

UNIVERSIDAD DE CHILE

INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN

**PRODUCCIÓN CULTURAL EN CHILE (2000-2012)**

**Modelo de campos y funciones**

FELIPE ANDRÉS IGNACIO ESPINOSA PARRA

Tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación Social

PROFESORA GUÍA:

PhD. MARÍA EUGENIA DOMÍNGUEZ SAÚL

MIEMBROS DE LA COMISIÓN:

MARÍA CECILIA BRAVO

JOSÉ MIGUEL LABRÍN

SANTIAGO DE CHILE

JUNIO 2015

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo recibió el apoyo de la beca “Canada-Chile Leadership Exchange Scholarship” del Gobierno de Canadá, gracias al apoyo de los profesores María Eugenia Domínguez del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile y al profesor Claude Martin del Département de communication de la Université de Montréal. Además, esta tesis fue reconocida con el Premio Haz Tu Tesis en Cultura (2014) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile en su línea de investigación.

*A los lectores.*

Índice

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>II</b>
<b>RESUMEN</b> .....	<b>VIII</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES</b> .....	<b>4</b>
Objetivo general .....	9
Objetivos específicos .....	9
<b>CAPÍTULO 2 MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>11</b>
<b>2.1. Hacia una definición de cultura</b> .....	<b>12</b>
2.1.1. La cultura como prácticas sociales .....	13
2.1.2. La cultura como comunicación.....	15
<b>2.2. Producción cultural</b> .....	<b>19</b>
2.2.1. Estudios de medios.....	20
2.2.2. Economía política.....	21
2.2.3. Sociología de la cultura .....	26
<b>2.3. Campos y funciones de la producción cultural</b> .....	<b>32</b>
2.3.1. Funciones de la producción cultural.....	32
2.3.2. Campos de la producción cultural.....	40
<b>2.4. Uso de estadísticas culturales</b> .....	<b>47</b>
2.4.1. Modelo UNESCO .....	48
2.4.2. Modelo ESSnet-CULTURE .....	51
2.4.3. Modelo QCCACS .....	54
<b>CAPÍTULO 3 METODOLOGÍA</b> .....	<b>59</b>
<b>3.1. Tipo de investigación</b> .....	<b>60</b>
<b>3.2. Diseño de la investigación</b> .....	<b>62</b>
3.2.1. Población y muestra.....	63
3.2.2. Técnicas e instrumentos de recolección de datos .....	65

3.2.3. Investigación bibliográfica .....	65
3.2.4. Información secundaria cuantitativa.....	67
3.2.5. Alcance y validez de la investigación.....	71
<b>CAPÍTULO 4 ANÁLISIS .....</b>	<b>72</b>
<b>4.1. Aspectos históricos de la producción cultural en Chile .....</b>	<b>73</b>
4.1.1. El concepto de independencia en la cultura .....	74
4.1.2. La máquina de la felicidad: usos y funciones de la imprenta.....	77
4.1.3. Chinganas, música y artes escénicas.....	85
4.1.4. Fotografía y prensa en el origen de la cultura de masas .....	90
4.1.5. El rol del Estado en el arte y la industria cinematográfica .....	95
4.1.6. Radio, televisión y nuevos modelos de producción cultural.....	101
4.1.7. Masificación del consumo y disminución del repertorio local.....	110
<b>4.2. Aspectos económicos de la producción cultural en Chile .....</b>	<b>115</b>
4.2.1. Chile y el PIB en cultura (1990-2000) .....	115
4.2.2. Producción cultural a partir de fuentes tributarias (2005-2012) .....	119
4.2.3. Campo de la producción cultural en el total de la economía .....	120
4.2.4. Principales actividades económicas de la producción cultural .....	130
4.2.5. Principales campos económicos de la producción cultural.....	139
<b>4.3. Aspectos sociales de la producción cultural en Chile .....</b>	<b>147</b>
4.3.1. Formación y empleo en los campos de la creación cultural .....	148
4.3.2. Regulación y aporte estatal a los campos culturales .....	156
4.3.3. Canales y acceso a los campos de la producción cultural.....	165
<b>CAPÍTULO 5 CONCLUSIONES .....</b>	<b>177</b>
<b>5.1 Aportes de la perspectiva de la producción cultural.....</b>	<b>178</b>
5.1.1. Consideraciones metodológicas de las fuentes de información .....	180
5.1.2. Contexto y desarrollo de las industrias culturales en Chile.....	183
5.1.3. Entorno económico de los principales campos culturales .....	186
5.1.4. Reconocimiento, legitimidad y valoración de los campos culturales	189

**Bibliografía ..... 193**

**Anexo 1: Clasificación de campos de las actividades económicas de la cultura .....203**

**Anexo 2: Carreras que componen el campo de la creación cultural .....205**

## Índice de Tablas, gráficos y figuras

- Figura 1: Modelo “bulls-eye” de comunicación p.33  
Figura 2: Modelo FMCR de comunicación de masas p.33  
Figura 3: Modelo de funciones de la producción cultural p.35  
Figura 4: Modelo CFPC de Componentes y funciones de la producción cultural p.38  
Figura 5: Modelo de campos y sub-campos de la producción cultural p.41  
Figura 6: Referencia modelo para estadísticas culturales (UNESCO, 1986) p.46  
Figura 7: Ciclo cultural UNESCO (2009) p.49  
Figura 8: Marco para los dominios de estadísticas culturales UNESCO (2009) p.50  
Figura 9: Comparación entre los modelos LEG-Culture, ESSnet-Culture y UNESCO (2009) p.53  
Figura 10: Marco conceptual de estadísticas culturales ESSnet-Culture (2012) p.54  
Figura 11: Cuadro conceptual QCCACS p.56  
Figura 12: Sistema de numeración QCCACS p.57  
Figura 13: Proceso de conformación de los campos culturales p.61  
Figura 14: Definición amplia de fuentes de datos (UN) p.69  
Figura 15: Introducción de la imprenta en los dominios españoles de América p.79  
Figura 16: Lira popular (c. 1866-1930) p.84
- Gráfico 1: Composiciones registradas desde los orígenes hasta 1886 p.88  
Gráfico 2: Periódicos, diarios y revistas en Chile desde los orígenes hasta 1885 p.92  
Gráfico 3: Producción de cine en Chile desde los orígenes hasta 2013 p.101  
Gráfico 4: Leyes y decretos de contenido cultural en Chile (1900-2000) p.107  
Gráfico 5: Leyes y decretos en los principales campos culturales (1900-2000) p.109  
Gráfico 6: Crecimiento empresas y trabajadores de la producción cultural (2005-2012) p.121  
Gráfico 7: Crecimiento empresas total economía y producción cultural p.123  
Gráfico 8: Crecimiento de trabajadores total economía y producción cultural p.124  
Gráfico 9: Porcentaje de la producción cultural en el total de la economía (empresas y trabajadores) p.125  
Gráfico 10: Ventas y renta de la producción cultural (UF) p.126  
Gráfico 11: Crecimiento ventas total economía y producción cultural (UF) p.127  
Gráfico 12: Crecimiento rentas total economía y producción cultural (UF) p.128  
Gráfico 13: Porcentaje de la producción cultural en el total de la economía (ventas y rentas) p.129  
Gráfico 14: Principales actividades de la producción cultural (nº de empresas) p.130  
Gráfico 15: Principales actividades de la producción cultural (nº de trabajadores) p.132  
Gráfico 16: Empresas y trabajadores en las principales actividades de la cultura p.134  
Gráfico 17: Principales actividades de la producción cultural (ventas) p.135  
Gráfico 18: Principales actividades de la producción cultural (rentas) p.137  
Gráfico 19: Ventas y rentas en las principales actividades de la cultura p.139  
Gráfico 20: Empleabilidad, deserción y procedencia de los alumnos del campo cultural p.150  
Gráfico 21: Alumnos de establecimientos subvencionados y deserción al primer año para los distintos campos de la creación cultural p.151

Gráfico 22: Empleabilidad al primer año para los distintos campos de la creación cultural	p.152
Gráfico 23: Arancel anual promedio para los distintos campos de la creación cultural	p.153
Gráfico 24: Ingreso promedio al cuarto año del campo cultural	p.154
Gráfico 25: Ingreso promedio al cuarto año para los distintos campos de la creación cultural	p.155
Gráfico 26: Fondos culturales de acuerdo a leyes de presupuesto 2003-2013 (en miles de \$)	p.159
Gráfico 27: Fondos culturales de acuerdo a montos asignados 1992-2013	p.160
Gráfico 28: Aportes del fondart regional (1998-2013)	p.163
Gráfico 29: Fondart regional por monto asignado y nº proyectos (1998-2013)	p.164
Gráfico 30: Acceso a los espacios del arte y la cultura (2009)	p.166
Gráfico 31: Actividades de consumo de productos culturales (2009)	p.167
Gráfico 32: Acceso a los espacios del arte y la cultura (2012)	p.169
Gráfico 33: Actividades de consumo de productos culturales (2012)	p.170
Gráfico 34: Pago y valoración de asistentes al teatro (2012)	p.172
Gráfico 35: Origen de la cultura preferida (EEUU, EU, AL, Chile, 2012)	p.173
Gráfico 36: Disposición a gastar más conciertos, libros y películas (2012)	p.174
Gráfico 37: Valoración del acceso a productos y servicios culturales (2012)	p.175
Tabla 1: Composición de los campos, funciones, unidades y variables	p.64
Tabla 2: Fuentes de datos	p.70
Tabla 3: Definición de AECC 1990-2000	p.116
Tabla 4: AECC de acuerdo a CIU Rev. 2 y 3 para determinar el PIB Cultural	p.116
Tabla 5: Aporte de las AECC al PIB	p.117
Tabla 6: Empresas y trabajadores por campo de la producción cultural	p.140
Tabla 7: Ventas y rentas en UF por campo de la producción cultural	p.141
Tabla 8: Ventas por empresas y rentas por trabajadores en los campos de la producción cultural	p.143
Tabla 9: Trabajadores por empresa y rentas sobre ventas en los campos de la producción cultural	p.144
Tabla 10: Carreras por campo de la creación cultural	p.149
Tabla 11: Distribución de fondos culturales por región (1992-2013)	p.161
Tabla 12: Acceso a la Televisión (2009)	p.168

## RESUMEN

El siguiente trabajo expone los resultados de una investigación iniciada en el año 2012 para el Magíster en Comunicación Social del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, que analiza tres aspectos de la producción cultural en Chile: historia, economía y sociedad. Cada uno de estos aspectos se observan en relación a los distintos campos que componen la producción cultural, estableciendo un análisis sincrónico y diacrónico. Se propone un modelo de análisis de campos y funciones, a partir de lo cual se registran fuentes de información secundaria y bibliográfica, que se complementa con estudios sectoriales, tratados como información que conforma el mismo campo de estudios. El análisis al campo de la producción cultural tratado como una unidad, permite observar diferencias con otras actividades productivas, además de contrastar el comportamiento al interior de éste. De esta manera se puede presentar un panorama general sobre el desarrollo productivo de la cultura en Chile en las últimas décadas. Estos análisis contribuyen a describir los principales elementos que permiten el surgimiento del campo de la producción cultural y las industrias culturales en el país.

Palabras clave: Producción cultural, industrias culturales, campos y funciones, modelos de análisis



# INTRODUCCIÓN

El interés de esta investigación es abordar el campo de la producción cultural en Chile en las últimas décadas en sus diversos aspectos económicos y sociales a través de fuentes de información secundaria. Para ello, el trabajo se organiza en torno a tres capítulos analíticos que presentan aspectos históricos, económicos y sociales de la producción cultural, que permiten comparar las magnitudes y diferenciar el contexto de los distintos campos culturales, como el cine, la radio, la televisión, el libro y la música. Cabe destacar, que el interés de esta tesis surgió y se nutrió por otras investigaciones realizadas en áreas como la música<sup>1</sup>, las artes visuales<sup>2</sup>, el libro<sup>3</sup> y la producción audiovisual<sup>4</sup>.

La primera parte de este trabajo presenta antecedentes sobre el desarrollo de la producción cultural en el país y el progresivo proceso de institucionalización que sigue la tradición de los países norteamericanos y europeos. De este contexto, surgen las problemática que son parte del interés de esta tesis, como el desarrollo histórico de los campos culturales, las barreras económicas y comerciales de la producción cultural y la desigual posición de estos campos en el imaginario social. La segunda parte de esta tesis se compone del marco teórico y la discusión bibliográfica, que sustentan una definición particular de la cultura. Este capítulo presenta una lectura a los principales autores que dan origen a una línea de investigación incipiente como es la del estudio sobre la producción cultural. En este sentido, se privilegió una mirada selectiva a aquellos autores y estudios que han tenido un mayor impacto

---

<sup>1</sup> “Industria de la Música en Chile. Independientes y la era digital.” Memoria de Grado para optar al Grado de Licenciado en Sociología y Título Profesional de Sociólogo. Universidad de Valparaíso, 2011.

<sup>2</sup> “Proceso de Profesionalización de los Artistas Visuales en Chile”, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012.

<sup>3</sup> “Aquellos libros que disfrutamos. Producción editorial, éxitos y públicos en Chile 2000-2012.”, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014.

<sup>4</sup> “Diez años de la Industria del Cine en Chile: Producción, trabajadores y profesionalización.”, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.

en la definición de este campo. Con ello, se busca identificar las discusiones de las cuales se desprenden los conceptos que definen esta mirada y de esta manera aportar hacia la definición de este campo de investigación en el país. A su vez, se presenta un estado del arte de investigaciones y estudios relacionados a estos temas, que se han realizado en los últimos años y que pueden aportar en el debate y contraste de los datos obtenidos en este trabajo. En este capítulo, se presentan además tres modelos conceptuales (*frameworks*) de instituciones internacionales<sup>5</sup> para el tratamiento de datos y estadísticas culturales, a partir de los cuales se desprende el método, las técnicas y las estrategias metodológicas de esta investigación, tratadas en el tercer capítulo. En este capítulo, se indican además algunas consideraciones a tomar en cuenta para el tratamiento de datos secundarios, en particular de fuentes institucionales, que es el principal recurso metodológico de esta investigación.

El primer capítulo analítico, presenta una breve historia de la institucionalización de la cultura en Chile, con lo que se pretende trazar una matriz genealógica de la producción cultural. A partir de fuentes bibliográficas, se articula el desarrollo de las industrias culturales, la institucionalidad cultural y los principales cambios y continuidades que distintos autores consideran relevantes, durante un periodo relativamente amplio (siglos XIX y XX). Si bien este capítulo no pretende constituir una historia exhaustiva de la producción cultural en Chile, su lectura permitirá comprender los orígenes y algunos hitos genealógicos en este proceso, para lo cual es importante anticipar que se trata de una historia más bien formal e institucional, que de una historia de los márgenes o las vías alternativas. Esto es así, debido a la intención explícita de reconstituir el proceso de formalización e institucionalización de las actividades y productos propios de la cultura. El segundo capítulo analítico se compone de las discusiones en torno a la economía de la cultura y sus principales aspectos como el capital y el trabajo. Para ello, se exponen los datos de estudios que han medido el impacto de la cultura en la economía y se realiza un análisis a datos

---

<sup>5</sup> Las instituciones son: ESSnet-CULTURE (Unión Europea), Observatoire de la Culture et des Communications du Québec (Canadá) y UNESCO (Internacional).

tributarios de empresas relacionadas a la cultura y las comunicaciones, puestas a disposición por el Servicio de Impuestos Internos de Chile. Esta información permite analizar los principales rubros de empresas que tributan en primera categoría en el país, definidas a partir de la propuesta conceptual de campos y funciones en la producción cultural presentadas con anterioridad. Del análisis principalmente a las ventas y número de trabajadores de estas empresas, es posible obtener una caracterización del campo de la producción cultural en los últimos años (2005-2012). El tercer capítulo analítico, referido a la dimensión social de la producción cultural, analiza algunos aspectos de producción-consumo, con un especial enfoque hacia los modelos de circulación, diseminación y acceso a los productos y servicios culturales. Este enfoque enfatiza en las problemáticas sociales que supone un sistema de creación simbólica y para ello, se presentan datos sobre educación y profesionalización de los campos culturales, además de observaciones sobre la valoración y legitimación de la producción cultural por parte de los públicos en el país.

Finalmente, se presentan las conclusiones de esta investigación junto con un análisis a los fenómenos transversales y las particularidades de este campo en Chile. La investigación pretende organizar de alguna forma la información disponible sobre la producción cultural en Chile, con un especial énfasis en el contexto social, histórico, y en las dimensiones económicas de ésta. Se espera con esto contribuir con antecedentes que sean relevantes para los investigadores de la cultura, los decidores de políticas culturales y las organizaciones del sector.

## CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES

En las últimas décadas, el debate sobre la cultura ha motivado un notable interés de parte de distintos actores de la sociedad chilena. Tanto en el debate público como académico, la cultura aparece como un componente con la capacidad de explicar aquellos fenómenos sociales de los cuales no se obtienen otras respuesta. Se ha hablado de la importancia de lograr una cultura de la democracia, que recuerda los antiguos años de la dictadura, así como de la necesidad de mejorar el acceso al arte en todas sus expresiones “para desplegar plenamente nuestras capacidades humanas” (Bachelet, 2014). Se habla de un cambio cultural y de múltiples culturas producto de los cambios tecnológicos y el desarrollo de las sociedades contemporáneas y ello explica tanto los éxitos como los fracasos de orden político y económico. Se habla de una cultura chilena y se enumeran eventos y acontecimientos en los cuales ésta se muestra con mayor naturalidad y a su vez se da cuenta de una mala cultura o una baja cultura, que explica una serie de comportamientos colectivos que reciben condena y repudio social. Desde este punto de vista, la cultura aparece como una abstracción a la cual se le atribuyen distintas causas y efectos, a partir de lo cual es difícil extraer una definición clara y consistente.

Las cifras indican que Chile es un país con una relativamente alta tasa de alfabetización; cerca del 95% para los años 2000-2004 (INE, 2006), y cuenta con un alto desarrollo económico, con un PIB de US\$277,2 mil millones para el año 2013, cercano a países como Singapur (U\$297,9) y Finlandia (U\$256,8) (Banco Mundial, 2014). Cerca del 87% de la población vive en áreas urbanas (INE, 2010) y la encuesta nacional de participación y consumo cultural indica que para el año 2012, el 77,7% de los chilenos leyeron de 1 a 5 libros el último año, una cifra similar a la que se había obtenido en los años 2005 y 2009 (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013, p. 45). Además un 97,1% de

los chilenos urbanos mayores de 15 años escucha música y de ellos, un 80,5% lo hace a través de la radio o un equipo de música. Para el año 2010, se registraron un total de 19.388.000 teléfonos celulares, es decir más de un celular por habitante (INE, 2010).

Sin embargo, al analizar las cifras cruzadas de consumo cultural, que entregan una visión más general, se indica que en el índice de hábitos de consumo cultural sólo un 6,9% de la población registra un alto consumo cultural, mientras que el 44,9% registra un consumo medio y un 40% un bajo consumo cultural (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013, p. 149). De la misma forma, los resultados de la prueba PISA, realizada por la OECD, indican que el puntaje promedio de lectura en Chile para mayores de 15 años es de 441 puntos, considerado bajo al comparar con el promedio de 496 puntos para los países de la OECD (OECD, 2012). Las cifras nos indican algunos aspectos positivos y otros negativos sobre lo que podríamos llamar la cultura del país, y son las cifras que en general se utilizan al entablar un debate sobre este tema. Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de cultura?

En Chile existe poco conocimiento acumulado sobre la cultura del país. Salvo los indicadores de alfabetización incluidos en los Censos de población que se remontan a finales del siglo XIX, no se registran sino hasta mediados de los años '80 los primeros estudios sistemáticos y cuantitativos sobre el tema<sup>6</sup>. Las dificultades para definir y delimitar la cultura ha sido una de las barreras para que esto suceda y es un punto relevante sobre el que se profundizará en el capítulo teórico de esta investigación, pero también otras circunstancias han impedido un mejor conocimiento sobre nuestra realidad cultural.

Una de las razones más recientes, fue la dictadura militar que se hizo cargo de la organización social, política y cultural del país entre los años 1973 y 1990. La primera parte de este periodo, es conocida en Chile como el “apagón

---

<sup>6</sup> Podemos destacar en este periodo las encuestas llevadas a cabo por Guillermo Sunkel sobre “hábitos de lectura de diarios” en los años 1985, 1987 y 1990, además del nacimiento un poco antes de la empresa Times Research, que a mediados de los '80 comienza a hacer mediciones de uso de TV.

cultural”, debido a que muchas de las instituciones a las cuales atribuimos una función cultural como universidades, museos, editoriales y canales de TV, fueron ocupadas por los militares. A su vez, muchos de los artistas, creadores y trabajadores del sector cultural fueron tomados presos y otros tantos se exiliaron, debido a la represión que ejercía el gobierno sobre ellos, cuyo caso más emblemático es el del cantautor Víctor Jara, quien fue torturado y asesinado en 1973. Bajo este contexto, las expresiones culturales se vieron reducidas a una mínima expresión sumamente controlada y dirigida por el aparato estatal. Junto con ello, la investigación científica y el debate académico sobre la cultura se vieron también disminuidos y permeados por este poder.

Con el retorno a la democracia en los años ‘90, uno de los sectores que logró mayor visibilidad en la discusión sobre la restitución de los derechos sociales del país, fue justamente el sector de la cultura. En particular, el mundo del arte y los artistas jugaron un importante rol en re-sensibilizar a la población acerca de las ideas de la democracia, por lo que no es raro que una de las primeras y más añoradas demandas, fuera el fin de la censura y el resguardo de la libre expresión. Otro de los aspectos relevantes fue la recuperación de las instituciones culturales y con ello la reconstitución de la memoria reciente, lo que en un principio fue muy difícil de lograr y para lo cual el arte de la post-dictadura cumpliría un rol de intermediador. Con el término de la dictadura, vendría también la apertura del país y el fin a las restricciones que impedían una libre circulación de bienes y personas en el territorio nacional. Esta apertura a la globalización viene acompañada de un nuevo ciclo económico neoliberal, que para algunos autores fue incorporado por primera vez en América Latina durante la dictadura de Pinochet (Hallin, 2008, p. 53 y s.). Esto implicó a su vez, una apertura cultural, pudiendo ahora comercializarse en el mercado aquellos productos culturales como discos, películas y libros, que anteriormente circulaban de manera semi-clandestina.

Desde estos años oscuros, el país ha logrado un nivel de estabilidad política y económica, que le ha valido el reconocimiento internacional, como la

reciente incorporación del país a la OECD. Durante los años de la postdictadura, el sector cultural del país avanzó en organización y en la actualidad se evidencia una rica y diversa oferta cultural, muy lejos de lo que se vivió en la época anterior. Sin duda, uno de los hitos más importantes de este cambio fue la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en el año 2003, institución con carácter de ministerio, que crea y agrupa los distintos instrumentos de apoyo y fomento a la cultura. Este modelo, sigue otras formas de institucionalización que emergen entre los años '80 y '90 en los países europeos y norteamericanos y ha sido un aporte también a la generación de información sistemática sobre la producción y consumo cultural en el país.

Algunas de las mediciones realizadas en conjunto con el Instituto Nacional de Estadísticas (INE), como el Anuario de Cultura y Medios de Comunicación, datan del año 1997, y salvo algunas modificaciones, se ha mantenido hasta el año 2011. También las empresas privadas de medios de comunicación realizan constantemente mediciones sobre los gustos y comportamientos de sus lectores y en general los organismos gremiales, asociaciones, fundaciones y otras instituciones que se activan con el retorno a la democracia, han generado estudios e investigaciones sobre la cultura, los cuales no son siempre accesibles. Esto nos indica, que al día de hoy, contamos con un importante material de estudios sobre la cultura en Chile.

