbo, así como los flujos migratorios iniciados hacia fines del siglo XIX, la actividad pesquera se vio resentida y, con ello, la vinculación de los pescadores con su territorio. Junto con la reducción del espacio habitable, la relocalización de la práctica cultural, también se vio modificada. En el caso de La Dominguera, en su contrapunto, la ciudad aparece como espacio heterogéneo que materializa la producción compleja de las prácticas sociales. De esta manera, La Dominguera puede presentar elementos que contribuyen a la reflexión sobre participación cultural desde la construcción de imaginarios identitarios urbanos, en cuanto desancla los lugares tradicionales de la literatura oral en la forma de cuentería popular (campo y poblaciones rurales) y los resitúa en la ciudad latinoamericana. La propuesta de este tipo de prácticas de participación cultural puede aportar al cómo se comprenden las heterogeneidades culturales que conviven más allá de las identidades territoriales, en los códigos híbridos de la ciudad moderna.

Finalmente, los casos de entorno digital y de medios también abren un abanico de temas respecto a los horizontes espaciales. Como se dio en el caso del Centro Cultural Otaku

Tamashi, el rol mediador de vincular las comunidades de fans y el referente identitario nipón, implica —necesariamente— la superación de fronteras a partir del uso de redes sociales. Es más, la manifestación simbólica singular de este caso, reside en la articulación de vínculos sociales superando las condicionantes de tiempo y espacio. Esto permitiría, siguiendo la reflexión de (Moore 2007) dar pie a la configuración de geografías situacionales. Aquí la idea de espacio, se redefine como sentido de “lugar” —ya no tal vez anclado a la materialidad, pero sí a lo afectivo—. Con ello, las interacciones toman como referentes significativos un lugar distinto al presente y a lo local/territorial. Este resulta un marco suficiente para comprender el despliegue de los movimientos *otaku*, ya sea en Chile como en otras latitudes. En el caso de Niebla Games también recoge la idea anterior en el sentido de que las relaciones entre públicos involucrados no son privativas a la presencia física delimitada. De hecho, la integración entre desarrolladores, colaboradores y usuarios de videojuegos, se justifica solo en razón de su capacidad de satisfacer tareas acordadas, a saber, la generación de un posible nuevo producto interactivo (videojuego). De esta forma, el teletrabajo y la interacción remota pasan a ser elementos funcionales para la comprensión del dispositivo y, tensionan la necesidad de contar con un *espacio* fijo para responder a la pregunta por el *dónde*. Asimismo, en el caso de Radio Santa María, si bien su referencia espacial es territorial, a través de un soporte como este, los horizontes de sentido se amplían a un “lugar” que se expresa mediáticamente a través de sus transmisiones.

## **b. Los espacios no convencionales y la apropiación de espacios públicos**

Uno de los referentes espaciales en el análisis de los casos de participación cultural, estuvo asociado al lugar de los espacios convencionales y no convencionales para la expresión de determinadas manifestaciones artísticas y/o culturales. Uno de los casos más ilustrativos al respecto, fue el caso de Caleta de Libros (región de Valparaíso), donde la novedad del dispositivo estuvo dada por el fomento lector, pero en espacios *no convencionales*. Caleta de Libros problematiza —como desafío— el uso de espacios no convencionales como playas y balnearios del país y el reposicionamiento de las bibliotecas en la práctica lectora. Así, Pedro Pulido (2015) plantea que la ocupación de espacios menos tradicionales (no convencionales) de lectura y escritura, son una propuesta para el aprovechamiento de lo público y para un beneficio común. De esta manera, el uso de espacios *no convencionales* para esta —o cualquier tipo de práctica de participación cultural— puede encontrarse en parques, playas, terminales de buses, hospitales, salones de edificios públicos, etc. De la misma forma, el Colectivo Se Vende (región de Antofagasta) también pone en valor la plataforma artística, desde un hito fundante que los consolida: la apropiación de un espacio no convencional para las artes. En este caso, fue la ocupación de una antigua casa colonial que se encontraba en desuso, y que se utilizó como proyecto de intervención cultural con instalaciones artísticas



innovadoras desarrolladas por artistas, diseñadores y arquitectos locales como también otros participantes con trayectorias artísticas a escala internacional.

La reflexión sobre los espacios no convencionales para el ejercicio de prácticas culturales permite ver los beneficios y usos *sociales* en la apropiación de espacios públicos. En el caso de Caleta de Libros, el reconocimiento del puesto de libros en lo relatado sobre la valoración de los vecinos, permite pensar sobre la utilidad de dicho espacio que se transforma como elemento propio y comunitario a la vez.

Los espacios públicos comprendidos como espacios no convencionales suscitan una serie de experiencias de encuentro que fortalecen vínculos sociales de identidad individual y colectiva (Segovia y Neira 2005). En el estudio de Olga Segovia y Hernán Neira (2005), el espacio público conlleva múltiples variables, como la participación y la ampliación de redes. En experiencias similares de casos en nuestro país, los autores revisan cómo una vecina de Calama indica que —para ella— la plaza representa “un espacio de solidaridad”, en cuanto muchas veces se conforma “un espacio para conversar y poder ayudar, porque hay personas para quienes el solo hecho de que las escuchen ya significa una ayuda” (Segovia y Neira 2005, 179). De esta manera, los dispositivos de participación cultural y los respectivos espacios públicos donde se emplazan, permiten dar una comprensión más acabada sobre el espacio de encuentro que conforman: aquél donde interactúan los públicos heterogéneos de una práctica y donde también se pueden fortalecer lazos de confianza.

A modo de vincular el uso de espacios públicos y lo colectivo, el caso de RAKKI es fundamental para ilustrar otro caso en donde la apropiación de espacios en la comuna, se pueden vincular al refuerzo de capitales sociales asociados al fortalecimiento de comunidades (en este caso, extranjeras). Según los autores Segovia y Neira, el capital social se entiende aquí bajo dos expresiones. Por un lado, como la *existencia de una identidad espacial y social*, es decir, un sentido de pertenencia que trasciende lo individual o comunitario y local (aunque lo incluya). Otra expresión es *la presencia de un importante grado de confianza personal y colectiva*. (Segovia y Neira 2005, 172). Como se ha podido observar, la estrategia de abrir el colectivo a la presencia de otros migrantes en Santiago, implicó —por un lado— conformar identidades espaciales y sociales anclados en “lo migrante” y “lo latinoamericano”. Por otro, el fortalecimiento de normas de reciprocidad y redes de compromiso cívico. Además, este caso evidencia la forma en cómo —bajo la consigna carnavalesca— la redefinición del legado cultural se da al alero de un *nuevo* espacio geográfico. En este sentido, es posible entender la participación cultural desde un flujo dinámico que llama a desplazar tiempos y espacios, y a introducirlos bajo escenarios, ritmos e identidades nuevas.