Sin embargo, la mayoría de las investigaciones sobre los aspectos que comprende la cultura, han abordado el tema desde el lado –que podemos llamar por el momento- de la recepción. Salvo los Anuarios de Cultura y Tiempo Libre y la Cartografía Cultural levantada el año 1999, que entregan información sobre oferta cultural en áreas como la música, el cine, las bibliotecas, libros y espectáculos, en la mayoría de los estudios existe una inclinación hacia los estudios sobre tendencias, gustos, y hábitos de consumo cultural, es decir desde el lado de quien recibe la cultura. En el campo académico sucede algo similar, donde se ha puesto atención a los aspectos culturales en el campo de la educación, de la empresa, o de un determinado grupo social. Estos estudios

tienden a situarse desde una mirada más bien cualitativa y psicológica, siendo escaso el uso de datos. Podemos decir entonces que en la mayoría de los casos, la información cuantitativa y sistemática sobre la cultura, se enfoca en el lado del receptor o consumidor de cultura, y pocas veces el enfoque está puesto en los procesos creativos y las innovaciones dentro de este sector. Esto equivale a observar solo un lado de la moneda, cuya contraparte ofrece un sinnúmero de oportunidades de investigación.

Si tomamos como ejemplo el caso del libro y la lectura desde el lado de la recepción, algunas preguntas que emergen son ¿cuántos chilenos saben leer?, ¿con qué calidad lo hacen? Y ¿cómo y dónde lo hacen? Si realizamos la misma reflexión, pero desde el lado de la producción pueden emerger preguntas como ¿qué es lo que leen los chilenos?, ¿cómo se accede a esas lecturas? Y ¿qué factores determinan que algunos libros se lean más que otros? En este sentido, los libros son algo más que un vehículo de transmisión de información al cual se accede sin más, sino que se trata de un artefacto que contiene en si mismo algo de la propia cultura. Si bien los estudios sobre arte, historia del arte, crítica cultural y los nuevos estudios culturales, han contribuido a identificar los principales procesos culturales, los géneros artísticos, las tendencias y las vanguardias en el campo de la cultura, la información sistemática sobre este sector es aún escasa. Lo que busca esta perspectiva de la producción, es obtener una imagen “objetiva” de los procesos culturales y una cuantificación de las magnitudes de aquello que llamamos cultura. ¿Existe actualmente un cambio cultural en la sociedad chilena? ¿qué tipo de cultura se ha desarrollado y por qué? Y ¿es Chile un país con un alto o un bajo nivel de desarrollo cultural?

Estas preguntas nos llevan a reflexionar acerca de las intersecciones entre cultura y sociedad, entendiendo que existe un sistema cultural y existe un sistema social (estructuras sociales), con cierto nivel de autonomía, y entre los cuales existe algún tipo de interacción. La forma en que se producen estas interacciones –ya sea la cultura como producto de las estructuras sociales, o la



cultura como principio generador de estas estructuras,- es lo que se propone observar una investigación desde esta perspectiva de la producción cultural.

A partir de los principales cambios acontecidos en la sociedad chilena, como el retorno a la democracia y el surgimiento de nuevas instituciones, la apertura del país a una economía global y neoliberal que facilita el acceso a bienes de consumo y a la cultura global, y el propio desarrollo del sector cultural y las industrias culturales locales, surge la pregunta de esta investigación:

**¿Cuáles son en la actualidad los principales campos de la producción cultural en Chile y qué factores sociales explicarían su desarrollo?**

Objetivo general

Analizar los aspectos históricos, económicos y sociales de los principales campos de la producción cultural en Chile en la actualidad, a partir del modelo de campos y funciones.

Objetivos específicos

1. Analizar los aspectos históricos como la institucionalización, regulación y relación con el mercado de los principales campos de la producción cultural en Chile.
2. Analizar los aspectos económicos como la estructura del mercado, ventas y trabajadores de los principales campos de la producción cultural en Chile en la actualidad (2000-2012).

3. Analizar los aspectos sociales como formas de organización, formación, legitimación y canales de acceso a los principales campos de la producción cultural en Chile en la actualidad (2000-2012).

## **CAPÍTULO 2 MARCO TEÓRICO**

En el capítulo anterior se presentaron algunos datos que nos permiten instalar un primer panorama sobre la cultura en Chile. Muchas de estas cifras sintetizan información comparable con otras realidades, lo cual es relevante por las posibilidades que abren a la investigación en este campo. Sin embargo, consideramos esta información insuficiente en una definición amplia de cultura, para lo cual la perspectiva de la producción cultural puede ser un aporte. El siguiente capítulo tiene por objetivo presentar esta perspectiva desde sus orígenes hasta los estudios realizados en la actualidad. Sin duda, que esta síntesis dejará afuera muchos trabajos e investigaciones, ya que en las últimas décadas la producción académica en este campo ha crecido exponencialmente. Por ello, se privilegió una revisión a los autores más influyentes en esta perspectiva y aquellos estudios que se encuentran más accesibles al lector, de tal manera que sea posible disponer de ellos en una revisión más exhaustiva de algunos de los temas tratados aquí.

En la primera parte se plantea una reflexión sobre la cultura como prácticas sociales y la cultura como comunicación, estableciendo vínculos entre la sociología interpretativa de Max Weber, la antropología estructural de Lévi-Strauss y los aportes de las escuelas de Frankfurt y Birmingham a mediados del siglo XX. En la segunda parte, se discute sobre la proliferación de estos estudios y la especificación del campo de la producción cultural, lo que ha generado cierto nivel de institucionalización. Finalmente, se presentan algunas definiciones y modelos de análisis de la producción cultural, que serán utilizadas en esta investigación.

## 2.1. Hacia una definición de cultura

Si bien los primeros antecedentes sobre el estudio de la cultura se remontan a los siglos XVIII y XIX, no es sino hasta mediados del siglo XX que esta perspectiva comienza a formalizarse. Mientras que otras ramas de la sociología han tenido un largo desarrollo en el tiempo y una fuerte especialización, en el caso de la cultura, la lenta introducción del concepto en el lenguaje académico, así como las distintas disciplinas que convergen en su estudio, han obstaculizado la acumulación de conocimiento y complementariedad en los descubrimientos realizados en esta área. El arte, la filosofía, la sociología, entre otras disciplinas se disputan el origen de estos estudios, aunque probablemente los aportes más evidentes provienen de la antropología que instala por primera vez una idea de cultura. Este dogma antropológico que establece una separación entre naturaleza y cultura, según los antropólogos preocupados de aspectos metodológicos como Marshall Salins (1977) y Lévi-Strauss (1976), puede ser encontrado en el legado intelectual de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), quien por primera vez toma esta actitud epistemológica (Neiva, 2001, p. 35 y s.). Otros autores, indican que la definición antropológica de cultura, se debe a Edward Tylor (1832-1917), antropólogo inglés, quien a mediados del siglo XIX escribe "Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom" (1871), una obra fundacional de gran influencia entre los antropólogos modernos. Tylor establece el concepto de cultura como un conjunto de formas de pensar, sentir y comportarse, que permite a los individuos y colectividades definir su relación con el mundo (Harvey, 2002), e incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad (Peterson, 1976). Estas definiciones estarían en la base de lo que entendemos por cultura en la actualidad.

### 2.1.1. La cultura como prácticas sociales

En la sociología, el estudio de la cultura se introduce de manera tardía, y durante los siglos XIX y XX “encabeza una especie de cajón de sastre, tras los campos más definidos de la sociología de la religión, de la educación y del conocimiento.” (Williams, 1994, p. 9). A principios del siglo XX, Max Weber describe una sociología interpretativa, en la cual introduce las condiciones subjetivas de los actores sociales, abriendo nuevas fronteras para la investigación sociológica. La acción social, para el autor consiste en la “conducta humana (bien consista en un hacer externo o interno, ya en un omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos de la acción enlacen a ella un sentido subjetivo” (Weber, 1922, p. 5).

En su célebre obra *Economía y Sociedad* (1922), Weber relaciona el concepto de cultura al principio de la nación, sobre el cual explica que “se trata ante todo de los que se consideran “partícipes” específicos de una específica “cultura” que abarca el círculo de los que están interesados en una forma política.” (Weber, 1922, p. 679)<sup>7</sup>. El uso que hace Weber de la palabra cultura, describe una función o un mecanismo que articula los otros conceptos de “nación”, “interés” y “forma política”. En este sentido, nación y forma política, son equivalentes en tanto lo único que los separa es el interés. Es justamente en esta relación, en la cual la cultura juega un rol importante, ya que podría ser entendida como un pegamento que une el interés de un círculo (entendemos de personas), para una determinada forma política que es la “nación”. La cultura, por lo tanto, denomina algo que se encuentra más allá de las prácticas, las tradiciones y las costumbres de los pueblos, objeto de la tradición antropológica. Desde este punto de vista, la cultura pareciera encontrarse circunscrita en la serie de interrelaciones de quienes se consideran “partícipes” de ella.

---

<sup>7</sup> Las comillas en “cultura” son originales del texto.

En una búsqueda similar, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, realizó sus análisis a las culturas antropológicas de los pueblos en el área del Mato Grosso en Brasil, donde descubre con sorpresa los principios fundamentales de la cultura. Sus investigaciones fueron publicadas a mediados del siglo XX, siendo *Antropología Estructural* (1958) una de las más relevantes por su contenido analítico. En la perspectiva estructuralista, Lévi-Strauss, interpreta la cultura como un lenguaje (Barker, 2012, p. 17), a partir de lo cual descubre que una parte de la propia cultura europea había desaparecido. Marc Augé describe esto como los “signos visibles de lo que fue”, donde en el espectáculo de la diferencia se encuentra “el destello súbito de una inhallable identidad. Ya no una génesis sino el desciframiento de lo que somos a la luz de lo que ya no somos” (Augé, 2004). Desde este momento, el término cultura comienza a utilizarse en plural, coincidiendo con lo que Clifford llama la vacilación de la confianza evolucionista que se produce a finales del siglo XIX. Las culturas sugieren “un mundo de formas de vida separadas, distintas e igualmente significativas” (Clifford, 1995).

De estos primeros pensadores, podemos extraer la idea de que la cultura se encuentra en la misma relación entre los individuos de un grupo social, ya sea que se encuentre predispuesta por una acción social enlazada a un sentido subjetivo como en Weber, o que se presente como el producto de esta interacción como en el análisis a los signos y el lenguaje en Lévi-Strauss.

Peterson (1976), plantea que existen tres teorías en torno a la relación entre cultura y sociedad. La primera de ellas, es que la cultura y la sociedad son sistemas autónomos que evolucionan de manera independiente de acuerdo a reglas diferentes. La segunda teoría más cercana al materialismo, indica que las estructuras sociales son las que crean la cultura, siendo otros factores como la economía y la política más relevantes en la determinación de la estructura social. La tercera teoría, relacionada a una perspectiva idealista, propone que es la cultura la que crea las estructuras sociales. Williams (1994), propone una visión similar, aunque a partir de una síntesis entre las perspectivas

materialistas e idealistas, lo cual ha prevalecido finalmente en la mayoría de los estudios culturales en la actualidad. Los aportes de Max Weber han permitido contextualizar el origen de la problemática de las subjetividades en las dinámicas sociales de la modernidad. Si bien las definiciones de cultura son escasas en su obra, su uso, para explicar el principio de nación, dan cuenta de la importancia que ésta tendría en la estructura social.

### 2.1.2. La cultura como comunicación

A principios del siglo XX, el sociólogo y filósofo Walter Benjamin, publica en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). En este escrito, Benjamin diseña una de las teorías más convincentes y perdurables de la modernidad, proceso que tuvo su inicio entre mayo de 1935 y febrero de 1936 (Eiland & Jennings, 2014, p. 483 y s.). El autor plantea, que la reproducción en masa de ciertos objetos culturales, derivarían en el declive del aura de las obras artísticas. Para Walter Benjamin, la masificación de la prensa, la emergencia del cine y el declive de algunas formas artísticas de la época, provocaron la emergencia de una sociedad de masas a principios del siglo XX, que transformarían las relaciones fundamentales de la sociedad.

En la misma época, comenzarían a realizarse los primeros estudios de prensa y audiencia<sup>8</sup>, y se forma en Alemania la denominada Escuela crítica de Frankfurt que agrupó a intelectuales, economistas, sociólogos, y filósofos como Herbert Marcuse, Erich Fromm, y Jürgen Habermas. Estos autores observaron la transformación de las relaciones en la sociedad europea y americana y contribuyeron al desarrollo de la sociología contemporánea.

---

<sup>8</sup> Más adelante nos referiremos a los aportes de Wilbur Schramm (1907-1987) al estudio de los medios de comunicación masivos.

Entre 1940 y 1950, comienza a circular el ensayo *The Culture Industry: Enlightenment as mass deception* de Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes plantean una transformación social a partir del declive de ciertas formas culturales de un periodo pre capitalista. El ensayo dirá que “la teoría sociológica de que la pérdida de soporte en la religión objetivamente establecida, la disolución de los últimos remanentes del pre capitalismo, junto a la diferenciación y especialización tecnológica y social, han llevado a un caos cultural, se desmiente cada día; ya que la cultura ahora impregna a toda una estampa de semejanza.” (Adorno & Horkheimer, 1999, p. 32).

Con el surgimiento del capitalismo moderno a principios del siglo XX, emergerían también los totalitarismos, como en Alemania con Hitler, por lo que estos autores de origen judío, vivieron refugiados de la Alemania nazi en EEUU. Tanto la experiencia de la cultura nazi con su control estatal de la producción cultural, así como el sistema de mercado americano, están fundidos en sus pensamientos (Adorno & Horkheimer, 1999, p. 31), que dedicarían una especial atención al surgimiento de las industrias culturales. Para éstos autores, uno de los puntos clave de la discusión sobre la transformación cultural, es el declive de las formas culturales religiosas, como también lo evidenció con anterioridad Max Weber<sup>9</sup>. En este sentido, las nuevas formas de producción cultural, van a evidenciar las relaciones entre cultura y economía, dando paso a un nuevo modelo de estructura social.

En este periodo, la cultura aún es entendida como los productos del arte y la iluminación, lo cual comenzaría a cambiar desde mediados del siglo XX. Así como en algún momento comienza a superarse la noción de cultura como una forma singular, así también comenzaría el declive de la idea de una alta cultura, en contraposición a una cultura popular y de masas. A mediados de la década de 1960, surgen los estudios culturales en el Center for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham en el Reino Unido. El término estudios

---

<sup>9</sup> Recordemos que los primeros estudios de Max Weber se concentraron en el análisis a la teoría de la ciencia y la religión en el temprano surgimiento del capitalismo (Aron, 1970).



culturales fue acuñado por Richard Hoggart –quien fuera el primer director de este centro de estudios-, e incorporó perspectivas de la literatura, la economía política, la estética y la sociología en sus análisis, permitiendo una visión amplia sobre el fenómeno de la cultura, que consolidó la apertura del campo propuesta por los teóricos de la Escuela de Frankfurt. Relevantes son los conceptos de codificación y decodificación aplicado a los mensajes de las industrias culturales.

Los estudios culturales, propusieron el declive definitivo de una alta y una baja cultura, otorgando una especial relevancia a las formas de producción-consumo de los productos de las industrias culturales. La actitud eminentemente crítica de los primeros estudios culturales, ponen énfasis en la forma en que “el mundo está socialmente construido y representado para y por nosotros de formas significativas” (Barker, 2012, p. 8). Autores como Stuart Hall y Raymond Williams incorporaron ideas traídas del marxismo, de cuya tradición los teóricos se sentían parte, aunque en el contexto de la Nueva Izquierda Británica que nacía en 1956, observando al marxismo más como un problema que como una solución (Hall, 1999, p. 100). En 1982 Raymond Williams publica *Sociología de la Cultura*, donde analiza la formación de los sistemas culturales y su contexto histórico (Williams, 1994). Para Williams, la cultura no está separada de las condiciones de producción y de las diversas formas de institucionalización. En este sentido, las categorías sociales de trabajo y economía aplicados a la institución del arte y la cultura, han permitido una gran diversificación de estos estudios. La noción de industria cultural, en este sentido, permite comprender las interrelaciones que se producen entre cultura y economía.

Los estudios culturales se han multiplicado desde ese entonces y con la apertura de la sociedad en los últimos años de la guerra fría, su difusión ha alcanzado a los países de Europa, América del Norte, Australia y América Latina. De ellos derivan los estudios de género y de raza, que logran una rápida institucionalización (Hall, 1999, p. 103). Entre los años '80 y '90, estos estudios

tendrán influencia en las políticas culturales de diversos países, además de agrupar bajo un cielo común el trabajo de nuevos investigadores.

En Chile, esta perspectiva llega a través de investigadores como el sociólogo belga Armand Mattelart o el francés Alain Touraine, quienes visitan América Latina entre las décadas del '50 y '70. Mattelart junto a Ariel Dorfman, tendrán gran influencia a partir de la publicación en 1972 del ensayo *Cómo leer al Pato Donald*, obra de gran difusión entre los círculos académicos de la época. En este y otros textos, como los relativos a los medios de comunicación en Chile y la prensa liberal (1970), y de otros más recientes como *Geopolítica de la cultura* (2002), Mattelart plantea que el problema de la hegemonía cultural, se encuentra en las estructuras de los textos que transmiten las industrias culturales, así como en el modelo que adopta la producción en un periodo de mundialización y transformación de las fronteras culturales.

Recientemente, el problema de las fronteras culturales ha sido abordado por el antropólogo argentino Néstor García Canclini y el filósofo colombiano Jesús Martín Barbero, quienes han actualizado el contexto de la globalización en el continente. Estos autores identifican los procesos de hibridación y sincretismo cultural, que se muestra de manera más evidente en las fronteras nacionales.

Como se ha puesto de manifiesto, estos estudios son relativamente nuevos y el foco de atención se ha puesto en los modos de significación de los mensajes producidos por las industrias culturales, tomando más bien la tradición antropológica y literaria, que la propiamente sociológica. Si bien la institucionalización de los estudios culturales ha permitido la especialización, en gran medida, predomina el estudio del “mensaje” (y de las audiencias y consumo), mientras que en la perspectiva más relacionada a la economía política, el foco se centra en la producción (Hesmondhalgh & Toynbee, 2008, p. 8). Sobre esta perspectiva se profundizará en el siguiente apartado.

## 2.2. Producción cultural

Como se ha visto, una de las problemáticas que surge de los estudios culturales, es la emergencia de las industrias culturales y de un sistema de producción-consumo asociado a ellas, en el contexto de las transformaciones de la sociedad moderna. Como plantea Hesmondhalgh (2002), los objetos culturales son objetos que transmiten un sentido social (*social meaning*) y las industrias culturales pueden ser entendidas como "el sistema significante a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social es comunicado, reproducido, experimentado y explorado" (Hesmondhalgh, 2002, p. 11). Los nuevos estudios sobre producción cultural, han hecho patente la diferencia entre el concepto de industria cultural, en singular, y el de industrias culturales (o más recientemente industrias creativas), en plural, dando cuenta que el concepto en singular supone un campo unificado, mientras que más bien se ha dado cuenta que industrias como la del cine, la radio o la televisión, obedecen a distintas lógicas de funcionamiento.

Las industrias culturales por lo general han sido considerados como las instituciones (empresas, principalmente con fines de lucro, pero también organizaciones estatales y organizaciones sin fines de lucro) las cuales están involucradas más directamente en la producción de sentido social. Siendo la cultura un modo de transmisión de ideas, los cambios sociales como los cambios tecnológicos, van a tener un efecto en el modo en que estas ideas se transmiten. Estos cambios suceden en distintos periodos, a distintas velocidades y en distintos campos de la producción cultural, desde la invención de la escritura a la imprenta, en el caso de la cultura escrita, o desde la fabricación de instrumentos, la creación de partituras, grabación de discos, hasta la digitalización de sonidos, en el caso de la música.

El paso hacia una sociedad de masas y con ello a un sistema de comunicación de masas, introduce elementos complejos al análisis de la cultura y la producción cultural, donde toman relevancia múltiples agentes, empresas,

instituciones y sistemas de regulación, distribución e intercambio. Peterson (1976), define el termino producción en su sentido genérico como el proceso de creación, manufacturación, marketing, distribución, exhibición, inculcación, evaluación y consumo, que en el caso de la cultura, se trataría de imágenes, sonidos, ideas, historias, relatos o simplemente información.

El estudio de la producción cultural pone su foco en las interrelaciones entre sociedad, economía y política en el ámbito de los medios de comunicación y las industrias culturales (Mayer, Banks, & Caldwell, 2009). Su desarrollo ha permitido que en la actualidad, observemos al menos tres perspectivas que se debaten un lugar en este campo: los estudios de comunicación (*communication studies*), la economía de la cultural (*economics of art and culture*) y la sociología de la cultura (*cultural sociology*).

En los siguientes apartados se profundizará en cada uno de estos estudios y su utilidad para los fines de esta investigación.

### 2.2.1. Estudios de medios

Los estudios de medios con métodos sociológicos, comienzan a realizarse a principios de los años '30, y su objetivo era observar los efectos en la audiencia de los mensajes en los medios de comunicación masivos. Hesmondhalgh (2002) caracteriza estos estudios como liberales-pluralistas e indica que su desarrollo actual ha integrado nuevas preocupaciones como el de la democracia, el poder y la justicia social. Una de las tradiciones en estos estudios, observa el impacto que los medios masivos han tenido en la comunicación política y en la forma en que los procesos democráticos son llevados en la prensa y en las emisoras de medios. Bajo esta perspectiva han surgido en América Latina diversos observatorios de medios como “instancias de supervisión mediática que vigilan la actividad de los medios” (Herrera Damas & Christofolletti, 2006).

Siguiendo las transformaciones tecnológicas, culturales y sociales que se viven en la actualidad, los estudios sobre medios han debido actualizarse y adaptarse rápidamente (Valdivia, 2003, p. 4), lo cual no ha sido fácil. Puesto que existen diferentes lógicas de trabajo en los distintos campos de la producción cultural (Hesmondhalgh, 2002), muchas de las investigaciones han abordado el rol de distintos actores en el proceso de producción. Por ejemplo, se ha puesto atención en el trabajo en las salas de prensa y los editores de medios, llamados porteros (*gatekeepers*), quienes tienen la capacidad de restringir o censurar información que luego será transmitida al resto de la población<sup>10</sup>. Si bien los estudios de medios sitúan como problemática el contexto de la producción cultural, sus análisis están más bien enfocados en lo que sucede con el mensaje, y en particular un tipo de mensaje periodístico, en la prensa escrita, radio o TV. Para los objetivos de esta investigación, la perspectiva de los estudios de medios será considerada solo en tanto marco conceptual, sobre todo a partir de los aportes de W. Schramm, entre otros, que establecen un cuadro conceptual y analítico de los medios masivos, como la prensa, radio y TV.

### 2.2.2. Economía política

La economía política por otro lado, tiene sus orígenes en el siglo XVIII, cuya versión más conservadora la representan autores como Adam Smith y David Ricardo, en respuesta al dramático cambio económico y político que vive Europa en esa época. Lo que los economistas políticos querían explicar era el surgimiento del capitalismo, un sistema de organización económica en el cual el propósito de la producción es obtener beneficios, en donde una minoría de individuos poseen y controlan los medios de producción, y donde la mayoría

---

<sup>10</sup> Sobre este aspecto se puede consultar el artículo “Media production: individuals, organizations, institutions” de Whitney y Ettema publicado en “A companion to media studies” (Whitney & Ettema, 2003)

cambia su fuerza de trabajo por un sueldo o salario. Sin embargo, los economistas políticos querían no sólo entender el surgimiento del capitalismo, sino también juzgar lo bien o mal que servía a los intereses de la sociedad en su conjunto (Hesmondhalgh, 2006, p. 10).