A este punto, los espacios públicos pueden conformarse como matriz clave para la entrega de un mensaje social que se quiere dar a conocer mediante una práctica

cultural. Por ejemplo, como se vio en el caso de los Hombres Tejedores (región Metropolitana), el uso de espacios públicos se utiliza como plataforma para visibilizar distintas subjetividades: aquello denominado como *nuevas masculinidades*. No obstante, mediante la desmitificación de los prejuicios de género, se presenta —a la vez— una transformación subversiva del ejercicio mismo de la práctica cultural. En esta línea es clave repasar los aportes realizados por Low respecto a la noción de “espacializar la cultura”,<sup>107</sup> en tanto la “(...) construcción social del mismo refiere a la transformación del espacio —a través de los intercambios sociales, memorias, imágenes y uso cotidiano de las personas— del contexto material a acciones que poseen un significado simbólico” (Low 1996, 862). De esta forma, la agrupación de Hombres Tejedores busca promover la visibilización del tejido masculino, resignificando la práctica misma, como también el uso de los espacios públicos.

Finalmente, otras de las formas de apropiación de espacios públicos suscitada a partir del análisis de casos, se encuentra en lo “itinerante”. De esta manera, como se revisó en RAKKI (Santiago) y el Circo del Fin del Mundo (Punta Arenas), la existencia de espacios públicos puede mantener el carácter itinerante que define el quehacer del dispositivo. Entre las ventajas enunciadas por los consultados de RAKKI, la itinerancia ha permitido desplazar sus actividades por los espacios de la ciudad llegando a eventuales públicos que podrían no haber sido considerados desde un primer momento. Por otra parte, las dificultades se cimientan en la necesidad de estar continuamente haciendo las gestiones necesarias para obtener los permisos necesarios por parte de las instituciones y autoridades correspondientes para el uso de los espacios públicos. Desde ya, la itinerancia encuentra también lugar en aquello enunciado sobre la gestión cultural: es una práctica de “ensayo y error” que mezcla la necesidad de dar a conocer las muestras artísticas y, a su vez, el cuidado respecto a los procedimientos formales (Bayardo 2002). Por su parte, el circo —como emblemático de lo itinerante— encuentra sentido especialmente desde la apropiación de espacios, a la luz de las motivaciones y experiencias de quienes reconstruyen un espacio público. En el caso del Circo Del Sur (región de Magallanes y la Antártica chilena), el espacio público que dio origen a su acontecimiento como dispositivo (la apropiación de una excárcel), les proporcionó a sus individuos un sentido de lugar o “identidad territorial subjetiva” en tanto consigue proyectar la misión de la agrupación mediante la experiencia que se mantiene en este. “El significado del espacio se deriva, en definitiva, de la experiencia que en este se mantiene, lo que incluye el aspecto emocional como ha destacado José Antonio Corraliza (1987, 2000). La experiencia emocional en los lugares implica que las acciones que se desarrollan en el lugar y las concepciones que del lugar se generan, están imbricadas” Gustafson, 2001a en Vidal y Paul 2005, 288).

---

<sup>107</sup> Traducción aproximada al concepto proveniente del inglés: *spatializing culture*.


### c. Apuntes: entorno y espacios como patrimonios

Como experiencias menos prevalentes en el análisis de los casos revisados —pero igualmente relevantes— la relación entre espacio y patrimonio, también constituye una clave sobre la que vale la pena detenerse. El caso de la Quinta de los Núñez abre la reflexión respecto a cómo algunos espacios (*privados, pero de uso común*) pueden relacionarse a aquello que es definido como “patrimonial”. Siguiendo el nexo que atraviesa esta clave desde la idea de cómo la identidad se vincula con los espacios, también así se puede problematizar el alcance de aquello definido como *patrimonial*. La ubicación espacial y la arquitectura del espacio que rodea y contiene la Quinta de los Núñez, desde la perspectiva no solo de los gestores sino también del público asistente, responde a un patrón urbano que se define como tradicional, como *típicamente porteño*. Es posible pensar que aquello definido como tradicional y sin identificación concreta, responde es abordado (tácitamente) por los informantes como “patrimonio inmaterial” de la ciudad.

¿Qué se entiende a este respecto por *patrimonio* inmaterial? En el año 2003, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO 2003), entiende el patrimonio cultural inmaterial como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y algunos casos los individuos reconozcan como integrante de su patrimonio cultural (UNESCO 2003, 2). Desde luego, esta idea de recreación y continuidad es conceptualizada, también, desde los sentidos de *identidad*: Algunos autores (Krebs y Schmidt-Hebbel, 2002 en Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 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.

Desde luego, la identificación de estos lugares puede comportar un desafío importante para las políticas culturales, toda vez que los *espacios entendidos como patrimonios culturales de una determinada zona*, conforman esparcimiento, recreación y una serie de usos sociales. En el caso de la Quinta de los Núñez y a partir de la herencia de las Quintas de Recreo, el espacio posibilita compartir con los presentes en torno a la cueca porteña y, con ello, actualizar los sentidos identitarios que permiten comunidad en Valparaíso. Así, se releva el “rescate” de elementos tradicionales que son propios de la tradición local.

Por su parte, el caso de los Agrupación de Poetas Populares del Valle de Putaendo también sitúa la perspectiva de lo *patrimonial*, desde el carácter situado de las prácticas de participación cultural. En este sentido, la forma en cómo acontece el objeto ritual y devocional que caracteriza a este dispositivo, no encuentra lugar escindido del espacio



en donde se desenvuelve. En general, el canto a lo divino se enmarca en lo que se denomina como religiosidad popular, principalmente por sus componentes rituales (la manda), su fuerte componente mariano y por su baja mediación eclesiástica. Sin embargo, esto se lleva a cabo solo desde la experiencia que posibilita el contacto con la naturaleza en el *campo*. Por ello, también este caso es una posible línea que conecta los aspectos patrimoniales y el espacio. En el caso de los Cultores de Tenaún, Chiloé, ocurre algo similar: más allá del culto al acordeón, Tenaún se hace merecedor de un espacio que pone en valor la historia y una serie de patrimonios tangibles e intangibles de Chiloé. De aquí que muchos de los relatos acopiados durante la fase de levantamiento de data de este caso apelan a la caracterización de Tenaún como un lugar donde se puede ver gran parte de la cultura chilota.

## 5. LA CUESTIÓN SOBRE LOS OBJETOS CULTURALES

Tal como se abordó en el marco teórico, es sobre el carácter diverso que puede tomar lo cultural, lo que orientará la principal clave de este apartado. Si bien la investigación asociada a la participación cultural ha presentado dominios específicos desde donde organizar el fenómeno cultural, la complejidad de los campos de prácticas excede la posibilidad de lograr una categorización definitiva.

Como se pudo ver en los resultados del estudio de casos, las prácticas de participación cultural —más o menos emergentes— suelen tener más de una lógica que permite entender la función en torno al cual se observa un dispositivo. Desde luego, todos los objetos desarrollados solían contar con una suerte de composición en su denominación: artístico-patrimonial, político-social, público-político, entre otros. Esto hace pensar que cada práctica se encuentra definida por la yuxtaposición de más de un campo bajo aquello que se entiende como objeto cultural.

Tal como se pudo observar en las instancias de grupos focales de la región Metropolitana, la definición sobre qué actividades son (o no) culturales encuentra dificultad para ser problematizada por los informantes. Desde luego, y como se pudo constatar a partir de esta metodología, la conversación sobre los objetos culturales y las funciones que adopta un determinado dispositivo de participación cultural, genera controversia. La confluencia de distintos tipos de dominios marca la notoriedad que tiene para unos y otros el juicio evaluativo de por qué, por ejemplo, una práctica es definida como “cultural”. Desde ya, la conversación se debatió entre las definiciones estándares de actividades culturales y lo que, en términos subjetivos, podía representar cultura bajo sus propias ópticas. Entre las menciones referidas por los entrevistados para categorizar lo que *no* es participación cultural, aparecieron el deporte y las manifestaciones políticas (ejemplo: “marchas estudiantiles”).



Atendiendo al cariz subjetivo que adopta la reflexión sobre el porqué de la existencia de una u otra práctica cultural, la necesidad de apropiar objetos artísticos culturales apela a abrirse también a la experiencia estética, sensible y compartida del público. De esta forma, los objetos pueden ser tantos como aquellos que su comunidad / público / audiencia, designe. Desde esta introducción, a continuación, se relevarán dos puntos relevantes obtenidos a nivel de los resultados obtenidos en el estudio de casos.

- Por un lado, las *funciones* sociales de las prácticas de participación cultural. Se revisarán algunas reflexiones obtenidas de los casos del Museo a Cielo Abierto La Pincoya (región Metropolitana) y el Teatro del Lago (región de Los Lagos).
- Por otro lado, se atenderá a la idea de la existencia de objetos *subjetivos* y la función formativa y emocional contenida en el ideario de cultura: “aquello que te deja algo”.

#### a. Los objetos culturales: y su función social

Uno de los casos más figurativos a este respecto fue el desarrollado en el dispositivo mural participativo *Memoria futuro – Crear es resistir* del Museo a Cielo Abierto de la Pincoya en la región Metropolitana. Más allá de la construcción comunitaria que se relevó también en la idea de la emergencia de *prosumidores* en el acontecimiento de esta práctica cultural, se pudieron observar otros objetos que terminaron por hacer más significativo el caso en términos de participación. Por un lado, el reconocimiento y la transmisión de la memoria contenida en un espacio que actualmente es un centro provisorio del Servicio Nacional de Menores (si bien en el pasado fue un centro de tortura) y, además, la capacidad artística y estética como herramientas para su resignificación. No obstante, a la luz de la reflexión sobre participación cultural, es necesario entender el caso desde las capacidades de desarrollo creativo que este 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 un patrimonio.

No obstante, esto revoluciona la *función social del arte*, toda vez que el arte — condicionado por sus formas de producción— acabe teniendo, por ejemplo, un carácter comunitario y social, fundamentado en la *política*. Como práctica que se replica en el muralismo que recoge memoria patrimonial en Santiago y en donde coexisten una serie de objetos en torno a la práctica artística, es posible pensar en una forma de *arte política* en el análisis de este dispositivo.

Como aquél con mayor trayectoria en términos de su visibilidad a nivel nacional, el Teatro del Lago también encuentra elementos relativos a la función *social* contenida en su objeto cultural. Junto con el objeto artístico y estético, el Teatro del Lago —y su

vigente rol desde la mediación cultural— también consolida buena parte de su quehacer desde la vertiente social, especialmente a través de sus programas educativos para el acometido de formación de audiencias. De esta manera, tanto la formación de audiencias como la mediación cultural implican la elaboración necesaria de estrategias que permitan incidir en las valoraciones de un grupo frente a las creaciones artísticas; así como intervenir en las barreras que condicionan el acceso y la participación de una determinada comunidad o grupo en la oferta cultural (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 7).

En el caso del Teatro del Lago, esto se observa a partir de la notoriedad que cobra el objeto social (educativo), más allá de lo que —tradicionalmente— ha sido su influjo en el campo artístico y musical. El rol mediador del Teatro como dispositivo empieza a adoptar significancias que pueden ir más en la línea de la integración social, incluso sobre lo que se ha dispuesto respecto a la apreciación estética y el gusto legítimo tradicionalmente asociadas a las formas canónicas de alta cultura.


En ambos casos, tanto el Museo a Cielo Abierto La Pincoya como el Teatro del Lago, presentan así ejemplos en donde pareciese darse que, cuando el objeto artístico y/o educativo de un determinado dispositivo pasa a segundo plano (o más bien se da por descontado), la pretensión *social* empieza a cobrar mayor notoriedad y relevancia. Clave en esta reflexión, es el concepto de democratización cultural,<sup>108</sup> en tanto asume la cuestión por el volumen, la desigualdad, el acceso y lo relacional. El desafío a este punto, entonces, se transforma en cómo serán definidos los parámetros de aquello que, en tanto *social*, es inclusivo y —por cierto— la forma en que una determinada práctica de participación cultural, efectivamente, *democratiza cultura*.