Desde la década de los '60, se ha desarrollado una perspectiva crítica en la economía política de la cultura, que mezcla teorías sobre el poder, los debates éticos en torno a los medios y las relaciones entre las empresas de comunicación y las instituciones. Esta perspectiva presenta una mirada holística e histórica, concentrándose en el debate de lo público y lo privado. Algunos de los aspectos que ha trabajado este campo de estudios ha estado enfocado en las preguntas acerca de las políticas que dan soporte público a la cultura y las artes, así como en la organización industrial del campo (Throsby, 2006, p. 5). Si bien aún no es posible llegar a un consenso sobre qué aspectos determinan que un bien o servicio sea propio del arte y la cultura, Throsby (2006, p. 7) define las siguientes características:

- Son bienes de experiencia
- Tienen propiedades de “bien público”
- Sus procesos productivos dependen de la creatividad humana
- Son vehículos de mensajes simbólicos
- Contienen algún tipo de propiedad intelectual
- Sus formas de valorización no son expresables completamente en términos monetarios

En los últimos años, han proliferado los estudios que intersectan cultura y economía, donde podemos encontrar al menos tres líneas de investigación. La primera de ellas, se ha enfocado en las particularidades del trabajo artístico dando cuenta de las complejidades del mundo laboral en el arte. Se han observado fenómenos de pluriempleo, y variabilidad de ingresos entre artistas con sueldos precarios, y otros con sueldos millonarios como en el modelo del

*starsystem* (Rosen, 1981). Otro tema de interés han sido los motivos no pecuniarios de los individuos para seleccionar carreras artísticas, que implican una distribución del tiempo de actividades distinta a la de otros trabajadores.

En los estudios sobre identidades profesionales se ha puesto en evidencia las diferencias en la concepción y formas de trabajo cultural, entendiendo por profesión a un grupo que ha logrado tener el monopolio sobre una práctica, con la garantía y el reconocimiento de este monopolio por parte del Estado (Paquette, 2012, p. 3). Algunos de estos aspectos de la economía de la cultura, han sido tratados en investigaciones en Chile (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004), donde se confirman fenómenos como el pluriempleo entre los trabajadores del arte, quienes deben al mismo tiempo trabajar en otras áreas para solventarse económicamente, dando cuenta de la inestabilidad y debilidad del campo.

La segunda línea de investigación, pone énfasis en las empresas culturales, siendo relevantes las pequeñas y medianas empresas. A su vez la forma jurídica de estas empresas se distribuye entre aquellas sin fines de lucro y con fines de lucro, lo cual implica una forma distinta de generar ingresos, que incluye donaciones públicas y privadas. Por las particularidades del trabajo cultural, existen realidades contractuales distintas al de otras empresas y con ello mecanismos y estrategias de sobrevivencia en el mundo cultural. Algunas de las características de las empresas son los altos costos fijos, pero bajos costos marginales y bajo condiciones de incertidumbre. Estas empresas deben enfrentarse a los cambios en la publicidad, la tecnología, y los gustos y preferencia de los consumidores, que no siguen pautas claras.

En los últimos años, esta línea de investigación ha incorporado componentes geográficos en el análisis de las empresas y organizaciones culturales. Algunos modelos de planificación urbana han incorporado una dimensión semiótica del espacio, es decir como algo natural e imaginado (Saukko, 2003), lo cual ha revalorizado la actividad cultural en las ciudades. Se reconocen dos efectos que genera la producción cultural en el desarrollo urbano

y regional: efectos de corto plazo (*short-run effects*) y efectos de largo plazo (*long-run effects*). Tanto los eventos, las instituciones, así como las aglomeraciones culturales o *cluster* culturales, son fundamentales para la creación de empleo, turismo y valor agregado que diferencia y hace competitiva a las ciudades (Bille & Schulze, 2006).

En las últimas décadas ha proliferado el concepto de ciudades creativas, utilizado originalmente por Charles Landry (2008), para identificar actitudes y predisposiciones de los agentes de una ciudad, para desarrollar una cultura creativa. En la misma línea nace el concepto de clases creativas que caracteriza a los artistas y trabajadores culturales en una clase social específica, que promueve la transformación del trabajo, la comunidad y la vida cotidiana, dinamizando las economías urbanas (Florida, 2002). Sobre esta perspectiva también han surgido visiones críticas (Miller, 2011). En Berlín (Puchta, Schneider, Haigner, Wakolbinger, & Jenewein, 2010), Irlanda (Dinan, 2001), Buenos Aires (Observatorio de Industrias Creativas, 2013), Cali, (Alonso & Ríos, 2011), entre otras ciudades, se han desarrollado estudios que dan cuenta de los aspectos geográficos de la creatividad y el espacio medial.

En la tercera línea de investigación se ha observado el comportamiento del mercado y las políticas culturales respecto a la cultura, dando cuenta de prácticas económicas arraigadas en la historia. Por ejemplo, las formas de transacción de obras artísticas prevalecen en su mayoría del siglo XVIII, sin embargo otros modelos han aparecido con el tiempo, a partir del cambio en los sistemas de regulación (*copyright*), y los cambios más generales en la economía (economía de manufactura a economía de servicios). Estos aspectos han marcado también la forma de involucramiento del Estado a través de políticas culturales, que intentan corregir asimetrías, fomentar la demanda y regular y apoyar de manera directa o indirecta las actividades propias de la cultura y las artes donde se conjugan otros factores como el resguardo del patrimonio y el fomento a la educación (Throsby, 2006). Si bien desde los años '70 ya se pueden encontrar algunos antecedentes sobre política de los medios



de comunicación, no es sino hasta los años '80 y '90 que el debate se integró a las discusiones de los estudios culturales (Bennet, 1999). Esto se debe en parte a la polémica que suscita una visión política y una visión crítica sobre la cultura. Si bien los Estados han tenido siempre una implicancia en los aspectos culturales en la conformación de sus naciones, no es sino en políticas como la censura o la prohibición de importación de tecnologías de producción cultural o productos culturales, que su rol se ve más evidente. Algunos autores han analizado estos procesos en América Latina (Yúdice & Miller, 2004), donde se puede observar cómo las condiciones históricas e institucionales de la cultura, han moldeado las políticas culturales de estos países en la actualidad.

De la función y el rol del Estado en la cultura, surge la problemática sobre qué es lo que entendemos por cultura, y de lo que podríamos denominar la cultura oficial, en contraposición a una cultura marginal, alternativa, o cualquier forma independiente, no cultural o extracultural, que se vuelve problemática (Jameson, 2003). Dada la importancia de la cultura en términos políticos, sociales y económicos, se ha visto en las últimas décadas un proceso de regulación de las prácticas culturales, donde emergen instituciones estatales y supranacionales que van a velar por el resguardo y el fomento de cierto tipo de cultura. Si bien algunas definiciones han cambiado, como las del Ministerio de Arte y Deporte de UK que define las industrias creativas, que luego UNESCO introduce a principio de los años '90, el objeto de estudio aún permanece en el centro de atención. Estudios recientes publicados por UNRISD<sup>11</sup>, alertan de manera más o menos dramática sobre las problemáticas de la internacionalización y los oligopolios de las corporaciones de medios que – basados casi la mitad de ellos en los Estados Unidos-, se han extendido desde la década de los '90. En este sentido, las empresas de medios de comunicación “cada vez más se presentan a si mismas como entidades supranacionales” (McChesney & Schiller, 2003), por lo que la preocupación está puesta en la regulación y la propiedad de los medios. Ya en 1962, Edgar Morin calificaba a

---

<sup>11</sup> United Nations Research Institute for Social Development

los procesos de globalización como una “segunda revolución industrial”. Sin embargo como plantea Martin, “las sociedades han cambiado; así han cambiado la formas en que los valores y las culturas se desarrollan” (Martin, 2002, p. 82).

### 2.2.3. Sociología de la cultura

La sociología cultural, ha puesto énfasis en la producción, especialmente en las organizaciones y los trabajadores, tomando en consideración el contexto de producción. En este sentido, cobra relevancia la comprensión de las industrias culturales y los medios de comunicación en tanto organizaciones, donde se desarrolla un tipo específico de trabajo, en el cual también operan formas de división social.

Aunque muchos de los aportes de esta línea provienen de la sociología de las organizaciones, ésta ha contribuido a comprender la cultura como un sistema en el cual se generan interacciones sociales y se establecen determinadas formas de poder y legitimación. Una de las aportaciones más valiosas de esta perspectiva es el enriquecimiento de las nociones de creatividad. En lugar de entender la cultura como el producto de individuos sumamente talentosos, autores como Howard Becker (1982) y Richard Peterson (1976) han ayudado a dejar en claro que el trabajo cultural y artístico creativo es el producto de una colaboración y una compleja división del trabajo (Hesmondhalgh, 2002, p. 35).

Richard A. Peterson (1932-2010), sociólogo norteamericano y presidente de la sección de cultura de la American Sociological Association (ASA), escribe en 1976 un texto fundacional (Santoro, 2008) *The Production of Culture: A Prolegomenon*, donde reconoce que existen tres dominios más frecuentemente identificados con la creación de símbolos: el arte, la ciencia y la religión. En este artículo, Peterson presenta la perspectiva de la producción cultural o

producción-de-cultura, la cual a nuestro parecer no ha sido difundida lo suficiente dentro de la sociología cultural. Esta perspectiva tiene la característica que centra la atención en lo que se puede llamar, la infraestructura de la creatividad y de la creación cultural. Peterson reconoce que esta perspectiva tiene ciertas ventajas: está lo suficientemente limitada en tiempo y tema, lo que hace posible que los proyectos de investigación sean acumulativos; pueden ser ocupados los conceptos y métodos desarrollados en otras áreas como la sociología industrial, organizacional, ocupacional, psicología social y economía; y es posible la comparación entre distintas áreas del sistema de producción de símbolos, evidenciando patrones (Peterson, 1976). Para este autor, existen dos modos de análisis que pueden ser explorados en la perspectiva de la producción cultural.

El primero de ellos, sincrónico, implica el estudio comparativo de los procesos de producción, desde la creación hasta el consumo. En este sentido, es posible explorar distintas áreas, como los mecanismos por los que la "originalidad" y la "innovación" son juzgados, los efectos de los diferentes medios de financiamiento de la producción (del patrocinio a la economía de mercado) en los tipos de símbolos producidos, el impacto de la tecnología y la organización social de la producción en los tipos de símbolos producidos, el impacto de los *gatekeepers* (ejecutivos de empresas, consejos editoriales, museos, concilios ecuménicos, censores, árbitros, etc.), los contextos en los que se utilizan productos de la cultura, y el impacto de los consumidores en el proceso de producción (Peterson, 1976).

El otro modo de análisis es el diacrónico, el cual pone el esfuerzo en encontrar patrones en las formas en que los modos culturales cambian con el tiempo. En este sentido, toman importancia los ciclos por los cuales atraviesan los sistemas sociales y culturales, considerando los periodos de estabilidad y los revolucionarios, en que los paradigmas están alterados. Existen múltiples y numerosas tendencias cíclicas identificadas en el mundo de la cultura y las artes, por lo que la comparación entre distintos dominios o campos de la

producción de símbolos, abren para Peterson (1976) “un mundo de preguntas de investigación interesantes”.

Otro autor que ha sido recientemente reconocido como un aporte a la sociología cultural (Rocamora, 2002, Hinde & Dixon, 2007, Santoro, 2011, Lizardo, 2011), es el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002), quien desarrolla el concepto de capital cultural. Al contrario de Peterson, las ideas de Bourdieu han tenido una gran influencia en los últimos treinta años, probablemente por una apertura que generaron en la época obras como *Art Worlds* de Howard Becker (1982), considerado otro de los hitos del subcampo (Santoro, 2011). En *La Distinción* publicado en francés en 1979 y traducido al inglés unos años más tarde, Bourdieu explica las motivaciones, a veces vistas como irracionales de las personas. Para el sociólogo, los individuos se movilizan en el espacio acumulando distintos tipos de capital, como el económico (monetario), el social, el cultural y el simbólico. El capital cultural, denomina a aquellas pautas de comportamiento, adquiridas en una institución formal como la escuela o traspasado en el seno de la familia, que operan de manera semi-inconsciente en el individuo. Para Bourdieu el sistema social es como un tablero de juego, donde el individuo compite por la obtención de un tipo particular de capital en juego. El concepto de campo de Bourdieu, permite describir cómo los grupos de individuos, es decir, las clases, ocupan diferentes posiciones relativas en la sociedad. La ubicación de una clase o individuo, en el espacio social es el producto de su relativo éxito en la competencia por el capital de un determinado campo (Hinde & Dixon, 2007). Para que un campo exista, deben existir agentes que tengan disposición a jugar, y a estas disposiciones Bourdieu las denomina *habitus*.

Si bien Bourdieu no entrega una definición clara del concepto de cultura, rechaza el uso tradicional y critica el paradigma lingüista que domina la antropología en la década de 1960. Para Bourdieu, una definición adecuada de cultura en la antropología es inseparable de la noción de práctica. En este sentido, la cultura es una abstracción analítica producida por el observador

científico, y no una realidad ontológica situada en el mundo (Lizardo, 2011). Lo más cercano a cultura, es el concepto de habitus, definido como la disposición incorporada compartida por los miembros de una clase, es decir, la forma de ser, pensar y actuar de una persona. Estos principios subyacentes inconscientes, generan estrategias de parte de los individuos, cuya idea se basa en la noción de cultura, como las normas y prácticas comunes de un grupo de personas (clase) (Hinde & Dixon, 2007).

Por lo tanto, para Bourdieu, los sistemas simbólicos son "códigos" que canalizan profundos significados estructurales compartidos por todos los miembros de una cultura, ejerciendo por tanto, una comunicación y una función de integración y de dominación social (Lizardo, 2011). Esta definición nos permite comprender lo que está en juego en un sistema simbólico, y la doble función de los mensajes que se transmiten. El concepto de habitus nos permite comprender los movimientos y motivaciones de los individuos en un campo o espacio social, además de entregar pistas sobre la forma en que los significados son apropiados o consumidos por los individuos. Sin embargo, su aplicación no es muy útil para la perspectiva de la producción cultural, que centra el análisis más bien en los agentes intermedios de un campo cultural y no necesariamente en los individuos (salvo trabajadores del sector). El concepto de campo, por otro lado, es una herramienta conceptual que puede ser muy útil para el estudio de la producción cultural y que en gran medida se ha adoptado sin referirse necesariamente al origen de este concepto y a las características particulares que lo definen. En este sentido, para una aplicación del concepto de campo a la producción cultural, podemos definir como campo cultural un sistema de producción simbólica, que se compone a su vez de diversos sub-campos como el campo de la música, campo audiovisual, campo del libro, de la TV, radio, etc. De esta forma, en cada sub-campo se encuentra en juego un tipo particular de capital, por el cual los agentes compiten y a su vez en el campo cultural, como un sistema más complejo de intercambio de símbolos, también se compite por la apropiación de un determinado capital.

De los aportes de Richard A. Peterson y Pierre Bourdieu, podemos resumir algunas ideas fundamentales:

1. existen tres dominios principales en la creación de símbolos (arte, ciencia y religión).
2. el campo cultural es un sistema simbólico, en el cual interactúan distintos sub-campos en cada uno de los cuales se compite por un determinado capital.
3. la perspectiva de la producción cultural tiene dos modos de análisis (sincrónico, diacrónico).

A partir de estas definiciones, trataremos de explicar con mayor detención un modelo de análisis sobre la producción cultural en Chile. Para explicar nuestra propuesta es necesario realizar algunas precisiones que serán abordadas en profundidad en el capítulo siguiente, pero sobre la cual queremos adelantar algunas cosas. Si bien los conceptos de dominio y campo no parecen estar relacionados en la literatura, nos parece que esta relación puede aportar enormemente al desarrollo de investigaciones en cultura. Los dominios son para Peterson los sistemas de creación de símbolos y diferencia los tres principales como arte, ciencia y religión, pero no deja claro si existen otros. Este modo de clasificación, no deja un espacio muy amplio para determinado tipo de símbolos propios de una cultura de masas, como la producción de cine, música popular, periódicos y revistas, entre otros. Al parecer, al referirse a la creación de símbolos, Peterson establece una jerarquía donde los dominios de creación de símbolos se encuentran en la parte más alta, bajo la cual se producen todo tipo de símbolos. En este sentido, los dominios pueden ser definidos como “todo aquello que concierne a... la religión, el arte y la ciencia”, por lo tanto un objeto simbólico como un cómic, concierne al arte, puesto que no concierne a la ciencia ni a la religión. Peterson, adelantando la discusión, resuelve la problemática de la definición de los dominios culturales<sup>12</sup> de manera curiosa, indicando que existen determinados contextos de trabajo (*work contexts*) en los

---

<sup>12</sup> Sobre el problema de la definición de los dominios culturales puede consultarse el documento *Éléments d'un cadre conceptuel des statistiques de la culture et des communications* (Martin, 2002)

que es producida la cultura. Estos contextos pueden observarse como un continuum, que va desde lo más teórico y académico a lo más comercial y popular. Incluso menciona un “dominio turbio”, de ideas desacreditadas donde la ciencia, el arte y la religión se funden (Peterson, 1976), por lo que podemos pensar que la idea de dominios es más abierta de lo que nos imaginamos.

Si bien el concepto de campo de Bourdieu tiene características más operativas que el de dominio de Peterson, creemos que éste último puede ser útil, dado que se presenta como una teoría de alcance medio, que pone como centro a la producción cultural. En el caso de Bourdieu, el campo se define como un espacio social, cualquiera sea éste, en el que existan agentes dispuestos a competir por un capital. Algunos de los campos son el arte, la educación, los medios de comunicación masivos, y en la práctica toda área en la cual se presenten las disposiciones del campo.

En nuestro modelo, proponemos una mirada mixta con los aportes de ambos autores, utilizando conceptualmente los dominios de creación de símbolos jerárquicamente bajo el campo de la producción cultural. Los dominios, que corresponden a áreas específicas de la producción cultural como el cine, el libro, la música, etc., se analizarán como sub-campos, donde están en juego otros capitales. Ambas perspectivas contribuyen a formar un método de análisis de la producción cultural que puede ser relevante. Para profundizar en esta propuesta, el siguiente apartado se propone a definir conceptualmente los elementos que componen la producción cultural, entendiendo a ésta inserta en un contexto de comunicación masiva. Para ello, se incorpora el concepto de funciones de la producción cultural, que ilustra el ciclo de vida de los productos culturales y distingue entre los distintos actores y las motivaciones que movilizan los campos.

## 2.3. Campos y funciones de la producción cultural

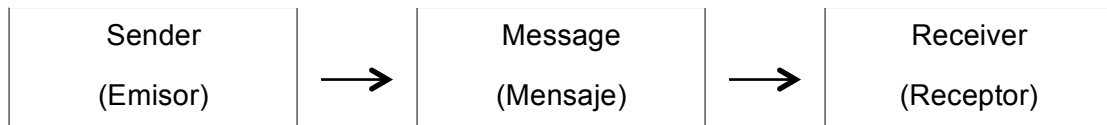
La mayoría de los autores presentados hasta el momento, definen la cultura como un comportamiento o una práctica social a la que se le atribuye un sentido subjetivo, a su vez que como un código o un mensaje que se transmite y que es adquirido por los individuos. Inculcada o adquirida en el proceso, en la cultura se intercepta un proceso social y comunicativo. Sobre el proceso social ya nos hemos referido, pero nos parece importante detenerse en el proceso comunicativo de la cultura. En el siguiente apartado, nos concentraremos en definir por un lado, las funciones de la producción cultural, entendida ésta como parte del modelo clásico de comunicación, que recorre un camino desde la creación del mensaje hasta el consumo. Por otro lado, proponemos un modelo de campos de la producción cultural que agrupa distintas actividades bajo un mismo concepto, y este modelo se compara con otros planteados por organismos internacionales.

### 2.3.1. Funciones de la producción cultural

En la década de 1940, Claude Shannon (1916-2001) ingeniero y matemático estadounidense, presentó un modelo de comunicación que obtuvo un amplio reconocimiento en las décadas posteriores. El modelo, denominado modelo bull's-eye de comunicación (Figura 1), relaciona los tres componentes principales de la comunicación en una trayectoria directa desde el emisor de un mensaje hasta el receptor (de ahí el nombre de bull's-eye). Este modelo proporciona un lenguaje técnico y un marco teórico mínimo para describir la comunicación y su relación con la interacción humana y el comportamiento cultural (Danesi, 2013, p. 94). El modelo de Shannon, que dio origen a las ciencias de la información, incluye otros cuatro componentes: el canal, el ruido, la redundancia y la realimentación (*feedback*) (Danesi, 2013, p. 181).



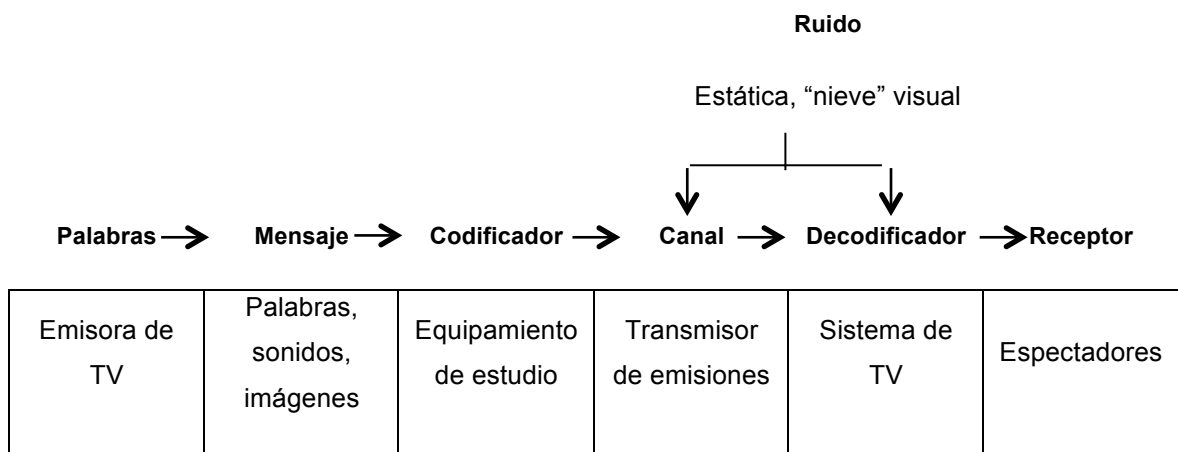
Figura 1: Modelo "bull's-eye" de comunicación



Fuente: (Danesi, 2013, p. 181)

Los principales componentes de este modelo son el emisor o fuente (*sender o source*), mensaje (*message*), canal (*channel*) y receptor (*receiver*), por lo que el modelo original, se ha conocido más adelante como modelo SMCR por sus siglas en inglés. El modelo SMCR de comunicación, fue adaptado y mejorado más adelante por Wilbur Schramm en 1954, para aplicarlo al estudio de la cultura de los medios, incorporando otros dos componentes: el codificador (*encoder*), o el organismo o mecanismo que convierte el mensaje en una forma que pueda ser transmitida a través de un canal apropiado, y el decodificador (*decoder*), que revierte el proceso de codificación, para que el mensaje sea recibido exitosamente.

Figura 2: Modelo FMCR de comunicación de masas



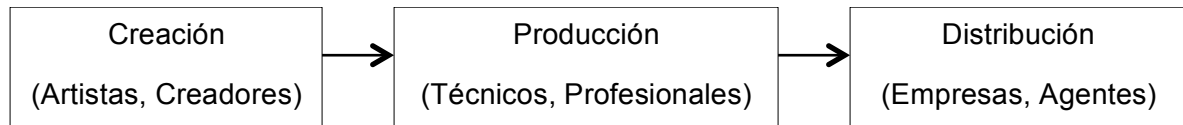
Fuente: Adaptado de (Danesi, 2013)

En la Figura 2 se presenta el modelo que será denominado FMCR por sus siglas en español (fuente-mensaje-canal-receptor), que en este caso permite retratar de manera simple los componentes físicos de la transmisión de TV (*broadcasting*).