## **b. La experiencia subjetiva y emocional en el objeto cultural**

Como se ha señalado, gran parte de la definición de los objetos —en la forma en cómo sus públicos lo designan en cada dispositivo— responde a las valoraciones subjetivas que enmarcan la experiencia cultural. Buena parte de los entrevistados, a nivel transversal en los casos de estudio, definieron los objetos culturales como “prácticas transformadoras”. En la profundización de este juicio, y abordado también en las dinámicas intersubjetivas sostenidas mediante grupos focales en la región

---

<sup>108</sup> Jean-Claude Passeron junto a Pierre Bourdieu desarrollan estas ideas la obra *La Reproducción: Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* en 1968. En primer lugar, el entendido de la democratización cultural entendida en términos de número, crecimiento de volumen y aumento de flujo (Passeron, 2003 en Silva 2016, 8-9). En segundo lugar, haciendo referencia a la lucha frente a la desigualdad social, donde la democratización significaría una disminución de las diferencias. En el tercero, la democratización aprehendida en función de la perspectiva de “probabilidades de acceso según las categorías sociales” y, finalmente, en términos de una relación social (Passeron, 2003 en Silva 2016, 8-9).



Metropolitana, la *emocionalidad* y la *subjetividad* juegan un papel determinante en la aprehensión de prácticas culturales. Además, contribuye a tomar mayor consciencia sobre la idea discursiva de públicos, en el entendido de que —en la cultura— convergen experiencias sensibles comunes de uno o más individuos.

Desde los sentidos de comunidad y las experiencias sensitivas contenidas en la identificación de prácticas culturales, los preceptos de cómo debe ser dicha práctica, es bastante clara en la idea de transformación sensible, en tanto educadoras y formadoras de públicos: “Aquello que se comparte y modifica experiencia”. Durante la instancia de grupos focales, intermediadas por la entrega de material audiovisual relativo a cuatro casos de estudio— la conversación generada en torno al Centro Cultural Otaku Tamashi logra ser un punto de quiebre en los discursos a este respecto: ¿Es o no, una experiencia transformadora? Sobre esta controversia es desde donde, como se pudo observar, buena parte de los discursos centran el objeto cultural como aquél que se define como experiencial y sensitivo.

Hay dos tipos de cultura, el grupo que hizo el baile, los bailarines, y los que observan... en la comunidad *otaku* todos participan, todos conviven, todos tienen el hecho de compartir experiencias, al fin y al cabo, se juntaron por algo (Mujer, Joven, Grupo Focal, región Metropolitana).

Algunos de los casos también abordaron el objeto cultural desde el tenor *transformador* de la experiencia sensible. Por ejemplo, en el Circo Del Sur, la generación de emociones junto con la función *social* que caracteriza a este tipo de artes, suele ser reconocida como uno de los atributos propios del circo. A diferencia de las sensibilidades definidas como refinamientos del espíritu, el circo se dirige a los sentidos, apuntando a la sensación y a la emoción: “Ir al circo es penetrar en un universo sensorial extraño” (Bailly 2009, 65). La cita de un artista circense sobre el objeto cultural-emotivo del circo, es ilustrador a este respecto.

No necesariamente te tiene que gustar, pero te tiene que generar algo. Tiene que movilizarte. Si lo que estás viendo no te moviliza, allá hay pérdida por todos lados. Ahora, si te moviliza para bien o mal, fantástico. Sea por la risa, por la emoción, por una idea, por las ganas de estar haciendo ahí algo, no importa. Pero tiene que pasar algo, si no te pasa nada, está muerto (Hombre, Artista internacional, 5ª Convención de Circo al Fin del Mundo, región de Magallanes y la Antártica chilena).

En el caso de los Hombres Tejedores (región Metropolitana) y La Dominguera, esto también pudo apreciarse toda vez que —en el primer caso— la experiencia

*transformadora* del tejido, se encontraba en la intersección declarada entre conocimiento y emocionalidad:

(...) como donde no hay lugar, es la mezcla entre conocimiento, el aprendizaje y el sentimiento, el aprendizaje, la transformación (Joven, gestores, Hombres Tejedores, región Metropolitana).

En el caso de la narrativa oral escénica de La Dominguera, la experiencia sensible también marca el objeto sensible, desde las imágenes figurativas que permiten que el cuento sea imaginado y que posibilita el encuentro:

Entonces el cuentero tiene que detonar ese lugar común para que cuando yo te diga “mi abuela sale con su vestido rojo”, tú puedas ver a la abuela de tu imaginación y yo a la mía (Hombre, Domingero, La Dominguera, región Metropolitana).

Las imágenes a las que acude cada inconsciente cuando la historia es contada son fundamentales en la creación del momento íntimo que acontece en el espacio privado del sujeto. Cuando una narración está bien realizada, emerge el teatro imaginario de cada uno de los presentes, el cual evoca las imágenes —arquetipos— particularizadas en cada individuo.

Desde luego, estas reflexiones abren la discusión respecto a la expectativa en las políticas culturales. Un desafío para estas estrategias es sostener el consumo cultural<sup>109</sup> mediante la generación *de experiencias satisfactorias* de vinculación del público, con las creaciones y los espacios en que estos se presentan (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014b, 21). ¿Cómo conectar la participación y la experiencia?

Siguiendo las ideas de Winnicott (1971)<sup>110</sup> la relación entre experiencia y cultura contribuye a cambios de perspectivas que modifican sustancialmente las relaciones adentro-afuera en tanto se establecen como “algo más”. En este sentido, el objeto cultural creativo y sensible de una determinada práctica puede recoger una tradición heredada, crear y transformar. En este sentido, vale la pena pensar si es que la participación cultural puede ser pensada, también, como aquello que se denominó “tercera zona” (Winnicott, 1971): “Lo que Winnicott denomina *tercera zona* es un espacio de apertura y significación (...) que no está adentro ni afuera, pero que es

---

<sup>109</sup> Si bien se encuentra referenciado directamente el concepto de “consumo cultural” en el documento oficial del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (página 21), es importante que —tal como ha sido señalado en las observaciones del staff técnico a cargo de este estudio— las nuevas políticas culturales eviten este tratamiento conceptual, en aras de atender, justamente, a la idea de *participación* cultural.

<sup>110</sup> Ideas contenidas en su obra *Playing and Reality*, D. Winnicott, 1971.

*creado, manipulado y apropiado por el individuo a fin de ubicar allí su experiencia de ser y estar en el mundo*". (Silva 2016, 10-11)

## 6. EL TRASPASO, LA TRANSMISIÓN Y LA PRETENSIÓN DE SOSTENIBILIDAD EN EL TIEMPO


Como clave transversal final y adicionando un elemento que no se encontró enunciado en el marco teórico, a continuación, se trabajará sobre la cuestión de la temporalidad en los dispositivos. Específicamente, aquello entendido sobre la mantención de una determinada práctica y/o expresión cultural, así como su proyección a través del tiempo. En términos generales, los públicos, colectivos y audiencias identificadas en cada uno de los dispositivos manifestaron la expectativa por preservar, y a ratos transmitir, la práctica cultural realizada. Esto cimienta un desafío para artistas, gestores y mediadores. Dependiendo de la juventud del dispositivo, esta cuestión se vivencia como la expectativa de que una práctica no se extinga (como una lección aprendida) o bien, como una expectativa de mayor consolidación a futuro. A partir de algunos casos, los próximos resultados referirán a los garantes de reproducción cultural observados, así como las condiciones de posibilidad para que las prácticas sigan aconteciendo.

A este respecto, los puntos a continuación sintetizarán lo obtenido en el marco de este estudio. Como uno de los conceptos que ordenarán las ideas a continuación, se encuentra aquello mencionado —en varios casos— como “cultura viva”. Los aspectos siguientes se encuentran orientados a dar mayor comprensión sobre este concepto: cómo mantener *viva* una práctica de participación cultural.

- Mantener vivos a los ancestros y a las tradiciones: acá los casos correspondientes a pueblos originarios son claves para dar mayor sentido a esta idea.
- Sobre el testimonio *vivo* y la experiencia de la *memoria*: sobre este punto, se enunciarán algunas claves suscitadas a partir de los casos del Museo a Cielo Abierto La Pincoya (región Metropolitana) y Fundación Papelnonos (región del Libertador General Bernardo O’Higgins).
- La intergeneracionalidad y la formación de hábito: cómo hacer que, una determinada práctica cultural,  *siga viviendo* en otros grupos y comunidades.

### a. Mantener vivos a los ancestros y a las tradiciones

Tal como ha sido revisado a lo largo de las menciones sobre los casos de pueblos originarios, la necesidad de volver a los orígenes, desde el conocimiento ancestral, es una de claves que caracteriza la conformación y preservación de los dispositivos de esta



naturaleza. De esta manera, “mantener vivos a los ancestros y tradiciones” se experimenta tanto como consigna normativa (como un “deber ser”), una estética incrustada (Ficwallmapu), o la idea de mantener un patrimonio *vivo*.

Dentro del primer grupo de casos que trabajan con la recuperación de tradiciones como deber ser, figura el Colectivo Afrodescendiente en Arica. En el caso de Lumbanga, por ejemplo, el esfuerzo del colectivo por resaltar la cultura de los ancestros tiene un elemento político futuro relevante. Como colectivo de doble adscripción, a saber, chileno y afrodescendiente, se trata de desenredar y reparar algunas etapas de la historia de Chile invisibilizadas y dolorosas para esta población como lo fue la trata de negros hacia América Latina en la época colonial y el período plebiscitario posterior a la Guerra del Pacífico. En este sentido, el objetivo temporal que sitúa este caso es el dar un paso adelante en el reconocimiento histórico, político y social, tanto de sus ancestros como de sus hijos. En este sentido, la proyección del dispositivo hacia el futuro, se cimienta no solo en la recuperación, sino —sobre todo— en la *reivindicación de la cultura ancestral* para el reconocimiento político y sus implicancias en lo que, para ellos, se escriba como *nueva* historia.

En el caso de Ficwallmapu, lo anterior se problematiza desde las “estéticas incrustadas o enraizadas” (*embedded aesthetics*) (Ginsburg 1994, 365) para explicar cómo la producción de obras incorpora valores, protocolos y metodologías de cada comunidad indígena, por tanto, está enraizado no en términos geográficos, sino que más bien en términos de cómo los modos y procesos de producción van determinando el producto mismo. La expresión posibilitada por esta comprensión permite a los públicos —por medio de una determinada práctica— aprehender los sentidos pasados, actualizar los sentidos identitarios en el presente y proyectarlos a futuro.

Por su parte, en el caso de Ch’alla Marka (región de Tarapacá) el foco como proyecto de conservación del patrimonio inmaterial aymara, también se entiende como transmisión, pero hacia nuevas generaciones. En el marco de las tensiones que suscita este caso en términos espaciales, la idea de proyectar el dispositivo en el tiempo se podría lograr desde la superación de las limitaciones regionales. A diferencia de Lumbanga, la pretensión futura en el caso de Ch’alla Marka no sigue criterios políticos. Es más bien desde lo que se experimenta como un posible riesgo a la pérdida de la lengua, en lo declarado por su gestora principal en el seno de su propia familia y como observación general respecto a las generaciones más jóvenes. Así desde las experiencias compartidas de los consultados, la cultura —y particularmente la lengua aymara— es cada vez menos practicada y, como dispositivo cultural, es necesario tomar parte en este problema.

No obstante, también este mismo caso sirve para dar cuenta de cómo los dispositivos culturales se proyectan hacia el futuro desde la toma de consciencia de sus elementos

como *patrimonio vivo*. La necesidad de conservar el patrimonio que comprende la cultura aymara tiene como principal objeto su comprensión más allá de prácticas ancestrales inmóviles y en desuso: más bien experimentarlas como patrimonio vivo, posible de ser reapropiado por las nuevas generaciones. De acá, aparece la revitalización de las letras en la música<sup>111</sup> (el ejemplo de la canción *Casaraña* y su vinculación al principio cosmogónico aymara del *chachawarmi*) o de prácticas cotidianas como la hoja de coca. Lo mismo ocurre para el caso del Museo Mapuche Cañete (Región del Biobío) en donde la proyección del dispositivo cultural se aboca a 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. La cultura y la participación cultural, bajo una serie de relatos situados, debe ser comprendido como un *hacer* constante que dota de animación y vida a un continuo y proyección identitaria anclada en la cosmovisión de los pueblos originarios.