Algunas investigaciones sobre el campo de la comunicación y los medios masivos han utilizado este modelo, muchas de las cuales observan el feedback, es decir el componente de reacción de los receptores, ya sea a través de medios cuantitativos, como en los datos de rating de TV, o de manera cualitativa, observando los gestos y actitudes de las personas al momento de la recepción. Este modelo permite identificar los principales componentes de un modelo de comunicación masiva y con ello establecer el camino que recorre un mensaje desde que se pone en circulación hasta su recepción a través de los espectadores.

Este modelo de comunicación puede ser adaptado para el análisis a la producción cultural, transformando los componentes en funciones del proceso comunicativo. Los principales componentes del modelo de comunicación (emisor, mensaje y receptor), pueden ser reemplazados en un modelo de bienes y servicios simbólicos por: los suministros (*supply*), los bienes y servicios (*goods & services*), y el consumo y acumulación (*consumption & accumulation*) (Martin, 2003, p. 6). Con ello, emergen tres funciones clave de la producción cultural: creación, producción y distribución (sea esta física o electrónica) (Martin, 2003, p. 7). Este proceso es el que permite que los bienes y servicios de un sistema de creación simbólica, circulen en una sociedad determinada. La Figura 3 ilustra las funciones de la producción cultural, siguiendo el modelo bull's-eye de comunicación.

Figura 3: Modelo de funciones de la producción cultural



Fuente: Elaboración propia

Con este modelo, podemos identificar rápidamente algunos de los principales agentes o actores de los distintos campos de la producción cultural que se deseen estudiar. Por ejemplo, en la función de creación, podemos situar a los artistas, escritores, músicos y compositores, también llamados creadores de símbolos (*symbol creators*) (Hesmondhalgh, 2002). Los creadores de símbolos son personas o colectivos de personas capaces de elaborar un producto cultural, desde el primer paso de la ideación motivado por la inspiración, hasta una forma material lo suficientemente desarrollada que puede ser entendida por otra persona. Los creadores son por decirlo de alguna manera, la materia prima de la producción cultural (*supply*), y pueden aducir distintas motivaciones para mantenerse en este campo. El mensaje o símbolo creado, puede tener distintos propósitos como dar a conocer una historia, transmitir una enseñanza, compartir una experiencia o disponer de un placer estético y artístico. A su vez, la función de creación puede realizarse sobre distintos formatos, como el visual, audiovisual o escrito, sin que esto altere mayormente el proceso de creación de símbolos.

En la función de producción, encontramos diversos agentes, como los trabajadores y técnicos propios de formatos más complejos como el cine, la televisión o la música grabada (*goods & services*). Muchos de éstos pueden formarse en disciplinas artísticas, pero es más recurrente que hayan sido formados en áreas colindantes como la ingeniería en sonido, iluminación, audiovisual, montaje y edición, diseño, arquitectura, así como en otras áreas más lejanas como la administración, contaduría y marketing. Para Martin (2003), independiente del tipo de trabajador que realiza una actividad, es el

valor de uso de los bienes y servicios lo que debe definir la inclusión de una actividad en el sector de la cultura y la comunicación. En esta función se reúnen además agentes artísticos, editoriales, productoras de música, cine y audiovisual, estudios de grabación, fabricantes de cintas, entre otros, y son los que permiten que un producto o servicio cultural se encuentre listo para ser consumido o apropiado, por lo cual podemos asimilar esta función con el componente de codificación.

La función de distribución tiene como objetivo principal la puesta en circulación de los mensajes, objetos o productos culturales que han sido creados y producidos. En ella encontramos organizaciones comerciales como cadenas de TV y radio, periódicos y medios de comunicación en general, pero también teatros, librerías, salas de concierto, clubes de lectores, arenas, y otras locaciones o plazas en las que se hacen circular manifestaciones artísticas de todo tipo. En este sentido, es preferible utilizar el término “diseminación” para denominar el proceso más amplio de puesta en circulación, que incluye la distribución de objetos culturales, pero también la habilitación de espacios donde ciertos servicios culturales como la interpretación musical o la representación de una obra, puede ser exhibida y consumida en el mismo acto.

En esta función podemos distinguir al menos dos procesos que intervienen antes de que un objeto o servicio cultural sea accesible al receptor (*consumption & accumulation*): aquel que traslada o transmite el producto o servicio al consumidor; y aquel que está dedicado exclusivamente al proceso de venta del objeto o servicio cultural. Ambos procesos pueden ser relacionados conceptualmente al componente denominado canal de distribución (*channel*) en el modelo de comunicación FMCR.

Este modelo supone la existencia de un sistema de producción y consumo cultural, similar al que existiría en cualquier otra industria, cuyo proceso de intercambio solo se lleva a cabo en la medida de que: a) Hay excedente de capital en busca de oportunidades de valorización; b) la tasa esperada de ganancia en el ámbito elegido de la producción cultural es al

menos tan alta como la disponible en otros ámbitos (Garnham, 1979, p. 142). Donde estas condiciones no se cumplen, el proceso de producción cultural continuará a partir de la transferencia directa de recursos que para Garnham (1979), puede suceder de dos formas: a través de capitalistas, como individuos o grupos que financian estas actividades, como el clásico modelo de patrocinio en las artes, o a través del Estado, cuyo traspaso de recursos puede realizarlo en otras etapas del proceso, como en la habilitación de redes de transmisión, es decir a través de la inversión en la infraestructura de la distribución (Garnham, 1979). En este caso, la inversión es indirecta, pero supone un interés por desarrollar un determinado tipo de campo cultural y comunicacional.

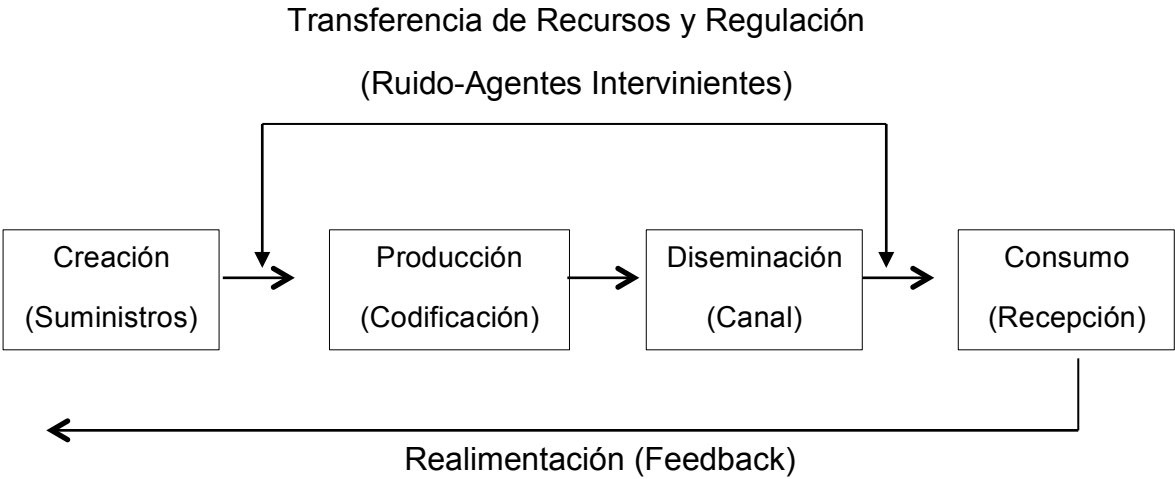
Cuando esto sucede, podemos pensar que existe un ruido (*noise*) o una alteración entre el mensaje producido y el receptor, producto de las motivaciones propias del agente, capitalista o estatal, que financia el objeto. Sin embargo, este ruido no se presenta –como en el modelo FMCR- entre el canal y el decodificador, sino que se encuentra en etapas anteriores, entre las funciones de producción y consumo. El financiamiento de un objeto simbólico puede hacerse de manera directa o indirecta, a través de becas para artistas y creadores, fondos y concursos, otorgación de premios, reconocimientos, entre otras posibilidades.

Otra forma de ruido, dado en la producción cultural, surge a partir de los entes reguladores, que tienen la función de restringir, censurar, calificar o sancionar un determinado producto, mensaje u objeto cultural. En periodos de alta restricción a las libertades como en regímenes totalitarios, esta función de regulación es más evidente, y puede tomar forma en comités de censura, que verifican cada uno de los bienes y servicios simbólicos antes de que estos ingresen a un canal de distribución o disseminación, y pueden incluso detener su circulación. Cuando esto sucede, el ruido se sitúa –al igual que en la explicación anterior- entre la función de producción y consumo.

En el caso del proceso de comunicación también existe el *feedback* o realimentación del sistema. En el caso de la producción, el *feedback* se refiere a

todos aquellos componentes o elementos que pueden dar cuenta del modo de recepción de un mensaje, producto o servicio cultural. Para fines analíticos, la realimentación del sistema puede descomponerse en dos componentes: aquel que es indicador del grado de éxito o fracaso comercial del bien o servicio cultural, y aquel que es indicador del nivel de aceptación o rechazo por parte de la audiencia, público o consumidor. Podemos reconocer aquí algunos agentes como los consejos de televisión, que registran las quejas de la audiencia y tiene la capacidad de aplicar sanciones a los mensajes ya emitidos en TV, o las sociedades de derecho de autor que distribuyen los recursos producidos por los productos culturales. También los ranking de libros, música y películas, permiten medir la aceptación, rechazo, éxito o fracaso de los productos y servicios de la cultura y las comunicaciones. A partir del modelo de funciones de la producción cultural, podemos reemplazar estos elementos por los nuevos componentes que participarían dentro del proceso de creación, producción, distribución y consumo en un sistema de comunicación de masas y que componen el modelo original propuesto en esta investigación (Figura 4).

Figura 4: Modelo CFPC de Componentes y funciones de la producción cultural



Fuente: Elaboración propia

Como se puede observar, el modelo propuesto es similar al modelo FMCR de comunicación de masas, pero en este caso, se han incorporado conceptos de la economía política de la cultura, permitiendo distinguir las etapas o funciones del proceso de producción, pero también los distintos componentes.

El ruido, concepto que en el modelo de comunicación de masas denominaba la estática o las interferencias que impiden que un mensaje pueda ser correctamente escuchado o visualizado, en este caso, se refiere a los agentes intervinientes en el proceso de producción. En el caso de que no se cumplan las premisas del equilibrio económico, es decir que no existe una simetría entre la oferta y la demanda o la producción y el consumo, existirán agentes que intervengan en el proceso de producción como capitalistas (en ocasiones mecenas) o el Estado a partir de la transferencia de recursos. En este sentido, el ruido en este caso no se trata del componente que – necesariamente- genera interferencias en el contenido del mensaje, sino que más bien se trata de los agentes que intervienen en el modelo de producción.

A su vez, el ruido comprende un espectro más amplio del proceso, que en el caso del modelo FMCR. Podemos atribuir esto a distintos niveles de control o regulación de la producción cultural, entendido esto como la imposición de leyes que afecten a la producción, la censura y el establecimiento de impuestos, que generan interferencia entre el proceso de creación-consumo. Cuando el ruido referido a estos aspectos se encuentra más cercano a la creación, podemos asumir un mayor nivel de control y cuando se acerca más al canal de distribución, es decir más cercano al consumidor, podemos asumir un menor nivel de control y regulación. Eventualmente, cuando el control se ejerce en el mismo proceso de consumo, el sistema de regulación y control se transforma en un *feedback*, que no introduce ruido al mensaje u objeto simbólico diseminado ni al proceso de producción, sino que actúa como un indicador de su aceptación o rechazo en la sociedad. El *feedback* es el

componente del proceso que permite la continuidad del sistema. En el primer capítulo analítico referido a los elementos históricos de la producción cultural en Chile, observaremos de qué manera se ha ejercido distintos niveles de intervención o interferencia en los modelos de producción cultural en el país. El análisis diacrónico (longitudinal) a distintas estrategias de financiamiento público-privadas y distintas formas de regulación y censura, demuestran la utilidad de este concepto.

Finalmente, los componentes y funciones de la producción cultural son una construcción analítica y es posible que en algunos casos las fronteras entre estas funciones se encuentren difusas, como en el caso del arte, donde el proceso de creación y producción se encuentran más cerca. El objetivo de este modelo, es indicar los principales componentes que debieran encontrarse en un sistema de comunicación de masas, y que asociamos al campo de la producción cultural y a los dominios o sub-campos que la componen.

### 2.3.2. Campos de la producción cultural

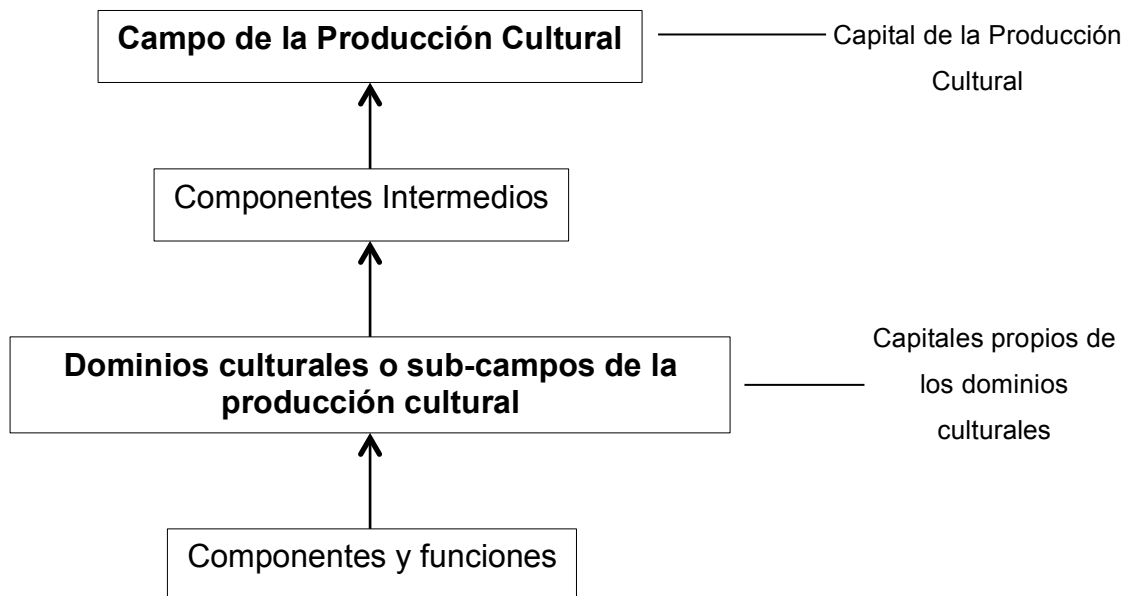
Para incorporar los aportes de Bourdieu, diremos que el campo de la producción cultural, se compone de dominios culturales o sub-campos de la producción, cuyos componentes y funciones principales son los reconocidos en el modelo propuesto. A cada uno de estos sub-campos le subyace un capital, por el cual los agentes del campo compiten desplegando sus estrategias, y a su vez, cada sub-campo compite por los capitales puestos en juego en el campo más genérico de la producción cultural. Cada dominio o sub-campo de la producción cultural está compuesto por distintos agentes, que son los que están dispuestos a competir por el capital en juego. Estos agentes nacen o aparecen de las funciones de la producción cultural y las motivaciones de cada uno de ellos para participar del campo pueden ser muy distintas. Dentro de los



dominios o sub-campos, encontramos a los creadores, trabajadores, gestores, técnicos, editores, curadores, productores, entre otros.

Existen además organizaciones intermedias o componentes intermedios, que no compiten por los capitales dentro del sub-campo, sino que se posicionan como agentes del sub-campo que compiten en el macro campo de la producción cultural. En este espacio encontramos a los sindicatos de artistas y trabajadores de la cultura, consejos culturales, agencias de derecho, cámaras comerciales, y todo tipo de representantes de alcance medio en el dominio o sub-campo. También reconocemos organizaciones cuyo fin es fortalecer un determinado dominio, como universidades, escuelas de arte, conservatorios, institutos, etc., cuyo fin es formativo, o centros culturales, colectivos artísticos y otras agrupaciones cuyo fin es el de la representación.

Figura 5: Modelo de campos y sub-campos de la producción cultural



Fuente: Elaboración propia

En la Figura 5 se ilustra esta relación entre campos, dominios o sub-campos y las organizaciones intermedias, componentes y funciones. Además se asocian distintos tipos de capitales, por los que en teoría los agentes compiten. Queda por definir cuáles serían los capitales en juego en cada uno de los campos y sub-campos, que determinarán en última instancia las motivaciones de los agentes para mantenerse en él. La definición de estos capitales es compleja, puesto que en cada sub-campo de la producción cultural pueden existir más de un capital y los agentes se pueden relacionar de manera indistinta a cada uno de ellos. Por ejemplo, en el dominio del arte, los creadores pueden estar compitiendo por el prestigio, la calidad y el reconocimiento de sus obras, lo que podemos asociar al capital simbólico, pero un galerista, dedicado a la exhibición y venta de las obras puede estar compitiendo también por un capital simbólico, pero a su vez por un capital económico. En último término, la adquisición de estos dos capitales puede encontrarse en ambos agentes, pero la motivación de cada uno puede estar más enfocada a la adquisición de un capital que de otro. Podemos definir entonces a los agentes a partir de su relación con los capitales en juego y a su función dentro del proceso de producción.

En esta investigación en particular, nos interesa acercarnos, no tanto a los capitales en juego en cada sub-campo, sino más bien al capital en juego en el macro campo de la producción cultural. Si bien este capital, podría estar compuesto por la acumulación de los capitales de cada sub-campo, pareciera que responde a una lógica autónoma, relacionándose a la capacidad de apropiación de un espectro cultural, o al control de los objetos, servicios y mensajes producidos en un sistema de cultura y comunicación de masas. En este sentido, es posible pensar el capital de la producción cultural como un espacio, como el radiofónico, en el cual existe una cantidad limitada de frecuencias, algunas de las cuales presentan mejores condiciones para establecerse y de esta manera acceder a una audiencia. El fin último en un sistema de comunicación, es que el mensaje llegue a una audiencia, por lo tanto, todos los campos de la producción cultural, comparten en teoría esta

forma de capital. Parece razonable pensar entonces que lo que está en juego en el macro campo de la producción cultural es capturar el espectro a través del cual se accede a los públicos y audiencias, o de mejorar las condiciones en que los bienes, mensajes y servicios son producidos.

Para la década de 1970, las discusiones sobre la cultura que se produjeron en el ámbito académico, tuvieron repercusión en las políticas culturales y en las instituciones nacionales y supra-nacionales. Los cambios culturales que vive un mundo cada vez más globalizado, y la necesidad de generar instancias de comunicación entre los países de la post-guerra, que tuvieron como consecuencia la creación de instituciones como la UNESCO en 1945, comenzaron a discutirse en distintas conferencias y reuniones internacionales. Así lo demuestra la conferencia sostenida por la UNESCO en Helsinki en 1972, donde se reunieron 264 delegados y 26 ministros de cultura o encargados de asuntos culturales de 30 países. En esta conferencia se “reconoció unánimemente que el desarrollo cultural es una parte integrante del desarrollo global y que la política cultural constituye un factor esencial del desarrollo socioeconómico de cada nación” (UNESCO, 1972, p. 7). Esta conferencia, que será un antecedente relevante para el desarrollo de la generación de estadísticas culturales, subrayó además “la importancia de los medios modernos de comunicación para la difusión de la cultura y la creación artística” y se puso en claro “las consecuencias sin precedentes que la explosión y la revolución técnica de los grandes medios de información están llamadas a tener sobre el desarrollo cultural” (Ibídem).

Como consecuencia de estos debates, surge la necesidad de contar con mayor y mejor información sobre la cultura de cada país, lo que implicaría contar con definiciones más precisas, por lo que en 1986 UNESCO publica el primer marco conceptual (*framework*) para las estadísticas culturales. De este marco conceptual, que representa el trabajo de varios años, reuniones y conferencias, se desprende un modelo de 10 categorías culturales –que en

nuestro modelo corresponde a los sub-campos o dominios culturales-, y 6 funciones. Las categorías son (UNESCO, 1986):

- 0) patrimonio cultural,
- 1) material impreso y literatura,
- 2 y 3) música y artes escénicas,
- 4) artes visuales,
- 5) y 6) audio y medios audiovisuales (cine y fotografía y, radio y televisión),
- 7) actividades socio-culturales,
- 8) deportes y juegos,
- 9) medio ambiente y naturaleza,

En las funciones encontramos al menos 6 que pueden ser clasificadas de la siguiente manera (aunque no en todas las categorías se registran las mismas funciones):

- 1) creación / producción,
- 2) distribución / transmisión,
- 3) recepción / consumo,
- 4) registro / conservación / protección,
- 5) comunicación / difusión,
- 6) participación

Cada una de las categorías, cuenta además de sub-categorías para las cuales se sugiere recopilar información con el fin de estimar su valor cuantitativo. Por ejemplo, en la categoría 5. cine y fotografía, en la sub-categoría cine (5.1), para la función creación / producción, se sugiere recabar información sobre el número de nuevas películas producidas anualmente por extensión, lenguaje y país de origen, como también calcular el gasto total anual

en producción, y el número de personas empleadas por especialización. Otro ejemplo, en la categoría 3) artes escénicas, en la subcategoría 3.2) danza, en la función transmisión / diseminación, se sugiere registrar el número de actuaciones de compañías profesionales de danza por tipo, número de profesionales, número de miembros de grupos de danza amateurs, número de actuaciones públicas de grupos de danza amateurs, entre otros. De esta manera, se plantea una matriz en la cual a cada intersección entre subcategoría y función, se sugiere registrar algún tipo de información sobre ese aspecto particular.

A partir de este primer marco conceptual, los países comenzaron a adoptar las sugerencias y registrar las actividades culturales en distintos continentes. Además, este primer modelo ha sido adaptado y discutido ampliamente, por lo que en la actualidad podemos encontrar diversas formas de registro de estadísticas culturales. Uno de los instrumentos que muchos países han adoptado para generar información nueva sobre este sector, han sido las encuestas de consumo y participación cultural, que permiten estimar algunas de las cifras de las cuales no se han implementado o no existen registros. Siendo estos indicadores de gran valor para el sector cultural, las definiciones conceptuales que sostiene la construcción de estos estadísticos han sido objeto de discusión, donde se ha puesto en relevancia la compleja relación entre trabajo cultural y uso del tiempo libre como consumo cultural (Allaire, 2011).

Figura 6: Referencia modelo para estadísticas culturales (UNESCO, 1986)

CES/AC.44/11  
page 21/22

CATEGORIES 5 AND 6  
AUDIO AND AUDIOVISUAL MEDIA (contd.)

Subcategories	Creation/Production	Transmission/Dissemination	Reception/Consumption	Registration/Preservation	Participation
<p><b>Category 5</b> <b>Radio and Television</b> 6.1 Radio 6.2 Television (The data refer to both 6.1 and 6.2 unless otherwise specified)</p>	<p>Production activity Number of new programmes produced annually classified - by original language - by origin (national, international, co-production) - by type, according to the Unesco Recommendation (1) (Number assessed by copyright or otherwise) Production resources Annual costs of broadcasting institutions' own productions for co-productions Total number of persons employed (1) by type - programme staff, of which - journalists - technicians - other Total expenditure on wages, salaries, contracts (1) Total expenditure on programme purchases (1)</p>	<p>Transmission systems Number, by type - individual or collective antennae (number of channels) - cable networks (total number of channels available) - by satellite Broadcasting institutions - by type (government, public, private) - by geographical coverage (national, regional, local) Number of transmitters used by institutions, by type and power (1) Programme dissemination Total annual broadcasting time in hours, classified - by subject - by language - by type of institution - by type of production (national, international, co-production) Expenditure Total annual expenditure of broadcasting institutions on transmission/dissemination, by type of institution (government, public, private)</p>	<p>Number of households with - radio receivers (1) - TV receivers - black and white - colour Number of households with TV receivers connected to - antennae (ordinary or satellite-reception) - cable Annual expenditure of households - on apparatus purchases - on licence and subscription fees, etc.</p>	<p>Archival resources Number of institutions with facilities (staff and equipment) for broadcasting-programme archives Programme content of archives Total of programme titles in archives - by technical support (magnetic, digital, laser, etc.) - by language - by country of origin - by copyright year Utilization of archives Number of admissions per year - for listening/viewing within archives - for research - for purpose of reproduction and eventual broadcasting</p>	<p>Number of centres, clubs providing facilities for amateurs to make and record programmes on magnetic tapes (audio) For TV programmes see Video Total number of members Total number of users (annual attendance) Time spent on amateur radio production (2) For TV see Video Time spent viewing television or listening to radio (2)</p>

NOTES

- (1) See Unesco Recommendation concerning the International Standardization of statistics on radio and television.  
(2) Unesco Model of Survey on Access to Cultural Resources and on Participation in Cultural Activities (CSP-C-13) - section on time use.