## b. Sobre el testimonio vivo y la experiencia de la memoria

Otro de los aspectos relevados en los casos a modo de proyectar los dispositivos a futuro, es a partir del rescate al carácter testimonial en las expresiones artísticas y culturales revisadas. A este aspecto, el caso de la Fundación Papelnonos (región del Libertador General Bernardo O'Higgins) es particularmente ilustrativo. Buena parte de la resignificación de la vejez como misión principal del despliegue de esta Fundación, se da a partir del valor que cobran las experiencias testimoniales de sus adultos mayores. Como ejercicio narrativo, el significado del testimonio cobra relevancia toda vez que recoge la pretensión cultural de conocerse y reconocerse. En esta línea, la labor desarrollada por la Fundación Papelnonos es clave, en tanto les permite a los adultos mayores plasmar y transmitir sus propias experiencias y vivencias, revalorando sus trayectorias de vida y recuerdos, y compartiéndolos a otras generaciones que constituyen el público de sus presentaciones. Se trata de un legado que ellos mismos encarnan y conservan, y que buscan transmitir por medio de la creación artística.

Porque sí, la cultura es la transmisión de experiencias de vida de cualquier tipo (...) pero creo que obviamente eso, esa transmisión de lo que son los viejos hoy día, es lo que va a ir quedando en las nuevas generaciones, porque en algún minuto la vejez era el don máximo del ser humano... y eso se perdió (Mujer, Participante, Fundación Papelnonos, región del Libertador General Bernardo O'Higgins).

---

<sup>111</sup> Acá, el ejemplo de la canción *Casaraña* o también *kasarasiña* —raíz castellana aymarizada— que significa: casamiento y que revitaliza el concepto fundante de la cosmovisión aymara: Chacha-warmi (chacha = hombre; warmi = mujer. Como patrimonio inmaterial vivo, rescata la idea de chachawarmi como principio de equilibrio y balance de fuerzas).

En este punto, los testimonios de los adultos mayores son plasmados en sus diversas formas de creación y expresión artística (teatro, música, danza, etc.) buscando posicionar una nueva manera de aceptar y vivir el envejecimiento, resignificándolo para ellos mismos y las futuras generaciones.

En el caso del Museo a Cielo Abierto La Pincoya, el análisis sobre este punto recae en aquello que constituyó —efectivamente— el dispositivo de participación del caso: el mural *Memoria futuro - Crear es resistir* de San Joaquín (región Metropolitana). Transversal al análisis de este ensamblaje, el tema de la *memoria* (como dice su nombre), se establece como idea fuerza tras la recreación constante de la realidad histórica popular por medio del arte mural, así como su proyección de constituirse como sitio de memoria. Así, los muralistas involucrados declaran que la iniciativa se propone embellecer lugares marcados por la desolación e historias de violencia, convirtiendo las tristezas de los pobladores en “rebeldía” contra las políticas gubernamentales. Tal como señala su sitio web oficial, el Mural no solo posee fines estéticos, sino que otros transformadores, subversivos y rupturistas, levantando una crítica política y social contingente (Museo a Cielo Abierto La Pincoya 2017).

En tanto objeto patrimonial, este espacio no solo alberga las memorias del pasado, sino que también busca generar una proyección hacia el futuro, contando y visibilizando la historia del lugar para las nuevas generaciones y todos quienes no la conozcan. Es de esta forma que los espacios y objetos patrimoniales buscan resguardar las raíces, tradiciones, legados y memorias de los grupos, pueblos o ciudades. Tal como señala Hernández: “Los bienes culturales se convierten en auténticos documentos patrimoniales que testimonian cómo se ha ido conservando la memoria histórica, al mismo tiempo que nos invitan a poner todo nuestro empeño en seguir conservándola” (Hernández 2002, 3).

### **c. La intergeneracional y la formación de hábito**

Finalmente, y como ya se ha enunciado, la intención por el traspaso a nuevas generaciones es común a prácticamente todos los casos que se revisaron en el marco de este estudio. Por un lado, el traspaso intergeneracional era discursado como desafío a prácticas tradicionales que se transmiten en el seno de las familias. Tal es el caso de los Cultores de Acordeón de Tenaún (Chiloé, región de Los Lagos). Como se pudo ver también en los Poetas Populares de Putaendo (región de Valparaíso), el objeto misional que circunda la responsabilidad que conlleva ser un *cultor* del acordeón se vivencia como *don*, pero a la vez como un traspaso a las nuevas generaciones en pos de asegurar la actualización identitaria chilota. Es por ello que los jóvenes juegan un rol de vital importancia en el Encuentro de Cultores del Acordeón durante el mes de febrero de cada año. El extracto del verso “Cultores de Tenaún” (obtenido de documentos locales),



también releva en su letra, la reproducción cultural posicionada en la figura y el traspaso intergeneracional del acordeón en las familias chilotas.

Cuadro 7. Extracto verso *Cultores de acordeón* (Catalina de la Cruz)

Cultores de acordeón

(...)  
El abuelo tocó el acordeón  
mi padre lo imitó  
yo estoy haciendo lo mismo  
y mi hijo ya aprendió


Algunos aprenden de oídos  
otros solo observando  
muchos han ido a la escuela  
y aquí se encuentran tocando

Pocos saben de acordeón  
esto es un don recibido  
a Dios gracias le damos  
por regalo del cielo venido

Catalina de la Cruz

Una parte del espíritu de transmisión contenido en este dispositivo, respondió también a la pérdida — vivenciada como aprendizaje— de otros instrumentos de la isla de Chiloé y que también eran identificados como patrimonio vivo de su identidad y tradiciones. La pérdida del rabel, la flauta de madera y la inminente extinción del acordeón a botones, constituyen *recordatorios* respecto a la necesidad de reproducción del culto al acordeón. Tal como se vio incluso en los versos de los mismos cultores, el acordeón se puede aprender a oído, en un taller de la escuela, o incentivado por generaciones antecesoras. No obstante, lo transversal sigue siendo el traspaso para asegurar que no vuelva a pasar aquello que, con tanta nostalgia, se relata respecto a otras pérdidas patrimoniales.

Para esto, se utilizan ciertas estrategias en pos de evitar eventuales "fugas" o "pérdidas" culturales. Como se pudo relevar a partir de las conversaciones con acordeonistas y cultores jóvenes, el Encuentro de Cultores tiene en sí la misión de reproducción: desde luego, para los mismos, el escenario es un motivo de orgullo y el principal lugar para dar a conocer su música. Sin embargo, como fue declarado por los mismos jóvenes, la integración con otros ritmos latinoamericanos (como rancheras, música *sound o tropical* y el chamamé argentino) son también parte del repertorio y la forma en cómo se preserva esta tradición musical. De esta manera, y como último punto, es importante concebir la participación desde la *heterogeneidad cultural* que es parte del paraje



latinoamericano. En la actualidad, y a la luz de un proceso de globalización continuo, la preservación de expresiones culturales puede también reunir referentes disímiles.