Fuente: UNESCO (1986, p. 19 y 20)

## 2.4. Uso de estadísticas culturales

En Chile, desde el año 1997 se publica el “Anuario de Cultura y Tiempo Libre” que busca integrar información secundaria sobre los aspectos de oferta y consumo en actividades culturales. Además en los años 2005 y 2011 -siguiendo las experiencias Europeas- se ha desarrollado la “Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural”, que buscan medir la cantidad de tiempo dedicado a la cultura por parte de la población. En su mayoría, los marcos conceptuales de estos estudios se han ido actualizando junto con las actualizaciones de los marcos de estadísticas culturales de la UNESCO (2009). Para profundizar en la composición del campo de la producción cultural y el modelo de análisis propuesto, se revisarán a continuación diversos marcos conceptuales (*frameworks*) de instituciones internacionales, que han contribuido a la definición y operativización de los dominios culturales con el fin de aplicarlos al análisis estadístico. Estos marcos conceptuales parten del modelo de las tradicionales industrias de la cultura (cine, libro y registro sonoro) e incorporan el mercado del arte, el teatro, la danza y las industrias creativas como el diseño, publicidad, entre otras manifestaciones del arte y la cultura.

Algunos de los marcos conceptuales que se han elaborado en los últimos años y que fueron consultados en esta investigación son: Canadian framework for cultural statistics (Statistics Canada, 2004), Québec Culture and Communications Activity Classification System (OCCQ, 2004), European Statistical System Network on Culture (EUROSTAT, 2012). En Chile, un acercamiento conceptual a las estadísticas culturales se encuentra en el documento Indicadores para el Sector Cultural en Chile (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004).

En general, estos marcos conceptuales han definido con mayor precisión las categorías culturales y las funciones, para aplicar un modelo unitario que permitan hacer comparables estas estadísticas. La mayoría ha seguido el modelo de categorías, denominadas dominios o campos culturales, y funciones.

Para los objetivos de esta investigación se considera relevante analizar los marcos conceptuales de tres instituciones: UNESCO, ESSnet-Culture, y el Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ). Se estima que estos modelos son una buena referencia para definir y precisar un modelo de análisis sobre la producción cultural. Si bien existen diferencias entre los modelos, la matriz común entre dominios y funciones, indican un consenso entre las distintas instituciones. Las diferencias se producen esencialmente, en el objetivo que buscan las diferentes instituciones con el levantamiento de información sobre este sector.

#### 2.4.1. Modelo UNESCO

El primer modelo, se encuentra registrado en el documento Marco de Estadísticas Culturales, que tiene como objetivo “crear un enfoque que trascienda las oposiciones y dicotomías que caracterizan el debate sobre políticas culturales, particularmente aquellas referidas a cómo medir la cultura” (UNESCO, 2009). Para ello, la propuesta se enfoca en resolver tres tensiones: el alcance de la cultura (económico-social), el régimen de administración (público-privado), y el grado de institucionalización (formal-informal).

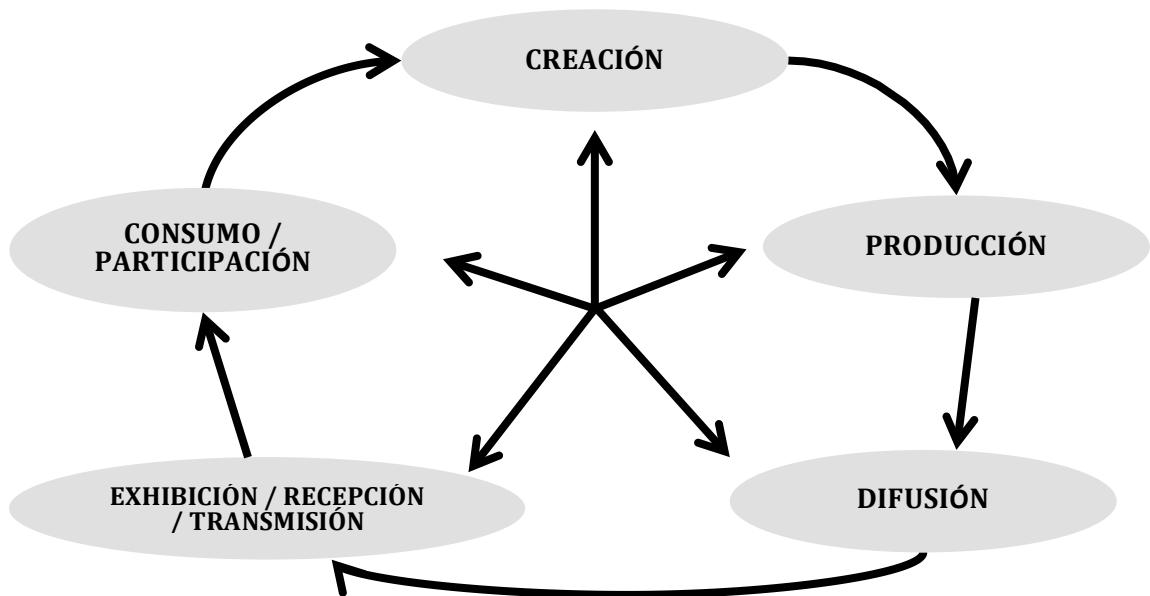
La UNESCO identifica un ciclo cultural que identifica los procesos que “contribuyen a que la cultura sea creada, distribuida, utilizada, criticada, comprendida y preservada” (Figura 7). En este modelo circular en vez de jerárquico, como en otros casos, se establecen cinco componentes que hacen circular los objetos y servicios propios de la cultura: 1) creación, 2) producción, 3) difusión, 4) exhibición / recepción / transmisión y, 5) consumo / participación. Estas funciones, son similares a las ya recogidas en el primer marco conceptual de la UNESCO del año 1986.

Por otro lado, la UNESCO adoptó el concepto de dominios culturales, en vez de categorías culturales (más genérico) que había ocupado en la primera



propuesta. Estos dominios culturales se refieren a actividades, bienes y servicios culturales, generados a través de procesos industriales y no industriales, que engloban valores artísticos, estéticos, simbólicos y espirituales. El modelo propone seis dominios principales, al contrario de las diez categorías del modelo anterior. Los dominios principales son: 1) patrimonio cultural y natural; 2) presentaciones artísticas y celebraciones; 3) artes visuales y artesanía; 4) libros y prensa; 5) medios audiovisuales e interactivos; 6) diseño y servicios creativos (Figura 8).

Figura 7: Ciclo cultural UNESCO (2009)



Fuente: Elaboración propia en base a UNESCO (2009, p. 20)

Además de los seis dominios culturales principales, el modelo contempla dos dominios relacionados, que no se consideran como exclusivos de la cultura. Estos dominios son: turismo y deportes y recreación, el primero de los cuales es nuevo, ya que una categoría similar a deportes y recreación había sido contemplada en el primer documento. Además se consideran otros cuatro dominios transversales que aplican a todos los dominios culturales y

relacionados: 1) educación y capacitación, 2) archivística y preservación, 3) equipamiento y materiales de apoyo, 4) patrimonio cultural inmaterial. Estos dominios transversales representan una innovación del documento de 1986, ya que por ejemplo la categoría archivística y preservación, había sido considerada anteriormente como una de las funciones de la actividad cultural.

Figura 8: Marco para los dominios de estadísticas culturales UNESCO (2009)



Fuente: Elaboración propia en base a UNESCO (2009, p. 24)

A partir de estas definiciones, la UNESCO analiza distintos instrumentos estadísticos y clasificaciones, que pueden servir de referencia al momento de obtener información para cada uno de los dominios culturales y del ciclo cultural. Las clasificaciones económicas analizadas de acuerdo a su función son las siguientes:

- 1) Clasificación Industrial Internacional Uniforme de todas las Actividades Económicas (CIIU 4) – para la identificación de industrias o actividades culturales productivas;

- 2) Clasificación Central de Productos (CPC 2) – para la identificación de bienes y servicios culturales;
- 3) Sistema Armonizado de Descripción y Codificación de Mercancías 2007 (SA 2007) y la Clasificación Extendida de Servicios de la Balanza de Pagos (EBOPS) – para la identificación del comercio internacional de bienes y servicios culturales
- 4) Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (CIUO 08) – para la identificación de ocupaciones culturales.

Si bien el modelo de UNESCO es simple y completo al mismo tiempo, hay una tendencia a adoptar una definición más antropológica de cultura, incluso más marcada que en el documento de 1986, donde todo este tipo de actividades se agrupaba bajo la categoría actividades socio-culturales. En este modelo, es un poco confusa la relación entre dominios y dominios transversales, que parecieran ser funciones de la cultura, pero transformadas a su vez en un dominio. La composición de estos dominios transversales es extraña, por ejemplo en el dominio transversal Equipamiento y material de apoyo, se incluye Internet “ya que representa una de las principales herramientas de transmisión, producción y difusión de bienes y servicios culturales” (UNESCO, 2009, p. 30). La estandarización de ciertas actividades culturales a los sistemas de clasificación internacional son un aporte relevante de este modelo.

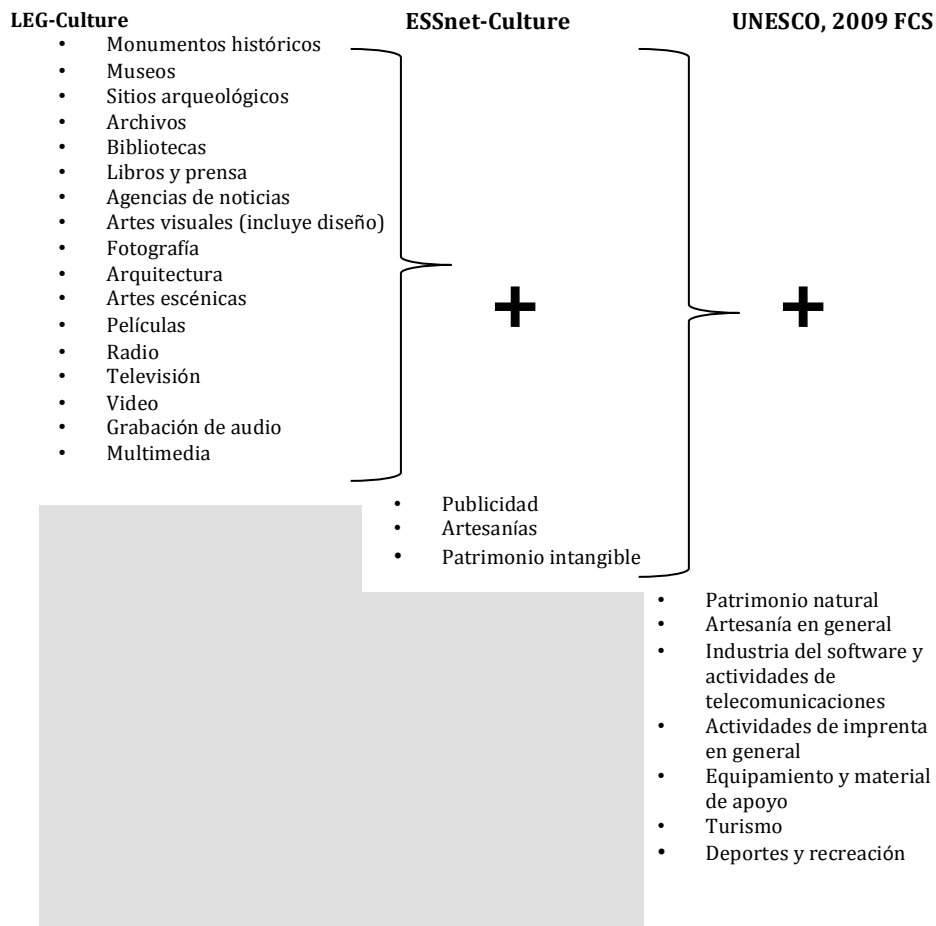
#### 2.4.2. Modelo ESSnet-CULTURE

El año 2012 el European Statistical System network on Culture (ESSnet-Culture), publicó un informe mandado por la comisión europea de estadísticas, para continuar con el trabajo realizado por otros grupos sobre estadísticas culturales como Leadership Group Culture (LEG-Culture) (1999-2000) y

Eurostat Working Group (2001-2004). Estos grupos de trabajo han tenido como finalidad generar sistemas de estadísticas culturales para los países miembros y asociados de la Unión Europea.

ESSnet-Culture creado en septiembre de 2009 coordinó el trabajo de cinco países con sus respectivos delegados de cultura: Ministerio de Cultura de Luxemburgo, Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia, Oficina Estadística de República Checa, Estadísticas de Estonia y el Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia de Holanda. Su objetivo fue “desarrollar generación de datos en base a un sistema estadístico coordinado y examinar las posibilidades de adaptar o desarrollar métodos existentes como forma de responder a nuevas necesidades y cubrir nuevos dominios que fueran relevantes” (EUROSTAT, 2012). El trabajo de ESSnet-Culture se dividió en 4 grupos de trabajo dedicados a tópicos específicos y particularmente importantes para el desarrollo de estadísticas culturales para la Unión Europea: 1) marco y definiciones; 2) financiamiento y gasto; 3) industrias culturales; 4) participación y aspectos sociales. El trabajo del primero de estos grupos es particularmente importante ya que permite generar las definiciones sobre las cuales se alimentarán los otros grupos. Las definiciones difieren en algunos aspectos con las definiciones impulsadas por la UNESCO y con el antiguo grupo LEG-Culture (Figura 9), al cual se agregan algunos dominios no contempladas con anterioridad. El modelo publicado el año 2012, distingue diez dominios culturales definidos como prácticas, actividades o productos culturales centrado en un grupo de expresiones reconocidas como artísticas: 1) Patrimonio; 2) Archivos; 3) Librerías; 4) Libros y Prensa; 5) Artes Visuales; 6) Artes escénicas; 7) Audiovisual y Multimedia; 8) Arquitectura; 9) Publicidad; 10) Artesanía.

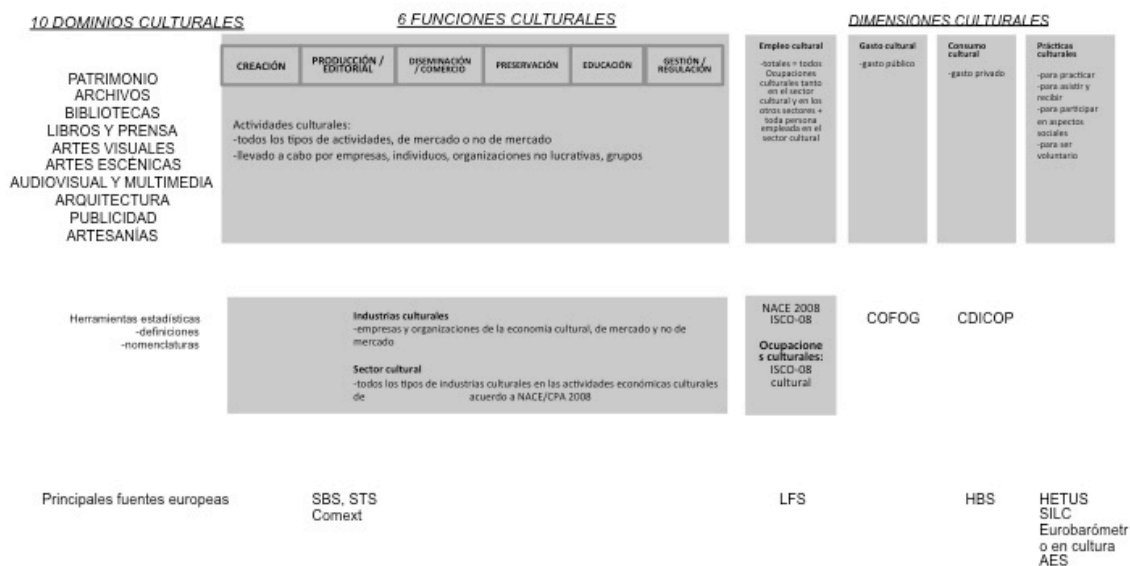
Figura 9: Comparación entre los modelos LEG-Culture, ESSnet-Culture y UNESCO (2009)



Fuente: Elaboración propia en base a EUROSTAT (2012, p. 54)

Además el sistema europeo de estadística distingue seis funciones culturales, que establecen el ciclo cultural: 1) creación; 2) producción / publicación; 3) diseminación / intercambio; 4) preservación; 5) educación; 6) administración / regulación. Este modelo separa algunos dominios transversales identificados por UNESCO y los establece como funciones de la cultura, como el caso de la educación o la archivística y preservación. Además, este modelo especifica con mayor precisión los dominios, como en el caso de las artes visuales y la artesanía, que se encontraban en un mismo dominio en el modelo UNESCO, pero en este se encuentran separados.

Figura 10: Marco conceptual de estadísticas culturales ESSnet-Culture (2012)



Fuente: Elaboración propia en base a EUROSTAT (2012, p. 59)

Al igual que el modelo UNESCO, este marco conceptual homologa los dominios y funciones con los sistemas de clasificación industriales. En este caso, se utiliza el sistema Statistical Classification of Economic Activities in the European Community (NACE Rev. 2), para obtener información cuantitativa sobre este sector. En este caso se privilegia una perspectiva sobre los productos y servicios de la cultura, al contrario de la visión más antropológica que incorpora la UNESCO.

### 2.4.3. Modelo QCCACS

El sistema quebequés de clasificación (QCCACS), desarrollado el año 2004 por el Observatoire de la culture et des communications du Québec, tiene como finalidad integrar un sistema estadístico que cubra por completo el sector

de la cultura y las comunicaciones (OCCQ, 2004). Este modelo, a diferencia de los anteriores, reconoce desde un principio los dos aspectos relevantes en estudio, la cultura y las comunicaciones, y provee de una estructura jerárquica, así como de una nomenclatura y una serie de definiciones relativas a estas actividades. La estructura del QCCACS, se basa en un modelo de proveedores o productores y no así en prácticas culturales o consumo cultural, como sucede en los modelos de UNESCO y ESSnet-Culture. Por ello, el QCCACS se enfoca en tres unidades declarantes: trabajadores (*travailleurs*), instituciones (*établissement*) y empresas (*entreprises*), que componen el sector de la cultura y las comunicaciones. Este sector se encuentra en la parte alta de la estructura, bajo la cual se dividen quince campos (*fields*):

1. Artes visuales, artesanía fina y artes mediales;
2. Artes escénicas;
3. Patrimonio, instituciones museísticas, y archivos;
4. Librerías;
5. Libros;
6. Periódicos;
7. Grabación de sonido;
8. Cinematografía y Audiovisual;
9. Radio y Televisión;
10. Multimedia;
11. Arquitectura y diseño;
12. Publicidad y relaciones públicas;
13. Organizaciones dedicadas a la representación y promoción;
14. Administración pública;
15. Establecimientos involucrados en más de un campo de la cultura y las comunicaciones.

Cada uno de estos campos se subdividen en grupos por tipo de establecimiento. En algunos casos los grupos se dividen en subgrupos. Además el QCCACS identifica los tipos de unidades culturales de acuerdo a su función dentro del ciclo cultural. Para ello establece cuatro funciones aplicables a los quince campos: creación, producción, diseminación / distribución y, formación.

Figura 11: Cuadro conceptual QCCACS

Dominios de producción de bienes simbólicos*	Sistema de emisión			Productos	Público
	Unidades declarantes	Funciones			
		Creación	Producción		
Artes plásticas, manualidades... Artes Escénicas Patrimonio, museos, archivos Libro Periódico Bibliotecas Grabación sonora Cine y Audiovisual Radio y televisión Multimedia, nuevos medios Actividades multisectoriales Arquitectura y diseño Publicidad y RRPP	Trabajadores  Instituciones  Empresas			Ventas  Géneros  Precio de venta  Importaciones  Exportaciones	Preferencias  Participantes  Duración  Gastos  Acondicionamiento  Posesiones

Áreas de regulación	Actividades	
Administración federal	Trabajadores	Empleos
Administración local	Instituciones	Flujos financieros
Escuelas (cultura y comunicación)**	Empresas	Indicadores de desempeño
Gestión de derechos		
Asociaciones		
<b>Espacio (regiones, localidades)</b>		
<b>Tiempo</b>		
	No hay estadísticas de recogida, con excepción de algunas emisoras	

\*Consulte el sistema de clasificación de las instituciones de la cultura y las comunicaciones del Observatorio para la lista de campos, sectores y subsectores.

\*\* El sistema del Observatorio hace de la formación una función asociada con la emisión de cada dominio.

Fuente: Elaboración propia en base a Martin (2002, p. 11)



Indistintamente un establecimiento puede estar involucrado en más de una función, pero se mantiene aquella principal. Este modelo funciona a través de un sistema de código de cinco dígitos, con una extensión de dos dígitos para los subgrupos. Los primeros dos dígitos corresponden a uno de los 15 campos, el tercero corresponde a la función, y los últimos dos al grupo. En caso de pertenecer a un subgrupo se agrega un punto y los dos dígitos del subgrupo. De esta manera un ejemplo de codificación bajo este sistema numérico sería como se muestra en la figura a continuación para el caso de “Distribuidores de Arte Contemporáneo (código 11303.01) (Figura 12).

Figura 12: Sistema de numeración QCCACS

**11303.01** Campo: Artes visuales, artesanía fina y artes audiovisuales

11.**303.01** Función: Diseminación / Distribución

113**03.01** Grupo: Comerciantes de Arte

11303.**01** Subgrupo: Comerciantes de Arte Contemporáneo

Fuente: Elaboración propia en base a OCCQ (2004, p. 13)

El QCCACS utiliza como principio las clasificaciones del North American Industry Classification System (NAICS), a pesar de que como otros sistemas de clasificación, muchas de las actividades y empresas no están precisadas o se encuentran diseminadas en una sola clasificación. Este modelo presenta similitudes conceptuales con el modelo de análisis que se propone en esta investigación. El primer aspecto relevante es la inclinación del modelo hacia el lado de la producción cultural, más que al consumo, participación o prácticas culturales, que se encuentran en los otros modelos. Además el sistema es lo suficientemente jerárquico y abierto al mismo tiempo, para incorporar grupos o sub-grupos no contemplados en una clasificación previa. Este modelo utiliza

además el concepto de campo (*field*) para referirse a las categorías de actividades, a diferencia del concepto de dominio (*domain*) utilizado en los otros modelos. Sin embargo, esto no parece ser relevante, puesto que ambos términos se utilizan de manera indistinta.

En esta investigación, se utilizará el modelo QCCACS para el análisis de los aspectos económicos de la cultura y la armonización de las clasificaciones de fuentes de información secundaria. Si bien este modelo está diseñado para levantar información cuantitativa sobre este sector, nos parece que su uso aplicado a información ya generada (secundaria), puede ser de utilidad para evaluar las potencialidades del modelo en Chile. El modelo propuesto por lo tanto, seguirá el esquema presentado en las Figuras 4 y 5, donde el campo de la producción cultural se encuentra jerárquicamente en la parte superior, bajo lo cual se encuentran los sub-campos o dominios culturales.

En el modelo QCCACS, el campo de la producción cultural corresponde al sector de la cultura y las comunicaciones y los sub-campos o dominios corresponden a los quince campos o dominios culturales. En el caso de las funciones, se utilizará la clasificación de creación, producción y diseminación, similar al modelo QCCACS. Sin embargo, a diferencia de éste, la cuarta función de formación, se utilizará solo en caso de que pueda ser separada de la formación como educación general. Por lo tanto se entenderá formación como educación artística o profesionalización del sector cultural. En los aspectos no económicos, es decir, en los aspectos históricos y sociales de la producción cultural, se utilizará una definición más amplia de este esquema o modelo de análisis, ya que en algunos casos no es posible realizar una diferenciación de estos campos. En estos casos, el análisis se enfocará en las funciones y los componentes. En el siguiente capítulo se describen los procedimientos de este análisis.

## **CAPÍTULO 3 METODOLOGÍA**

Desde hace décadas la producción cultural ha motivado el interés de académicos, investigadores y organismos estatales. Los cambios sociales, en el contexto de la globalización de la cultura y las comunicaciones, dan cuenta del incremento en el intercambio de bienes simbólicos, la diversificación de los servicios culturales, y la transformación de la vida cotidiana de las personas. En los últimos años se ha dado pie a un fructífero debate sobre las intersecciones entre cultura, sociedad (política) y economía, por lo que se han propuesto diversas formas de abordar estos temas. La siguiente investigación busca aportar a esta línea de investigación y a la profundización del conocimiento en este campo en Chile. Para ello, se propone un modelo de análisis construido en base a la revisión bibliográfica y los antecedentes teóricos del problema de investigación, por lo que es importante recordar que la investigación trabaja sobre un objeto de estudios construido y no dado como una unidad en la realidad.

Entendiendo que la realidad es más compleja de lo que puede mostrar la información recabada en esta investigación, se ha utilizado un diseño de investigación amplio más que específico, que permita dar cuenta de diversos aspectos de la producción cultural en Chile. En este sentido, el uso de un modelo analítico de campos y funciones, suponen una propuesta para armonizar y eventualmente modelizar la información disponible. El siguiente capítulo da cuenta de los pasos y proceso de investigación llevados a cabo, las fuentes y unidades de información utilizadas y el modelo de análisis propuesto para abordar las complejidades del campo de la producción cultural en Chile en los últimos años.

### **3.1. Tipo de investigación**

La siguiente investigación es de carácter no experimental y de método mixto, es decir utiliza metodologías de la perspectiva cualitativa y cuantitativa. De acuerdo a Hernández, Fernández y Baptista (2010) este método de investigación, permite lograr una perspectiva más amplia y profunda del fenómeno en estudio, además de producir datos variados que pueden ser explorados para efectuar “indagaciones más dinámicas”. De acuerdo a los objetivos planteados en esta investigación, se busca comprender un fenómeno poco explorado en Chile, sobre el cual la información está dispersa y poco accesible. Debido a esto, el método mixto abre múltiples posibilidades para la recolección, revisión y análisis de datos de diverso origen, a partir de los cuales se intenta extraer una idea.

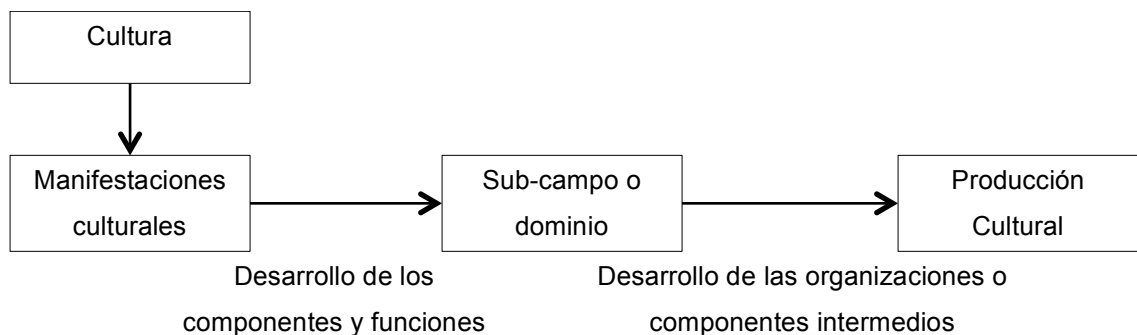
La inclinación por el uso de este método, también se debe a una posición epistemológica o paradigmática sobre el objeto que se está estudiando. La cultura es un fenómeno particularmente difícil de aprehender y más aún de cuantificar, o al menos así se entiende de manera general. Sin embargo, en esta investigación se pretende explorar una forma de observar datos sobre producción cultural en Chile a partir de un trabajo conceptual y teórico. Los datos de origen cuantitativo y cualitativo se integran de esta manera en el análisis que permite ampliar el conocimiento sobre la producción cultural. De acuerdo al modelo teórico propuesto en el capítulo anterior, el objeto de estudios es el macro-campo o sistema de la producción cultural, pero para observarlo se deben estudiar sus componentes, es decir los sub-campos o dominios y las funciones. De acuerdo al comportamiento de cada sub-campo, se analizará la estructura del sistema, entendiendo que se trata de un fenómeno complejo cuya totalidad es más que la suma de sus partes.

Cada sub-campo de la producción cultural se compone de al menos tres funciones (creación, producción, diseminación), a las cuales les corresponden tres unidades de análisis (trabajadores, empresas e instituciones), tal como se

mostró en el modelo QCCACS (Figura 11). Además, sobre a estas funciones se encuentra un elemento de ruido, que corresponde a aquellos elementos intervinientes (regulación o financiamiento) en alguna de las etapas del proceso de creación-consumo.

Para entender cómo se conforman los campos culturales, es importante entender esto como un proceso secuencial que se desarrolla a través del tiempo. Los campos culturales, se entienden como campos en la medida que logran cierto estado de desarrollo, por lo que no se trata de cualquier tipo de actividad con características culturales / comunicacionales. En este sentido, cuando alguno de los componentes o funciones no se encuentran o no están lo suficientemente desarrollados, no se puede hablar de un campo o sub-campo de la producción cultural. Esto es particularmente importante, para poder establecer los límites del objeto teórico, entendiendo que pueden existir muchas y muy variadas actividades culturales, las cuales no todas se encuentran establecidas como campos culturales.

Figura 13: Proceso de conformación de los campos culturales



Fuente: Elaboración propia.

Podemos entender los campos culturales como un proceso que va desde la manifestación cultural a la constitución del campo como componente del sistema de producción cultural. Cuando un campo no está completamente constituido, no significa que la funciones que lo componen no existan, sino que

no es posible hablar de ellas como un campo, en el sentido en que el concepto es utilizado en esta investigación. El sistema anterior a un campo o sub-campo podemos denominarlo simplemente como cultura, en su sentido amplio como práctica social o comunicacional. Por lo tanto, podemos entender la relación entre las estructuras que conforman este objeto de estudios de la siguiente manera: las manifestaciones de un campo cultural aún no desarrollado se relacionan a una cultura, como la cultura oral, escrita, visual o escénica. Para que un campo se constituya debe contar con todos los componentes o funciones y, un campo conformado en una etapa desarrollada se relacionan a un sistema o macro-campo de la producción cultural a través de sus componentes intermedios como se muestra en la Figura 13.

### **3.2. Diseño de la investigación**

Se ha planteado un diseño transformativo concurrente (DISTRAC), en el cual se recolectan datos cuantitativos y cualitativos en un mismo momento, pero “la recolección y el análisis son guiados por una teoría, visión, ideología o perspectiva” (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2010, p. 578). De esta manera, es posible construir el objeto teórico a partir de sus distintos componentes históricos, económicos y sociales, que requieren de distintos métodos de recolección de información, y al mismo tiempo requieren un análisis integrado. En este tipo de diseños, el marco conceptual o la teoría, es “más importante para orientar la investigación que el propio método, debido a que determina la dirección a la cual debe enfocarse el investigador o investigadora al explorar el problema de interés” (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2010, p. 569).

Con este diseño, se busca generar complementación entre los datos de distinto origen, para realizar meta-inferencias sobre la estructura del campo de la producción cultural en Chile. En este sentido, si bien se ha intentado en el diseño no priorizar ninguno de los dos métodos (CUAL-CUAN), para el análisis

integrado se ha dado mayor prioridad a las técnicas cuantitativas de análisis de datos secundarios, por lo que el diseño se puede entender como diseño cuantitativo mixto (CUAN-cual) (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2010, p. 546).

### 3.2.1. Población y muestra

En sentido estricto, esta investigación no trabaja con una población entendida como unidades o individuos con una determinada característica, sino más bien trabaja con el concepto teórico de producción cultural. Como se ha descrito anteriormente, este objeto teórico se compone de distintos sub-campos, los cuales en su totalidad dan forma a este concepto. De acuerdo al modelo QCCACS, existen 15 sub-campos o dominios de la producción cultural: Artes visuales, artesanía fina y artes mediales; Artes escénicas; Patrimonio, instituciones museísticas, y archivos; Librerías; Libros; Periódicos; Grabación de sonido; Cinematografía y Audiovisual; Radio y Televisión; Multimedia; Arquitectura y diseño; Publicidad y relaciones públicas; Organizaciones dedicadas a la representación y promoción y; Administración pública; Establecimientos involucrados en más de un campo de la cultura y las comunicaciones. En cada sub-campo operan distintas funciones, que a su vez se compone de trabajadores, empresas e instituciones.

Para el caso de esta investigación, se utilizarán los 15 sub-campos, en la medida que sea posible conceptual y analíticamente separar los sub-campos de esta forma. En ocasiones en que esta separación no sea posible, se utilizará una versión simplificada de los sub-campos, de diez o menos categorías, que permitan agrupar a todas las manifestaciones culturales y artísticas presentes y relevantes para la composición del campo. Las unidades que se analizan en cada sub-campo son los trabajadores, empresas e instituciones, pero también las organizaciones o asociaciones intermedias, es decir que agrupan a este tipo

de unidades y se relacionan al macro-campo de la producción cultural. En el análisis al contexto histórico de conformación del sistema de producción cultural en Chile, se analiza también los componentes de ruido, es decir modelos de financiamiento y regulación de los campos culturales. Las variables o indicadores para cada campo y función son: nivel de institucionalización y regulación, mercado y trabajadores, organización, legitimación y técnicas o tecnologías emergentes. El esquema de esta propuesta se muestra en la Tabla 1 a continuación.

Tabla 1: Composición de los campos, funciones, unidades y variables

<b>Campo</b>	<b>Función</b>	<b>Unidades</b>	<b>Variables</b>
1. Artes visuales 2. Interpretación musical y artes escénicas 3. Patrimonio, instituciones museísticas y archivos 4. Imprenta y libros 5. Prensa y periódicos 6. Grabación de música y sonidos 7. Cine y audiovisual 8. Radio y televisión 9. Diseño 10. Fotografía y publicidad	Creación	1. Trabajadores 2. Empresas 3. Instituciones 4. Organizaciones y asociaciones intermedias	1. Institucionalización y regulación del campo 2. Mercado y trabajadores del campo 3. Organización, legitimación, técnicas y tecnologías emergentes
	Producción		
	Diseminación		

Fuente: Elaboración propia.

Tanto para los datos CUAL como CUAN, se utilizará este esquema, en el cual la muestra corresponde a todos los segmentos de información, ya sea esta de carácter bibliográfico o numérico, que se considera relevante de acuerdo al modelo teórico, los cuales son etiquetados o codificados en un primer momento de acuerdo al campo y función. En el apartado siguiente se detalla con mayor precisión las técnicas e instrumentos de investigación para cada una de las metodologías utilizadas en esta perspectiva de investigación mixta.



### 3.2.2. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

De acuerdo al diseño de investigación, se realizaron distintos procedimientos con el fin de lograr un análisis en distintos niveles. Esto significó la consulta a fuentes teóricas e investigaciones actuales sobre el tema, además de la recolección de información, interpretación y nuevamente recolección de información de acuerdo a las necesidades del trabajo y la complementación de los descubrimientos. A partir de este procedimiento se fue construyendo el modelo teórico y analítico que sustenta esta investigación. Se utilizaron principalmente dos técnicas de recolección de datos: investigación bibliográfica o documental y datos secundarios cuantitativos. Cada técnica tiene su propia perspectiva de análisis, por lo que en los siguientes apartados se profundizará en cada una de ellas.

### 3.2.3. Investigación bibliográfica

Para los aspectos históricos de esta investigación, se considera el uso de investigación documental o bibliográfica, cuyo fin es aportar al conocimiento sobre los orígenes institucionales y regulatorios de los distintos sub-campos de la producción cultural. Esta técnica de lectura, permite obtener información ya sintetizada por otros autores, la cual es ampliada o rectificada con búsqueda de información posterior. Para Valles (1999), esta técnica es adecuada para cualquier estudio social e indica que la perspectiva se encuentra en los orígenes de la sociología como en los estudios de Marx, Durkheim, Weber o Mills. De esta manera, la investigación documental permite al analista ampliar el campo de observación, que abarca un período histórico suficiente para “captar el significado que trata de comprender y explicar” (Valles, 1999, p. 111).

La investigación parte de una idea general del campo o campos que se están observando, pero a medida que se recolecta la información, el objeto de

estudios se complejiza. En este caso, la investigación parte de una definición inicial y básica sobre la producción cultural, como aquello relacionado a la producción de objetos simbólicos como películas, libros y música, y asociado a las llamadas industrias culturales y creativas. Sin embargo, a medida que se va profundizando en el tema, se descubren componentes y fenómenos nuevos como las bibliotecas, las empresas de comunicación y publicidad y los sistemas de regulación e institucionalización de la cultura.

Estos descubrimientos plantean la necesidad de construir un modelo teórico y analítico de observación, para lo cual se recurre a bibliografía de tipo académica, que permitieron construir los modelos de observación. A partir de esto se analiza nuevamente la información recabada en el informe histórico, y se codifica y se recopila nueva información en caso necesario, de acuerdo a las categorías planteadas, en este caso, en el modelo de campos y funciones.

Dado que el modelo es aún teórico, algunas de las categorías pueden no presentarse, o no encontrarse información al respecto, por lo que se utiliza como estrategia, la adaptación del modelo a la realidad y con ello, se formulan hipótesis y preguntas respecto a las diferencias y concordancias entre el modelo y la realidad. En este sentido, las técnicas documentales utilizadas siguen una perspectiva de teoría fundamentada (*grounded theory*), descubierta en 1967 por Glaser y Strauss, en la cual se “utiliza un procedimiento sistemático cualitativo para generar una teoría que explique en un nivel conceptual una acción, una interacción o un área específica.” (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2010, p. 492)

Realizado este procedimiento analítico, que dialoga al mismo tiempo con datos de tipo cuantitativos, se propone un análisis contextual e histórico para los campos identificados en la Tabla 1, codificando la información de acuerdo a los aspectos institucionales y regulatorios principalmente, pero también sobre los aspectos económicos del mercado y la producción, las formas de organización y las tecnologías emergentes que estructuran los distintos campos. Este ejercicio cualitativo supone identificar hitos y procesos asociados a los campos,

funciones y unidades intermedias de la producción cultural, además de cuantificar algunas de estas categorías a partir de fuentes cualitativas que pueden ser ordenadas de manera numérica.

Se consideran los aportes individuales de autores como Subercaseaux (2000 y 2008), Mouesca (1988 y 1997), Martínez Baeza (1982), Cánepa Guzmán (1985), Claro Valdés (1977), Claro Valdés y Urrutia Blondel (1973), Pereira (1974), Santana (1957), Hurtado (1989), De la Vega (1930), Vega (1979), Andrades Moya (2000), Ossa Coo (1971), Dussailant (1993), Arias Yurisch y Gálvez Gómez (2010), además de documentos históricos institucionales y comunicativos (revistas y periódicos), resguardados por la Biblioteca Nacional de Chile.

#### 3.2.4. Información secundaria cuantitativa

La segunda técnica de investigación, es el uso de fuentes de información secundaria de tipo numérica o cuantitativa. Se ha criticado algunas veces el uso de estadísticas y datos secundarios para explicitar grandes narrativas (*grand narratives*), donde es posible que el análisis a la información solo muestre una parte de la realidad ajustada por la teoría (Saukko, 2003, p. 158). Sin embargo, se considera que este propósito es explícito en esta investigación, puesto que parte del ejercicio analítico busca establecer estas relaciones entre modelo teórico y realidad.

En el uso de información secundaria, se debe advertir que se trata de información que no ha sido recogida para los fines específicos de esta investigación, por lo que los set de datos están contruidos con otros propósitos. Las ventajas que presenta este tipo de metodologías son, por un lado económicas, ya que permite realizar estudios con pocos recursos de dinero y de tiempo sin tener que llevar a cabo encuestas o recolección de datos de manera primaria. Y por otro lado, con frecuencia estos datos se han recolectado

de manera sistemática, por lo que es posible hacer análisis temporales o espaciales, dependiendo de las fuentes de información y los objetivos de su recolección. Esta investigación utiliza fuentes institucionales, por lo que los datos han sido recolectados por grupos de investigadores y profesionales, de lo que se puede asumir que existe validez en ellos, permitiendo dedicar más tiempo al análisis que a la limpieza de éstos.

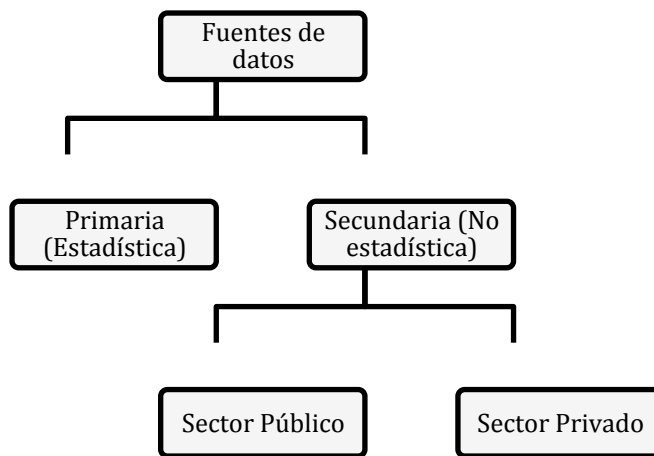
Algunas desventajas que presenta este tipo de metodologías son: datos contruidos para otros propósitos, no responde a las preguntas del investigador o no contiene la información que el investigador requiere, o los datos no están recolectados en las áreas geográficas, la población o las series temporales que el investigador necesita. Lo último, resulta en un problema cuando las categorías utilizadas no responden a las que necesita el investigador, ya sea porque se han simplificado o se han reducido a opciones que no consideran las preguntas del investigador. También surge como problema el hecho de que el investigador no conoce el proceso de recolección de los datos en su totalidad, por lo tanto no conoce las no-respuestas o la limpieza y depuración que ya se ha realizado con el set de datos que se está utilizando (Crossman, 2014).

Naciones Unidas, reconoce algunas de las características de los datos institucionales y las fuentes administrativas, a partir de la propuesta de Gordon Brackstone en *Statistical Issues of Administrative Data: Issues and Challenges para Statistics Canada* en 1987 (United Nations, 2011).

1. El agente que proporciona los datos a la agencia de estadística y la unidad a la que se refieren los datos son diferentes (en contraste con la mayoría de las encuestas estadísticas);
2. Los datos fueron recogidos originalmente para un propósito no definidamente estadístico que podría afectar el tratamiento de la unidad de origen;
3. La cobertura completa de la población objetivo es la meta;
4. El control de los métodos por los cuales los datos administrativos son recogidos y procesados recae en la agencia administrativa.

En los últimos años las empresas privadas y las instituciones públicas del Estado han tenido un rol relevante en la recolección de datos, por lo cual una definición amplia de las fuentes de información secundaria debería considerar los datos de ambos sectores. La Figura 14 ilustra una definición amplia de las fuentes de datos de acuerdo a Naciones Unidas.

Figura 14: Definición amplia de fuentes de datos (UN)



Fuente: Elaboración propia en base a United Nations (2011, p. 2)

Para esta investigación se utilizan diversas fuentes de información, pero se da prioridad particularmente al set de datos puestos a disposición por el Servicio de Impuestos Internos de Chile y elaborado por el Departamento de Estudios Económicos y Tributarios de la Subdirección de Estudios, en base a los formularios 22, 29 y Declaraciones Juradas N° 1887. Estos datos entregan información sobre la actividad tributaria de todas las empresas que registran actividad entre los años 2005-2012. El set de datos fue recuperado en febrero del año 2014 y fue sometido a un proceso de ordenamiento, depuración, limpieza y análisis, para cumplir los objetivos de esta investigación.

Tabla 2: Fuentes de datos

Servicio de Impuestos Internos, Subdirección de Estudios	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Estadísticas de Empresas por Rubro, Subrubro, Actividad Económica y Región (2005-2012)”. Fecha de extracción de los datos: 09/10/2013. Formato: xlsx. Origen: sii.cl</li> </ul>
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Fondart Regional Proyectos financiados 1998-2013”, publicado el 14 de marzo del 2013. Código: 11880. Formato: xlsx. Origen: datos.gob.cl</li> <li>• “Fondos Cultura 1992-2013”, publicado el 24 de junio del 2013. Código: 11873. Formato: xlsx. Origen: datos.gob.cl</li> <li>• “2ª Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural”, solicitada el 24/09/2013 y recibida el 25/09/2013. Formato: sav.</li> <li>• “3ª Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2012)”, solicitada el 15/08/2014 y recibida el 18/08/2014. Formato: sav.</li> <li>• “Anuario de Cultura y Tiempo Libre (2003-2012). Publicadas y disponibles para uso público. Formato: pdf.</li> </ul>
Ministerio de Hacienda, Dirección de Presupuestos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Ley de Presupuestos del Sector Público (1999-2013)”. Publicadas y disponibles para uso público. Formato: pdf.</li> </ul>
Ministerio de Educación, Subsecretaría de Educación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Bases de Datos de Oferta Académica de Educación Superior”, publicado el 21 de junio de 2012 (actualización posterior). Código: 1091. Formato xlsx. Origen: datos.gob.cl</li> <li>• “Bases de Datos de los Distintos Buscadores del Sitio MiFuturo.cl”, publicado el 21 de junio de 2012 (actualización posterior). Código: 1107. Formato: xlsx. Origen: datos.gob.cl y mifuturo.cl</li> </ul>

Fuente: Elaboración propia.

Además se utilizan los set de datos puestos a disposición por organismos del Estado como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, Dirección de Presupuestos del Ministerio de Hacienda, Instituto Nacional de Estadísticas, entre otros. Un detalle de los set de datos y documentos consultados se muestra en la Tabla 2, donde se indica además el nombre del documento o archivo para su identificación en eventuales re-análisis de la información, la fecha de publicación registrada y de extracción o consulta en los casos en que esté disponible, y el formato y origen del archivo.

### 3.2.5. Alcance y validez de la investigación

De acuerdo al diseño propuesto, la investigación tiene un alcance de tipo exploratorio, descriptivo y analítico. Esto debido al uso del método mixto, que permite en una primera etapa, explorar en el campo de estudios, para luego formular un diseño analítico a partir del modelo teórico. A partir de este modelo, es posible realizar descripciones y análisis más precisos, a partir de los datos secundarios, que se integran al análisis cualitativo. En este sentido, la investigación propone una serie de análisis históricos, económicos y sociales sobre el campo de la producción cultural, pero también entrega elementos descriptivos sobre los distintos sub-campos que la componen.

En cuanto a la validez de la investigación, ésta se desprende de cada una de las metodologías utilizadas, en las cuales se ha procurado asegurar la fiabilidad de los datos presentados, la coherencia en el tratamiento y limpieza, y la sistematización del proceso de análisis. En el mismo cuerpo de la investigación se describen los procedimientos realizados, y los detalles y consideraciones que se deben realizar al momento de analizar los resultados. El siguiente capítulo presenta los principales hallazgos de esta investigación.