Como comparación —si bien situado en otro tipo de objetos— Caleta San Pedro (región de Coquimbo) también, como práctica de participación cultural, releva las necesidades de adaptación para preservar referentes de identidad y cotidianeidad de un conjunto de familias. Como se vio en este caso a nivel de relatos, sí es posible observar la convivencia de prácticas ancestrales declaradas sobre la extracción de los recursos naturales, el proceso de incorporación de la Caleta al “mundo globalizado” a partir de la urbanización del territorio; así como la legitimidad otorgada al ingreso de los saberes técnicos y científicos que colaboraron en la institucionalización y formalización de las prácticas. En este sentido, el mundo moderno ofrece una posibilidad de reproducir expresiones culturales, si bien se debe balancear la fuga de algunos elementos tradicionales.

El caso del Encuentro Costumbrista de Niebla (Valdivia, región de Los Ríos) también es uno de los ejemplos, en donde la transmisión intergeneracional se problematizó como traspaso al interior de las familias. Por un lado, desde la tensión que comportó la figura social del matrimonio como articuladora de una forma tradicional en la que el hombre provee el sustento y la mujer cumple labores domésticas; y la cocina —el fogón— como el espacio en el que esta lógica se actualiza constantemente. La reunión de un grupo de mujeres que deciden hacer de su labor doméstica un oficio rentable, lleva consigo la decisión de “expulsar” a la figura masculina de este espacio, en tanto resulta obstaculizadora en los inicios del dispositivo. Sin embargo, es relevante comprender que esta subversión y ruptura de las formas tradicionales de matrimonio, a su vez constituye una forma de reafirmación: las mujeres salen del ámbito doméstico *privado*, incorporándose al mundo *público* a través de la cocina y el comercio. El entendimiento de la transmisión generacional de la tradición permite abrir la discusión sobre la importancia de la reproducción de roles en miras de la proyección en el tiempo.

Por otro lado, dicha sostenibilidad tiene a la base también otros dos fenómenos que amenazan la reproducción en el futuro: el efecto de la movilidad social y las posibilidades a la base de un oficio como actividad económica principal. La factibilidad de que exista una transmisión y una replicabilidad de las tradiciones gastronómicas por las nuevas generaciones, se da en cuanto algunas hijas e hijos aprenden y continúan con este oficio que se hereda de la madre y/o padre. No obstante, las generaciones que prosiguen con estudios superiores y no persisten en dicho oficio, presentan —como problema— la limitación los procesos tradicionales y los cambios generados por el mismo objeto económico que movilizó el acontecimiento del dispositivo.

Este problema, es “resuelto” —en cierta medida— en el caso de las artesanas de Rari (región del Maule). Por un lado, la consciencia sobre una práctica artesanal como esta,

en tanto patrimonio cultural inmaterial propio de la zona, permite dar más luces sobre la forma en cómo sus gestores perciben la sostenibilidad del dispositivo en el tiempo. Junto con esto, el cómo se capitaliza esto —más allá de una actividad económica— marca la pauta distintiva entre este caso y el Encuentro Costumbrista de Niebla. Como patrimonio, el ejercicio del tejido del crin es visibilizado —con más claridad— como “legado”. Esta práctica se preserva intergeneracionalmente a través de las familias en una zona marcada por las tradiciones y costumbres que dan identidad a los habitantes de Rari. Tal como se vio en los casos de pueblos originarios, la comprensión respecto a la identidad e historia de la práctica, permite que una expresión tradicional y anclada en lo local — de *ser y hacer*— sea altamente valorada. Desde luego, en este tipo de casos, la problematización que se desprende —y abre otro tipo de reflexión— responde a la autenticidad, a la capacidad de innovación y la comercialización de los productos artesanales, sin atentar contra aquello que la comunidad define como legítimo.


Finalmente, algunos de los casos visibilizan su sostenibilidad en tiempo desde la formación de hábito. En el caso de Caleta Los Libros (región de Valparaíso), el objeto lector del dispositivo en espacios no convencionales ofrece la posibilidad de su continuación futura, desde aquello que la literatura ha definido como el *modelling*<sup>112</sup> o las formas en que el hábito lector se adquiere desde los primeros años. En este sentido, el hogar es el principal contexto donde las personas se desarrollan y adquieren los primeros aprendizajes, a su vez que los futuros aprendizajes (Mullis *et al.*, 2009). Así, el rol de los padres en la formación lectora de niños, niñas y adolescentes se encuentra asociado a comportamientos lectores por placer (Klauda & Wigfield, 2012). De esta manera, el dispositivo de Caleta Los Libros - Cartagena, también encuentra en su objeto lector —no solo la transferencia de aprendizaje y el fortalecimiento de capacidades cognitivas— sino que, a la vez, constituir un nuevo espacio de *encuentro* padre e hijos.

Como se problematizó en los resultados de los grupos focales en la región Metropolitana, la perpetuación de saberes culturales sigue siendo una cuestión que atraviesa buena parte de las impresiones vertidas por los consultados. Para algunos de estos informantes, la definición de una práctica como "cultural" tiene que ver con algo que, convencionalmente, puede haber sido definida como tal. Esta idea, sin embargo, no se ciñe a lo que se ha revisado respecto a la complejidad de las formas emergentes de participación cultural.

El valor de la sostenibilidad en el tiempo requiere, desde luego, poner en contexto la emergencia de prácticas de participación cultural que requieren —no solo ampliar el concepto de participación cultural— sino que también hacer sentido respecto a las nuevas *necesidades* que interpelan a las políticas culturales. Desde luego, el interés

---

<sup>112</sup> En el anglicismo de "modelamiento", pero en el caso de la terminología asociada a fomento lector, refiere a "formación de hábito".




sobre la idea de *públicos* requiere reparar respecto a los "tipos" de grupos a los cuales se quiere llegar y, por lo pronto, sobre el perfil que se quiere *formar*. Tal como se ha señalado a partir de los resultados abreviados de este documento síntesis, la adecuada identificación de públicos y audiencias, así como la posibilidad de constituir dispositivos como *mediadores* de experiencias sensibles, comunes y significativas, abre camino para que la participación cultural sea una práctica *efectiva* de transformación social.

#### IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. «¿Qué es un dispositivo?» *Sociológica*, Vol. 26 No. 73, 2011: 249-264.  
Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot & Rivage, 2007.  
Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. 1998.
- Bailly, Brigitte. «El circo: ¿Mezcla de géneros?» *FOLIOS*, 2009: 63-81.
- Bayardo, Rubens. «Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural» *Lucera, Revista del Centro Cultural Parque de España*, 2002: 1-6.
- Campos, Luis. «Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural: modalidades de observar y representar el consumo cultural.» En *Políticas Culturales: ¿Qué medimos? ¿Cómo evaluamos?*, de Observatorio de Políticas Culturales, 93-100. Santiago: LOM ediciones, 2012.
- Carrero, J. S., & Pulido, P. C. «De cara al prosumidor: producción y consumo empoderando a la ciudadanía 3.0.» *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 2012: 62-84.
- Castells, Manuel. *Comunicación y Poder*. Santiago: Alianza Digital, 2009.
- . *La era de la información: Economía, Sociedad y Cultura*. Segunda edición. Vol. II. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas. *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas*. Informe gubernamental para la Presidencia de la República, Santiago de Chile: Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, Gobierno de Chile, 2008.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Diagnóstico del desarrollo cultural del pueblo mapuche. Región de la Araucanía*. Informe a cargo del Observatorio Cultural del Departamento de Estudios del CNCA, Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno de Chile, 2011.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Estadísticas. «Estadísticas Culturales.» Informe anual, Santiago, 2015.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Herramientas para la gestión cultural local- Formación de audiencias*. Documento oficial CNCA, Valparaíso: CNCA, Departamento de la Ciudadanía y Cultura. Sección Gestión Cultural Territorial, 2014b.
- . *Marco de estadísticas culturales Chile 2012*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012. Couldry, Hepp, y Krotz. *Media events in a global age*. Routledge, 2009.

- Couldry, Nick. «Actor network theory and media: do they connect and on what terms?» En *Connectivity, networks and flows: conceptualizing contemporary communications*, de A Hepp, F Krotz, S Moores y C Winter, 93-110. London: LSE Research online, 2008.
- Deleuze, Gilles. «¿Qué es un dispositivo?» En *Michel Foucault, filósofo*, de Varios autores, 155-163. Gedisa, 1990.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. Paris: La Découverte, 2003.
- Fabiani, Jean-Louis. *Après la culture légitime. Object, publics, autorités*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Fanlo, L. «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben.» *A Parte Rei: revista de filosofía*, Vol. 74, No. 6, 2011.
- García Canclini, Nestor. «El consumo cultural: una propuesta teórica.» En *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, de Guillermo Sunkel, 25-50. Colombia: Convenio Andrés Bello, 2006.
- Giddens, Anthony. *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. California: Stanford university press, 1991.
- Ginsburg, Faye. «Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media.» *Cultural Anthropology*, 1994: 365-382.
- Hennion, Antonie. *La pasión musical, una sociología de la mediación*. Barcelona: Paidós, 2002. Hepp, A. *Cultures of mediatization*. Cambridge: John Wiley & Sons., 2013.
- Hepp, Andreas. «Transculturality as a perspective: Researching media cultures comparatively.» *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum Qualitative Social Research*, 2009.
- Hernández, F. H. *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Trea, 2002.
- Ibacache, Javier. «Formar Públicos en un Entorno de Cambio.» Editado por María Inés Silva y Javier Ibacache. *Revista de Gestión Cultural* (Facultad de Artes, Universidad de Chile) 7 (2016): 4-56.
- Jenkins, H. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. Nueva York: NYU press, 2013.
- Jenkins, H. *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2006.
- Larraín, Jorge. *Modernidad. Razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.

- Livingstone, S. «The Participation Paradigm in Audience Research.» *The Communication Review*, 2013: 1-2. Low, S. «Spatializing culture: the social production and social construction of public space in Costa Rica.» *American ethnologist*, 1996: 861-879.
- Miller, D. *Material culture and mass consumption*. London: Blackwell, 1987.
- Montoya, Sol. «Ritualidad y multivocalidad: Carnavales de Riosucio-Caidós- y Barranquilla.» *Revista Colombiana de Antropología* 36 (2000): 156-179.
- Moore, S. «Media and Senses of Place: On Situational and Phenomenological Geographies.» *Media LSE Electronic Working Papers*, 2007: 1-19.
- Morley, David. *Television, Audiences & Cultural Studies*. London: Routledge, 1992.
- Müller, M. «Assemblages and actor-networks: rethinking socio-material power, politics and space.» *Geography Compass*, Vol. 9 No. 1, 2015: 27-41.
- Museo a Cielo Abierto La Pincoya. *Museo a Cielo Abierto de La Pincoya*. 2017. <https://museoacieloabiertoenlapincoya.wordpress.com/historia/about/> (último acceso: 2017).
- Peraya, D. «Médiation et médiatisation: le campus virtuel.» *Cognition, communication, politique (Hermès)*, n° 25, 1999: 153-167.
- Romanello, Gloria. *El conocimiento de los públicos y la gestión de las instituciones culturales. El caso de las instituciones de arte contemporáneo en Francia y en España*. Barcelona: Tesis doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona Facultat D'Economía I Empresa, 2015.
- Romanello, Gloria. *El conocimiento de los públicos y la gestión de las instituciones culturales. El caso de las instituciones de arte contemporáneo en Francia y en España*. Tesis doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona Facultat D'Economía I Empresa, 2015.
- Segovia, Olga, y Hernán Neira. «Espacios públicos urbanos: Una contribución a la identidad y confianza social y privada.» *Revista INVI* 20, n° 55 (2005): 166-182.
- Segovia, Olga, y Hernán Neira. «Espacios públicos urbanos: Una contribución a la identidad y confianza social y privada.» *Revista INVI*, 2005: 166-183.
- Silva, María Inés. «Ser público de algo: una experiencia de relación.» *Revista Magíster de Gestión Cultural* N°7, 2016.
- Tassin, Etienne. «De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze.» *Revista de Estudios Sociales*, 2012: 36-49.

- 
- UNESCO. *Cómo medir la participación cultural. Manual del marco de estadísticas culturales de la UNESCO 2009*. Montreal: UNESCO-UIS, 2014.
- . «Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.» *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Paris: Documentos Unesco, 2003. 1-14.
- Vaccari, A. «Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.» *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 2008: 189-192.
- Van Dijck, J. *The culture of Conectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford: Oxford University Press., 2013.
- Vidal, Tomeu, y Enric Paul. «La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares.» *Anuario de Psicología*, 2005: 281-297.