## **CAPÍTULO 4 ANÁLISIS**

En el siguiente capítulo se presenta los principales hallazgos realizados en esta investigación en torno a los aspectos históricos, económicos y sociales de la producción cultural en Chile. La primera parte, relacionada a los aspectos históricos, identifica algunos hitos considerados relevantes en la conformación de los distintos dominios o sub-campos de la cultura. Para ello, reconocemos dos periodos de tiempo que consideramos ilustrativos de un tipo de producción cultural. El primero de ellos, situado entre las décadas de 1810-1890 representa los orígenes de la producción cultural en el sentido en que se analiza en esta investigación. El segundo periodo, se sitúa entre las décadas de 1900 y 1990, y corresponde al paso a una comunicación de masas y la consolidación del modelo de producción cultural. A cada uno de estos periodos le corresponden innovaciones tecnológicas y sociales, en las cuales la producción cultural se verá reflejada.

La segunda parte de este capítulo corresponde al análisis de las condiciones económicas actuales de la producción cultural en Chile. Para ello, se utiliza el modelo de campos, con el fin de determinar el tamaño del sector y de los distintos sub-campos que lo componen. El uso de fuentes tributarias en este capítulo permite dimensionar dos aspectos económicos relevantes: ventas y trabajadores. De esta manera, el análisis permite generar hipótesis de trabajo que serán abordadas en la tercera parte de este capítulo. Esta última sección aporta datos y perspectivas sociales al análisis, que profundizan en algunos de los fenómenos más llamativos. Con esto, se espera ilustrar las transformaciones y las continuidades del campo de la producción cultural en Chile.



#### **4.1. Aspectos históricos de la producción cultural en Chile**

Al intentar situar los orígenes de la producción cultural en Chile, nos enfrentamos al problema de delimitación de este concepto. Podemos entender la producción cultural como el proceso por el cual una creación es transformada en un objeto simbólico, dispuesto para su consumo. Sin embargo, la definición misma de un objeto simbólico es confusa, puesto que cualquier obra artística, arquitectónica o musical, puede ser considerada bajo este esquema. Esto nos remitiría a la búsqueda de los primeros objetos simbólicos creados en el país, pudiendo optar por la búsqueda de los objetos de los primeros hombres, o de los primeros colonos. Esta búsqueda es improductiva para los fines de esta investigación, por lo que la delimitación de este concepto se realizará bajo otros criterios.

Nos referiremos al proceso de creación simbólica en tanto parte de un sistema de producción industrial que aparece a principios del siglo XIX. En este proceso, es relevante la incorporación de la técnica y tecnología a los procesos de creación simbólica, a través del cual un objeto cultural puede ser comercializado. También nos referiremos a aquellas manifestaciones culturales en las cuales no interviene un proceso de tecnificación, pero que a partir de la institucionalización de la actividad, ésta adquiere un estatus, un reconocimiento y una legitimación social. Todos estos fenómenos que podemos denominar bienes y servicios simbólicos propios de la cultura, se van a desarrollar a comienzos del siglo XIX, coincidiendo con el origen y organización de la república, que concluirán en la independencia del país (1810-1830). Las condiciones sociales y políticas del país en este periodo, van a ser determinantes para el surgimiento del modelo de producción cultural.

Para entender este periodo, es necesario situarse en el contexto en que se encuentra el país en el siglo XIX, tras 212 años de colonia española. En la primera etapa de este periodo, que se extiende entre 1810-1826, se crea en Chile la Primera Junta de Gobierno, que duraría unos pocos años (hasta 1814),

dando paso a la Reconquista Española (1814-1817) y lo que se conoce como la Patria Nueva (1817-1823). En 1826 se completa definitivamente la independencia del país cuando se incorpora la isla de Chiloé al sur como el último bastión español<sup>13</sup>. En este mismo periodo surgirían las primeras aspiraciones por conquistar un dominio cultural, que había sido dominado hasta ese momento por las tradiciones eclesiásticas y monárquicas. Junto al surgimiento de las primeras instituciones republicanas, surgirá también esta necesidad por intervenir los procesos culturales del país.

#### 4.1.1. El concepto de independencia en la cultura

A fines de la colonia, se registran los primeros intentos de organizar el campo de la producción cultural que había alcanzado cierto nivel de especialización con los años. En el campo del arte, se dieron condiciones para que los oficios progresaran, por ejemplo en la Academia de San Luis a finales del siglo XVIII. Si bien los relatos de la época dan cuenta de una baja calidad en el trabajo de los artistas y artesanos locales, poco a poco la organización del campo tendería a la mejora. En particular, algunos escándalos en el gremio de plateros, impulsó la creación de un reglamento que contaría con la aprobación del Cabildo en 1802. Este reglamento, establecía los procedimientos que debía llevar a cabo una persona para obtener el título de platero. Este procedimiento consistía en aprender el oficio bajo la tutela de un maestro en un periodo que “nunca sería menos de cuatro años ni más de ocho” y tras lo cual la persona estaba habilitada “para abrir una tienda pública” (Pereira Salas, 1965, p. 290). La labor de estos artesanos era bien remunerada y dada la diversificación de ésta, logró un pronto proceso de institucionalización. Algunas de sus ocupaciones, las tuvieron por ejemplo en la Casa de Moneda de Chile, que a

---

<sup>13</sup> La declaración del Acta de Independencia de Chile que se firmara el 12 de febrero de 1818, no sería reconocida por España hasta el 24 de abril de 1844.

mediados del siglo XVIII, empleó a talladores para la confección de todo tipo de medallas.

Con el fin de la colonia se vive un impulso para fomentar la cultura en la educación y con ello se da inicio al proceso que cambiaría a la sociedad chilena decimonónica. En 1813 un censo escolar da cuenta de las precarias situaciones de la educación en el país, habiendo en la capital tan solo 7 escuelas y 664 matriculados (Labarca H., 1939, p. 75). El impulso a la educación y la cultura, llevó a que se crearan en esta época algunas instituciones que perduran hasta el día de hoy como el Instituto Nacional (1813) y la Biblioteca Nacional (1818). Al Estado recién creado le costaría un tiempo encontrar una ruta que guiara los destinos culturales de la nación, pero para 1829 la llegada de un jurista venezolano vendría a cambiar los destinos de esta historia.

Andrés Bello (1781-1865), quien había apoyado la independencia de Venezuela y había realizado una estadía en Londres donde se dedicó al estudio del lenguaje, la literatura y el derecho, llega a Chile por el puerto de Valparaíso a finales del mes de junio de 1829, haciendo efectivo el decreto que lo nombra oficial mayor auxiliar en el ministerio de Hacienda (Vila Selma, 1976, p. 23). En 1832 le es concedida la nacionalidad chilena y en 1834 es nombrado Oficial mayor del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, lugar desde el cual redactó “todo escrito y documento de primer orden y calificación que importaba al gobierno de la nación” (Vila Selma, 1976, p. 27). Entre 1837 y 1864 ejerce como senador de la república, y entre sus obras más relevantes se encuentra la redacción del Código Civil promulgado el 14 de diciembre de 1855. Pero también uno de los principales roles de este filósofo, fue el de motivador del desarrollo cultural del país. Para Andrés Bello, junto con la independencia de las naciones americanas, era necesario implementar una independencia de pensamiento.

“Bello usó un doble método para construir la nacionalidad de Chile y de las “naciones emergentes” de América” (...) en el cual aceptaba los “adelantos epistemológicos de la historiografía y la ciencia europeas” (...) no obstante “rechaza su “excesivo servilismo hacia la ciencia de la Europa civilizada” (Bello, 1997d: 183).” (Miller & Yúdice, 2004, p. 22)

En su rol de educador, asumió en 1829 como rector del Colegio de Santiago, donde “regentó las disciplinas de gramática, literatura y legislación” (Vila Selma, 1976, p. 25) a las cuales algunos años más tarde añadió los estudios de gramática latina y griega y derecho romano. Reconocido como un pensador sobre las cuestiones que competen al público, fue nombrado en 1843 como rector de la Universidad de Chile, que “abriría sus puertas con una facultad de filosofía y humanidades, otra de leyes y ciencias políticas” (Vila Selma, 1976, p. 28). En estas instancias Bello podría plasmar sus ideas acerca de las formas de llegar al conocimiento, que culminarían con el proceso de independencia que aún no lo veía como algo superado. Este modelo de universidad, marcaría el comienzo de una forma de enseñanza moderna y reforzaría el espíritu iluminista, que a finales del siglo XVIII dio impulso a la independencia del país. En sus textos, Bello se dirigió a la elite política, indicando que “para arribar al conocimiento de sí mismas, las naciones americanas no debían aplicar el conocimiento europeo a las circunstancias locales, sino la “independencia de pensamiento” características de los métodos científicos e históricos. (Bello, 1997c: 170; 1997d: 177).” (Miller & Yúdice, 2004, p. 22). En este sentido, Andrés Bello le dio una gran importancia a la cultura escrita y a la lectura, sobre lo cual se referiría en varias ocasiones.

*“Para Bello, “la palabra hablada es insuficiente”. La capacidad de leer y escribir facultó a la ciudadanía “para*

*preservar, dentro de la seguridad y el orden, los pocos o muchos asuntos en los cuales se comprometen". La cultura letrada es necesaria para "el estudio de la Constitución [que] debe ser una parte integrante de la educación general [...] a fin de comprender la organización del cuerpo político al cual pertenecemos" (1997f: 113, 115)" (Miller & Yúdice, Política cultural, 2004, pp. 22-23).*

Todas estas ideas las planteó Andrés Bello no solo en la educación formal, sino también a través de los medios de comunicación de la época. Como editor del periódico El Araucano (c. 1830-1850), órgano que era financiado por el Fisco, realizó la labor de editor literario, de traducciones y escribió artículos de divulgación científica, literaria e histórica (Silva Castro, 1965, p. 68). En varios de estos escritos, se da cuenta de los esfuerzos de universalizar la cultura escrita y controlar de alguna forma los saberes que estaban arraigados en las culturas orales y "estilos de vida resistentes a la gubernamentalidad" (Miller & Yúdice, Política cultural, 2004, p. 24). Sin duda, uno de los principales aliados de Bello en este proceso hacia la independencia cultural fue la imprenta. Sin la aparición de este invento a principios del siglo XIX, difícilmente podrían haber sido difundidas las ideas que envolvieron a la joven nación.

#### 4.1.2. La máquina de la felicidad: usos y funciones de la imprenta

La imprenta llegó a Chile en 1811 y dio origen a los primeros libros impresos en el país: Carta de un Americano al Español en 1812 (74 págs.) y Proyecto de una Constitución para el Estado de Chile en 1813 (93 págs.). (Subercaseaux, 2000, p. 33). La introducción de la llamada máquina de la felicidad, fue sin embargo tardía si se compara a otros dominios españoles de

América (Figura 15), situación que tenía al país en un atraso en cuanto a producción cultural. La llegada de la imprenta al país, es un hito fundacional del modelo de producción cultural y se establece gracias al decreto 16 de la Junta Provisional de Gobierno del 21 de febrero de 1811 que indica:

“16°. Por el término de año y medio desde la fecha, quedan libres de todos derechos los efectos siguientes que introduzcan los extranjeros y españoles, a saber: los libros, pistolas, espadas, fusiles y cañones, la pólvora, balas, y demás pertrechos de guerra, las imprentas, los instrumentos, y máquinas de física y matemáticas, los utensilios y máquinas para manufacturas, o tejer el cáñamo, el lino, algodón y lana.”

Desde comienzos del siglo XIX, la imprenta se utilizó para la impresión de decretos y documentos de gobierno, es decir, su uso estaba restringido a las actividades de la política y del Estado. En este periodo las tasas de lectura eran bajísimas y “el analfabetismo no era un mal, sino la situación de las personas, de la inmensa mayoría” (Vila Selma, 1976, p. 25). Esta situación, que se mantenía hasta el periodo de independencia, hacía difícil la organización de un Estado republicano como buscaban los nuevos actores políticos en la sociedad de la época y más aún, hacían difíciles las gestiones del mismo gobierno, que debían imprimir todo decreto en otros lugares como Buenos Aires o Lima. Lo mismo sucedía con los escritores de la época, quienes durante la colonia, debían acudir a las imprentas de México, Lima o España para ver publicada sus obras lo cual involucraba un viaje largo y de alto riesgo.

Antes de esto, los libros eran escasos y objeto de importación, pudiendo demorar meses o años en llegar. Además los libros “tenían un precio prohibitivo para el común de las gentes” (Labarca H., 1939, p. 67). El acceso a los libros por lo tanto era difícil y “sólo los muchachos de la clase pudiente y rarísimas niñas sabían leer.” (Labarca H., 1939, p. 67). Las bibliotecas solo existían en

colegios religiosos (conventuales). Además la biblioteca de la universidad se había formado con “obras ascéticas, historias de santos, disquisiciones teológicas y místicas” provenientes de la biblioteca jesuita. Por lo tanto, los periódicos, gacetas, semanarios y otro tipo de impresos que ya circulaban por Europa, prácticamente no existían.

Figura 15: Introducción de la imprenta en los dominios españoles de América

		Guatemala 1660	Paraguay 1705	Quito 1760	Montevideo 1807	<b>Santiago 1812</b>
México 1540	Lima 1581		La Habana 1701	Bogotá 1738	Buenos Aires 1780	Caracas 1808

Fuente: Elaboración propia en base a Subercaseaux (2000, p. 17).

La imprenta de piezas móviles, fue una necesidad para este momento y los libros –objetos portadores de inmensos conocimientos-, eran ajenos a la mayoría de la población que permanecía en un tipo de cultura no letrada. En este sentido, la imprenta significó una independencia simbólica y el comienzo de la producción de las propias ideas, los propios mensajes y las propias demandas. Sin embargo hasta 1820, “fecha en que se instaló el taller de Esteban Valles, no hubo en el país ninguna imprenta particular” (Subercaseaux, 2000, p. 34).

La Aurora de Chile fue el primer periódico chileno que circuló entre febrero de 1812 y abril de 1813, definido como un “periódico ministerial y político”. A éste, se sumaron con el tiempo otros de origen diverso. En septiembre de 1827, por ejemplo, se crea el periódico El Mercurio de Valparaíso, un periódico “mercantil, político y literario”, que refleja el auge

comercial que comienza a vivir el país producto de la independencia y la liberalización del comercial internacional (anteriormente restringido a España). Ya para finales de la década de 1840 se registraban al menos cinco talleres en Santiago y cuatro en Valparaíso, además de un taller litográfico. Los talleres eran pocos y la necesidad era alta. Así se explica que Santos Tornero, un inmigrante que adquirió El Mercurio de Valparaíso y su imprenta en 1842, a su llegada se hiciera rápidamente librero y “poco después impresor y editor” (Santos Tornero, 1889, p. 13).

Subercaseaux (2000) indica que “hasta 1840, hubo un leve aumento de la capacidad de impresión; capacidad instalada que se concentró, sin embargo, casi exclusivamente en la producción de publicaciones periódicas o de hojas vinculadas al comercio, la administración y la Iglesia” (p. 39). La economía de las imprentas en esa época se sustentaba, además de la compra habitual, por a lo menos tres formas: a) suscriptores que en un comienzo eran muy pocos; b) avisos por los que el público se interesaba y además se cobraba; c) suscripción del gobierno para distribuir a las oficinas que “tomaba doscientos ejemplares, al precio de medio real el ejemplar” (Santos Tornero, 1889, p. 15). Esto nos indica que en parte, la prensa era subsidiada por el Estado.

Con ello, nos encontramos también que prontamente se sometió a regulación a este nuevo medio de producción. Un decreto del 25 de octubre de 1825 “exigía a los administradores de imprentas del país que depositaran en la Biblioteca Nacional un ejemplar de “cuanto papel salga de sus prensas, sea de la pertenencia que fuere”; otro en la Intendencia de Policía, otro en el Ministerio Fiscal y otro en la Secretaría del Gobierno.” (Martínez Baeza, 1982, p. 148). Otra norma del artículo 13 de la Ley de Imprenta de 1834, establece “formalmente el depósito legal de impresos salidos de las imprentas establecidas en el país”. Esta ley exigió la entrega a la Biblioteca Nacional de “cinco ejemplares de cada publicación: tres para el resguardo de la propiedad intelectual o “derecho exclusivo” y dos para el depósito legal” (Ibídem). Sin embargo, es razonable pensar que estas normas no se cumplieran, dado que



en abril de 1842, el director de la Biblioteca Nacional remitió en una comunicación al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, la exigencia de que los talleres cumplieran las normas, lo que llevó a que el ministro remitiera ese mismo mes una comunicación a los Intendentes para que “velaran por el estricto cumplimiento de las normas vigentes sobre el depósito de publicaciones en la Biblioteca Nacional” (Martínez Baeza, 1982, p. 148).

Estas comunicaciones fueron reproducidas en el periódico *El Araucano*, del cual por la fecha a la que corresponden, Andrés Bello debía haber sido su editor, de quien ya hemos advertido la importancia que le otorgaba a la palabra escrita. En 1846 se publica una ley sobre abusos de la libertad de imprenta, que establece una serie de sanciones e imposiciones sobre el uso de la imprenta. El artículo primero de esta ley indica que “el que por medio de la imprenta provocare a la rebelión o sedición, a la desobediencia de las leyes o autoridades constituidas o el trastorno del orden público, será castigado con una prisión o presidio o destierro fuera del país por un tiempo que no baje de seis meses, ni suba de seis años, y una multa de doscientos pesos a mil” (Anguita, 1912, p. 478). Todas estas regulaciones, se deben a que la imprenta significó el comienzo del campo editorial y de la producción de libros, periódicos y revistas, que transformarían la vida de las ciudades. Sin embargo, para esta época “considerando el ciclo completo del libro -desde su fabricación o importación hasta la lectura- puede concluirse que entre 1811 y 1840, la producción, circulación y consumo de libros tuvo en Chile un crecimiento lento y escaso” y no hubo esfuerzos sostenidos “en pro de su fomento, ni como actividad productiva ni como actividad cultural” (Subercaseaux, 2000, pp. 42-43).

Un hito importante, es la fundación de la Sociedad Tipográfica de Valparaíso en 1855, que da cuenta del crecimiento que había tenido este sector económico. De acuerdo al censo de 1845 son 221 los tipógrafos en el país. En 1865 éstos llegan a 380 y en 1875 a alrededor de 700. (Subercaseaux, 2000, p. 52). Muchos de estos trabajadores culturales se independizan y establecen sus

propias imprentas o casas editoriales, encontrándose en esta época gran cantidad de diarios y revistas periódicas que causaron gran impacto. Para este periodo, podemos decir que la actividad comercial está en auge y en cierta forma conectada a la economía global, dado el aumento en el intercambio de bienes y mercancías por vía marítima. Entre las décadas de 1840 y 1850, Valparaíso vive un auge económico y comienza a ser considerado como el principal puerto del Pacífico Sur. En este periodo nacen incipientes géneros literarios, uno de los más característicos la Lira popular, sintetiza los modos de expresión de la cultura campesina con las formas modernas de producción cultural. Estos impresos, circularon en pliegos sueltos, como folletos, cancioneros y cuadernillos de manera masiva en los principales centros urbanos de Chile entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX (Biblioteca Nacional de Chile, 2014).

Finales del siglo XIX estuvo marcado por tensiones políticas y conflictos internacionales como la Guerra del Pacífico en 1879. Los conflictos oligárquicos, que buscaban organizar los principios rectores de la república, culminan en 1891 en una Guerra Civil, que simboliza el cambio de una generación o una sociedad que supera su independencia. A partir de la extensión de la educación pública, el campo del libro vivió un auge sostenido, siendo principios del siglo XX una época donde se imprimen muchas obras de ficción, relatos, y libros tipo ensayo, tomando relevancia la novela tipo folletín que se adquiría junto al periódico. Las cifras indican que para el año 1875 sólo un 22,9% de la población era alfabeta, en 1885 ascendió a 28,9%, en 1895 a 31,8% y en 1907 al 40%. En 1875 existían 818 escuelas y 65.875 matriculados. En 1920 esta cifra crece a 3.148 y 333.047 matriculados (INE, 2006, p. 3).

Con estas cifras en ascenso, las librerías se multiplicaron en el país, al igual que las imprentas y las editoriales, por lo que para finales del siglo XIX, ya es posible hablar de una industria de publicaciones escritas y un campo constituido de la producción editorial. A esto, se suma el auge de las bibliotecas que se convierten en un espacio predominante en la sociedad chilena.

*“En Santiago, hacia 1870, la Biblioteca Nacional tenía ya un fondo de 50.000 volúmenes y una concurrencia promedio de casi 5.000 lectores anuales. Funcionaba también la Biblioteca del Instituto Nacional, la de la Universidad de Chile y la de los Tribunales de Justicia. Se podía acceder, además, a algunas bibliotecas privadas: la Biblioteca del Seminario, la de la Recoleta Dominica, la de la Merced y la de la Recoleta Franciscana. En Valparaíso, en 1873, se creó la Biblioteca Pública Santiago Severín. El crecimiento y la institucionalización de las bibliotecas permitió el acceso a libros que circulaban en el comercio a precios relativamente altos.” (Subercaseaux, 2000, p. 75)*

Figura 16: Lira popular (c. 1866-1930)



## Fusilamiento del reo José Agustín Espinosa

El espantoso crimen de la calle del Porvenir

## EL BRINDIS DE LA CONDUCTORA

### El espantoso crimen en la calle del Porvenir

A causa de una mujer  
Pasa lo que sucedió,  
Estando en una jenna  
Este crimen ocurrió

En la calle Porvenir  
En la misma capital  
Se ha ocasionado este mal  
Como les voi a advertir  
También les voi a decir  
En lo que van a leer  
No se pudo sostener  
El hecho fue horrendo  
I este crimen ha ocurrido  
A causa de una mujer

El suicida un tal Arturo  
Que se ahorca de tal suerte  
Este infame dió la muerte  
A otro por ser inapare  
Con un puñal muy seguro  
Al momento lo hizo,  
El crimen le pasó  
Con aquella arma de acero  
Por un amor locojero  
Pasa lo que sucedió

Celebrará el Babelido  
Se hallaban los mencionados  
Después salen desafiados  
A lidiar su mal duelo  
El crimen fue horrible i feo  
Como lo escrito en mi plana  
Chicha en una denuncia  
Tenían i chacoli  
Luego una muerte hubo allí  
Estando en una jenna

Les diré que se llamaba  
Lechita la niña extrana,  
Prestó allí un mismo anate  
Hizo lo que se palpaba;  
Al momento se fugaba  
Después que el seso mató,  
El cadáver se encontró  
Después de aquella conchuda  
En aquella reunienda  
Este crimen ocurrió

Al fin mucha admiración  
Ha causado esta herida  
I pronto la peluda  
Llegó con gran precisión  
Ha tomar investigación  
Según como los refirió  
El estado trágico  
Se hizo como lo se  
I el hecho espantoso fue  
En casa de un caballero

### El chileno inteligente

Quisiera volverme gringo  
E hiciera una magnífica  
Para salir de vista,  
En ella el día domingo

Primero formaré un tren  
Que por el aire jirara  
Que en un minuto volara  
Mas ligero que un pueco  
Que no llevara vai un  
I mas ligero que un plingo  
Cier ejes i un solo mingo  
Le hiciera bien armonico  
Para ser mas injeniero  
Quisiera volverme gringo

De pale hiciera a la jente  
I economizar la ropa  
I en mi tren irme a Europa  
Como un hombre entelijado  
Llegaría de repente  
A la nación mas bonita  
A traer una decena  
De aquel mas lindo tesoro  
Formara una línea de oro  
E hiciera una magnífica.

También un toro le de hacer  
Con las mejores ideas  
Los edificios con ruedas  
De quitar i de poner  
En seguida lo de aprender  
La inteligencia malidita  
Trabaja una cajita  
Omosda para mi viaje  
I estudiar un buen lengüje  
Para salir de vista.

He de construir un caballo  
Gobernado por tornillos  
De resorte los cornaltes  
I la cola como un rayo  
También he de hacer un gallo  
Con las alas de un tapingo  
I haré con lo que diñajo  
Una guitarra por J.A.N.  
Para salir a cantar  
En ella el día domingo

Al fin está fabricado  
Ha causado esta herida  
I pronto la peluda  
Llegó con gran precisión  
Ha tomar investigación  
Según como los refirió  
El estado trágico  
Se hizo como lo se  
I el hecho espantoso fue  
En casa de un caballero

### Fusilamiento del reo José Agustín Espinosa

A la pena capital,  
El hecho se sumario  
Pues con la vida pagó  
El sangriento criminal.

El gran Consejo de Estado  
Al reo negó el indulto  
Hé aquí en lo que consulto  
De que hoy sea fusilado  
Pago su pena el maldito  
Por que él se hizo fatal  
El hecho fue sangriento  
Como el diario lo ha narrado  
I el hecho fue sancionado  
A la pena capital.

Le hizo unas observaciones  
El sacerdote a este reo  
Lo puso a rezar el reo  
Con ferretas ocasionales  
Olvídate las ilusiones  
Que la vida se cumplió  
E bendice te bendí  
Como diosito poderoso  
I en este día pasero  
El hecho se sumario.

Estando ya preparando  
Entre coquejas y grillos,  
I el ruido de los muelles  
Va irris y desconocido  
Jenia aquel desgraciado  
Cuando al bangullo llegó  
El oficial penoso  
Le hicieron el carro sagrado  
I murio en aquel momento  
Pues con su vida pagó.

Ya la vista vendieron  
Entre coquejas y grillos  
Al sacerdote con el  
Tubo cuando lo tiraron  
Cuatro balis le posaron  
Al corazón del mortal  
Pagando el fusilamiento  
El dicho descomento  
I murio en aquel momento  
Pues con su vida pagó.

Al fin quedó inanimado  
Aprovando el parecer  
I con la santa edificación  
Quedó muy bien auxiliado  
Le hicieron el carro sagrado  
Para irlo a sepultar  
Y angun bien de contemplar  
Este caso sin segundo  
Ejemplarizado al mundo  
Fue al sepulcro a desanar

### Disputa de los cuatro seres

Se hallan en contradicción  
Disputando cuatro seres,  
Con mucho arrojo i poder,  
Dos hombres i dos mujeres.

Habla el sueño en alto grado  
Con un esfuerzo espantoso  
Dijo que lo poderoso  
No hai otro igual en lo creado  
Al saber mas elevado  
Lo hace perder la razón  
Yo me fundo en la opinion  
Sobre lo que este sublima  
I por ver cual queda seneca  
Se hallan en contradicción.

Justo es que mi voz responda  
Dices el amor con empeño  
A mí no me viene el sueño  
Cuando me tocas la rodela  
De mis brisas que se caeonda  
Hasta el mas valiente alferes  
Yo gobierno a los fieros  
I con las damas me trapo  
Estamos con mas piedad  
Disputando cuatro seres.

Con sus verdades cañales  
Dices el hombre i no amiga  
Que siempre con su fatiga  
Mata a puecos animales  
Está vivo en los acañes  
Que este los la de vencer  
Yo les do a conocer  
Muy bien los habria veñado  
Con mucho arrojo i poder.

Ya así la sed, día y fuerte  
Que tanto aquí, las pecungas,  
Por la potestad que tengo  
Solo me vence la muerte  
Dios me dice de esta suerte  
Puedes matar si tu quieres  
Hasta los sacaceros  
I en obolote me fundo  
Reocorrimos todo el mundo  
Dos hombres i dos mujeres.

Por fin, advertido, señores,  
Aprovando el parecer  
I me ha querido vencer  
La sed con fuerzas mayores  
Hasta los sacaceros  
Supieron con esta bella  
El viviente se aqueñala  
Sobre esta porque es la rana  
Una fierá fenomenal  
No hai quien se oponga con ella.

### Padecimientos de Jesús a lo advino

Entre sus padecimientos  
Dijo Jesús con dolor:  
Por causa del peador  
Sufró tan crueles tormentos

Los judíos sin demora  
Al creador de la luz  
Le maldichiron en capus  
Con la sangre redentora  
El mismo cordero implora  
Ante aquellos diestros  
Se entregó a los sufrimientos  
En el suplicio que estaba  
Dijo que los perdona  
Entre sus padecimientos

En capilla lo pasieron  
Por una falsa sentencia  
I Judas sin advertencia  
Con Herodes lo apredieron  
Hiel i vinagre le dieron  
Fusón lomos de furor  
Los indignos con rencor  
Le ofendieron con veledad  
Túlmame con mas piedad  
Dijo desde con dolor

Al publicarlo el sumario  
Los bishcehores oraban  
I los malos injuraban  
Al muestro en el calvario  
Un fariseo contrario  
De aquel drama fue el autor  
Aguarido el basador  
Dicha con toda fe  
En esta cruz morir  
Por causa del peador

Asirio a aquel lugar santo  
Hicieron decir María  
I se ocurrió aquel día  
Del padecimiento tanto  
Se sacó en su tierra llanto  
La uniro en graves momentos  
I el diablo en esos momentos  
Dicha todo lagado  
Por redimir al peado,  
Sufró tan crueles tormentos

Al fin también el Lomjino  
Fidó perdido sin tarisaca  
Por herir con esa lanza  
Aquel estado divino  
Faltó aquel uno i rino  
Quedó estando coronado  
I su sangre la derramado  
Con milares de simonias  
I por los peadores  
De sus contrarios bulidos

### Diversos Brindis de una conductora

Caballeros por mi carro  
También me obligo a brindar  
I un trago voi a tomar  
Por el pisco de este jarro,  
Me llaman la poto tarro  
La que vanda moncho  
También bailé con el macho  
El mentado Patialarga  
Y en la Emperosa him la carga  
Con el cocnero veintiocho.

DE UN PATASO  
Brindo como a son de pito  
Por mi caja inatijente  
Por divertir a la jente  
Dijo el payaso maldito  
A las niñas necesito  
Vengan como las abejas  
Si me miran entre rejas  
Observen con atención  
Y en esta liada función  
Brindo por diamas y viejas

DE UN SAPAREJO  
Brindo como se ojeina  
La sociedad caballero  
Porque soy un saparejo  
Que trabajo en obra fina  
La leña con la escofina  
Me da a mi pena el traguito  
Como bebo, goro i pito  
Lo que mi banca funciona  
Cuando culca a una barbona  
Me llevo a mir sollito.

DE UN FAHER  
Brindo por la sora de oro  
Por Jesús i santa María  
Que cuando escapo la carta  
De pena y de rabia lero  
Con el basto me atesoré  
Sin respetar ni la ropa  
En valor mudo me topé  
De apunte o si está tallando  
Cuando me encuentro ganando  
Brindo por el día de opra.

DE UN VAQUERO  
Yo brindo, dijo un vaquero,  
Por el corron de mi bota  
Por el caballo patriota  
Por el corral y el chiquero  
Brindo por mi computador  
Que anda en la ligüta Rama  
Es seguida por mi Jenua  
Que es una de las coqueas  
Brindo yo por mis maletas  
I por mi sombrero lana.

José Hipólito Ocaña Castro  
Poeta de Santiago - Ediciones 607  
Imp. L. V. Caldera, Sandería 610.

Fuente: Biblioteca Nacional, Pliegos de Cordel; Colección Alamiro de Avila.

#### 4.1.3. Chinganas, música y artes escénicas

Para los años de la independencia, la sociedad chilena vivía en general en un sistema rural, y las ciudades tenían un lento crecimiento. Las prácticas culturales del mundo popular estaban aún arraigadas a la tradición colonial, y a pesar de que se hicieron esfuerzos por erradicar la raíz hispano-criolla, el proceso fue lento y los cambios culturales fueron fragmentados. Las chinganas o lugares de esparcimiento de las clases populares tuvieron un auge a principios del siglo XIX, atribuido en ocasiones al contexto político<sup>14</sup>. Eran lugares que frecuentaban todo tipo de personajes, artesanos y gañanes en su mayoría del mundo popular, en los cuales se bebía alcohol, se cantaba y bailaba. En estos espacios nacieron géneros de música popular como la zamacueca.

“Durante la primera mitad del siglo, la chingana, como epicentro de la fiesta popular, alcanzó un alto número, en Valparaíso, en Santiago y en otras ciudades del país. De acuerdo a El Ferrocarril, existían en Santiago más de cuarenta chinganas, que abrían los domingos y lunes de cada semana” (Torres Alvarado, 2008, p. 7)

Estos lugares no estaban bien acondicionados; contaban con piso de tierra y cielo de ramas, pero a ellos concurrían una gran cantidad de personas. Por ello en 1824 se publicó un decreto con normas sobre los lugares, horarios entre otras obligaciones sobre los modos de funcionamiento de las chinganas.

---

<sup>14</sup> Se indica que el vicepresidente Diego Portales había establecido una chingana “a la que asistía personalmente dos veces por semana; que el gobierno tenía en cada una espía que le daba parte de cuanto oía a los circunstantes, referente a la política” (Torres Alvarado, 2008, p. 8).

Para algunos políticos como Andrés Bello, las chinganas no representan el tipo de cultura que requiere el país y en un artículo publicado en El Araucano declara que “cada cual sabe la clase de espectáculos que se ofrecen al público en esas reuniones nocturnas en donde las sombras y la confusión de todo género de personas, estimulando la licencia van poco a poco relajando los vínculos de la moral, hasta que el hábito de presenciarlos, abre la puerta a la insensibilidad y sucesivamente a la corrupción” (Pereira Salas, Historia del teatro en Chile, 1974, p. 153).

Las chinganas perduraron y algunas de ellas implementaron escenarios donde se presentaban músicos e incluso otro tipo de representaciones teatrales de género cómico como sainetes y farsas. Se limitaron el número de chinganas a 6 en Santiago y 12 en Valparaíso, y se restringió su horario de funcionamiento entre las 2 de la tarde y las 11 de la noche, políticas que se dirigían a lograr una cultura más civilizada. Para la sociedad ilustrada, las chinganas competían con el teatro, el cual se insertaba de manera lenta y precaria en el país. Si bien existían algunos lugares donde se representaban obras, éstos estaban mal acondicionados y asistían tan solo un grupo selecto de personas de la clase alta.

Las chinganas –reclamaban los dueños de estos espacios-, permiten el entretenimiento de la masa popular mientras que las obras de teatro no despertan el interés de la mayoría. Convivieron en esta época también otro tipo de representaciones dramáticas con motivos religiosos, realizándose presentaciones en catedrales y espacios populares. En algunas plazas de las ciudades se presentaron también espectáculos callejeros con muñecos y marionetas que convocaban a la reunión de los ciudadanos.

En este contexto surgen los cafés<sup>15</sup>, que cumplieron una función intermedia entre las chinganas y el teatro, en los cuales se ofrecían bailes,

---

<sup>15</sup> “Las chinganas mas antiguas fueron las de Na Rotal y de Teresa Plaza, a las que se agregaron El Parral de Gómez, Baños de Huidobro y El Nogal, que incluía un escenario. Famosas fueron las hermanas Transito, Tadea y Carmen Pinilla Cabrera,

diversiones y cena (Pereira Salas, 1974, p. 154). Sin embargo, los cafés tampoco estuvieron ausentes de polémicas, ya que en 1830 se crea un cargo de Censor del Repertorio Dramático, y uno de los primeros afectados fue un famoso café de la época, el Café de la Nación, al cual se ordenaría el cierre en 1831 por orden del censor y del ministro Diego Portales.

A mediados del siglo XIX el teatro se extiende en el territorio nacional y “surgen, en la época de esplendor de los minerales en el norte, teatros en Copiapó, Antofagasta, Iquique y, hacia el sur, en Talca, Concepción, Chillán y Punta Arenas”. Estos teatros siguen el estilo arquitectónico del Teatro de la Victoria de Valparaíso, que “había alzado oficialmente el telón el 16 de diciembre de 1844, siendo considerado como el mejor de Sudamérica por sus decoraciones y alhajamiento.” (Cánepa Guzmán, 1985, p. 12). Todo esto, nos lleva a pensar que en el campo de las artes escénicas compite una forma de cultura popular y de masas con una alta cultura, que sin embargo conviven de maneras creativas.

Durante la época colonial, el campo propiamente musical estuvo remitido a funciones de interpretación en actos ceremoniales, militares y religiosos. Los instrumentistas en el país eran pocos a principios del siglo XIX y durante la primera etapa de la independencia, los usos tradicionales de la música no variaron mucho. Sin embargo, ya en la década de 1820 se forman las primeras sociedades musicales entre la clase alta y los inmigrantes que procedían de distintas partes de Europa y América. En esta época nace la Sociedad Filarmónica de Chile (1826), que da inicio a la actividad de conciertos públicos en el país (Merino Montero, 2006). La sociedad, presentaba composiciones de algunos de sus miembros así como interpretaciones de obras internacionales destacadas. La siguen a esta sociedad otras similares durante las décadas

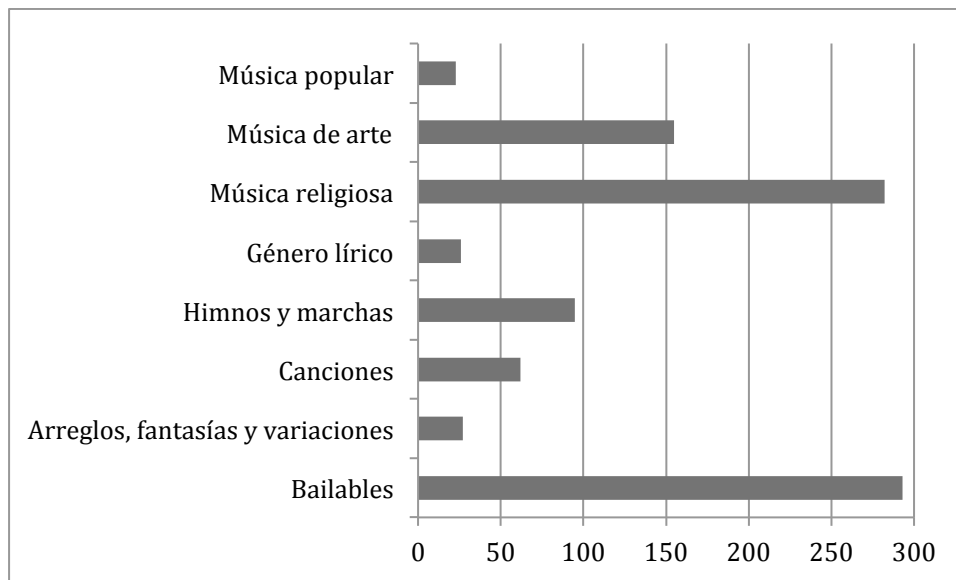
---

que instalaron una fonda en Petorca, a una cuadra de la plaza, y que, trasladadas a Santiago, actuaron en el Parral de Gómez y en el Café de La Baranda, situado en la calle Monjitas, a una cuadra de la Plaza de Armas.” (Claro Valdés, Oyendo a Chile, 1997, p. 71).

siguientes (Claro Valdés, 1977, p. 248), donde las mujeres jugaron un rol preponderante (Merino Montero, 2010).

La primera pieza de música impresa en el país fue el Himno de Yungay compuesta en 1839 por el músico José Zapiola (1802-1885). Para la década de 1850, ya se reconocen algunas importantes casas de edición litográfica, que operan en el país imprimiendo música que se comercializa en almacenes especializados. Estas primeras iniciativas dan un impulso a la creación local, por ejemplo en la ópera italiana, que adquiere gran difusión en el país. Con el tiempo se comienzan a registrar composiciones de diverso género (Gráfico 1), entre ellos la zarzuela, que vivió un auge en esta época. Esto contribuyó a que se vieran las primeras representaciones con bailes coreográficos y danza.

Gráfico 1: Composiciones registradas desde los orígenes hasta 1886



Fuente: Elaboración propia en base a Pereira Salas (1978).

En 1846 Aquinas Ried compone la ópera La Telésfora, reconocida como “el primer intento de drama lírico escrito en Chile” (Claro Valdés, 1977, p. 249),



el cual sin embargo nunca fue estrenado. En 1849 se crea la primera escuela de música que agrupó a los profesores que ejercían docencia de manera particular, y que al año siguiente se convirtió en el Conservatorio Nacional de Música. En 1869 se inaugura el Teatro Odeón y en 1873 vuelve a abrir sus puertas el Teatro Municipal que había sido creado años antes, pero que había sufrido un incendio, en los cuales también se presentaron espectáculos de música. 1893 es un año clave para el campo de la música, ya que se incorpora como ramo obligatorio de la enseñanza general en el nuevo Reglamento General de Educación Primaria (Claro Valdés, 1977, p. 251).

Podemos resumir este periodo como una transición de la cultura hispano-criolla hacia una cultura republicano-liberal, en el cual ciertas expresiones como el teatro, la música y la escritura toman relevancia impulsados por la llegada de la imprenta al país. A principios del siglo XX surgen nuevas instituciones en el campo cultural, siendo la universidad un agente relevante. En 1917 nace la Sociedad Bach que tuvo un rol importante en la difusión de la música del país, especialmente en los conciertos, la ópera, la enseñanza y la producción musical chilena (Claro Valdés & Urrutia Blondel, 1973, p. 123). Así también surgen otras sociedades a principios del siglo XX, como la Asociación Nacional de Compositores de Chile en 1936 y probablemente la más importante, el nuevo estatuto de la Universidad de Chile de 1929, que incluía una Facultad de Bellas Artes que reunía a las actividades de “artes plásticas y de música, incluido el Conservatorio Nacional” (Claro Valdés & Urrutia Blondel, 1973, p. 126).

Más adelante, en la década de 1940, se aprueba en el Congreso la formación de un Instituto de Extensión Musical que se haría cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional y que tenía como finalidad estimular la producción de músicos chilenos. Todo esto nos lleva a pensar que la música pasa a tomar un rol importante en la producción cultural, siendo fuertemente apoyada por el Estado y a partir de sociedades de cultores y educadores. Esto produce una derivación entre la música popular que se manifiesta en espacios periféricos de la sociedad y una música cultural, ligada principalmente a la universidad.

#### 4.1.4. Fotografía y prensa en el origen de la cultura de masas

Mientras a principios del siglo XIX, fue la imprenta la que impulsó las primeras transformaciones en la sociedad, a mediados de este siglo fue la introducción de la fotografía la que provocó nuevos cambios. Al contrario de la imprenta, que demoró siglos en llegar al país, el daguerrotipo –primer procedimiento fotográfico registrado en 1839-, llegó tempranamente a Chile<sup>16</sup>. Esta nueva tecnología, inauguraría un periodo en que la imagen visual cobraría importancia en la sociedad chilena. Desde su llegada al país en 1840, se comenzaron a abrir nuevos talleres y nuevos fotógrafos comenzaron a ejercer su profesión en Santiago y Valparaíso<sup>17</sup>.

La fotografía se utilizó para tres fines principalmente: a) el retrato a personas y familias, b) la ilustración de libros con paisajes o c) un uso funcional como en tarjetas de visita. Los fotógrafos de la época ocupan el espacio del artista, y disputan el patrocinio del gobierno, al cual algunos fotógrafos como Victor Deroche, ofrecen sus servicios (Pereira Salas, 1992). Sin contar con un apoyo institucional, el arte fotográfico impregna a todas las clases sociales, que en la década de 1850 comienza a registrar sus eventos y ceremonias. La accesibilidad de la fotografía, la transforma en un nuevo campo de la cultura, que no está ausente de polémicas y dificultades.

“En esta época se agitó por primera vez el problema del valor artístico de este sistema de representación de lo real. El asunto se ventiló en los Tribunales de Justicia, en septiembre de 1864.

---

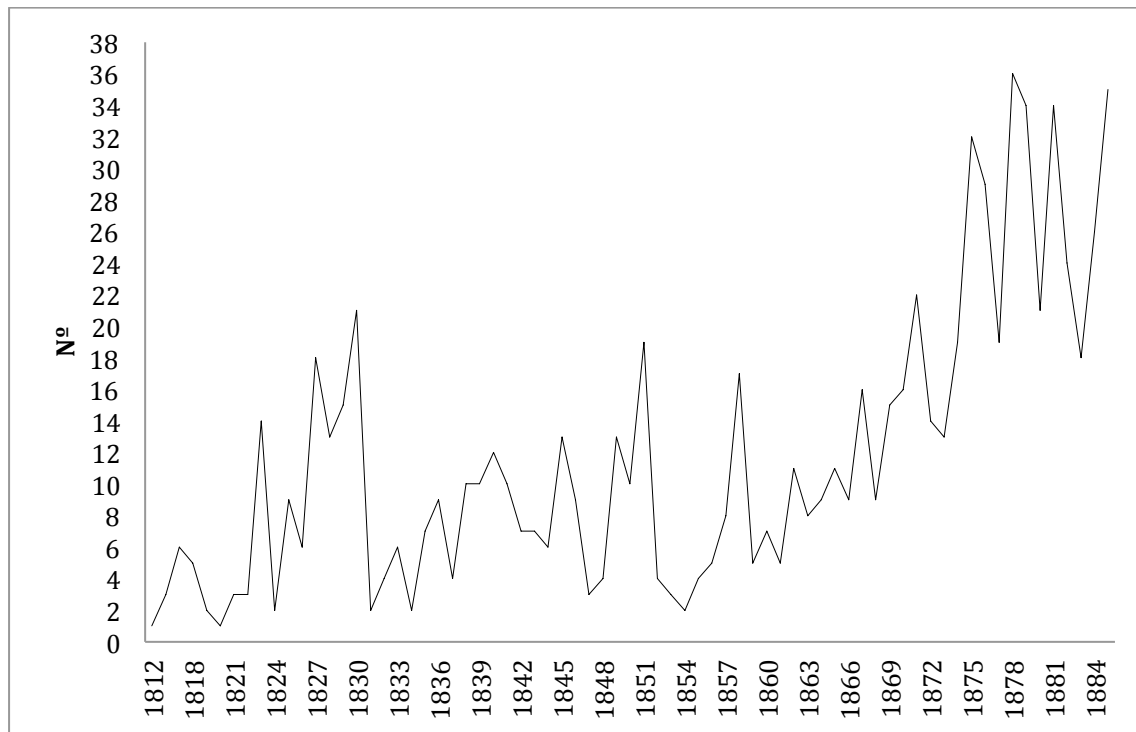
<sup>16</sup> La corbeta Oriental llegó en mayo de 1840 a Valparaíso con una, “cámara lúcida similar a la que había dado a conocer al mundo, en Paris, el célebre Jacques Mandd Daguerre en la histórica sesión del Instituto de Francia, en agosto de 1839.” (Rodríguez Villegas, 2001 p. 19)

<sup>17</sup> Pereira Salas (1992, p. 108) indica que W.G. Helsby abrió en “1843 su tienda y taller en la calle de la Aduana 111 de Valparaíso, en un sitio vecino al muelle, en la Cruz de Reyes, denominado el “Helsby’s corner” por la progresista colonia inglesa residente”.

En dicha fecha, Carlos Renard, dueño del establecimiento Mythos se querellaba contra Ovalle Hermanos, por reproducción indebida de un retrato de don Manuel Montt. Renard basaba sus argumentos en la Ley del 24 de julio de 1834 sobre Propiedad de Letras y Bellas Artes, y alegaba “que cuando se resolvió a optar por la carrera de artista lo había hecho con la resolución de no omitir sacrificio alguno que lo hicieran digno de la Ley que protege al artista”. (Pereira Salas, 1992, p. 119)

La fotografía no solo sirvió a sus propios propósitos, sino que también se insertó en las otras actividades de la producción cultural como en los diarios y revistas que para la década de 1870 habían tomado auge (Gráfico 2). En cierto sentido, la fotografía no logró constituirse nunca como un campo autónomo de la producción cultural, sino que más bien sirvió de complemento para otras producciones como libros, periódicos y prensa. Pero también entenderemos, que sin la aparición de esta nueva técnica, el desarrollo de estos campos no hubiera sido lo mismo. La fotografía en este sentido, logra combinar perfectamente una función documental, es decir de registro de la realidad (a veces cruda) de la sociedad, con el sentido artístico y estético de la época. Si bien, la función documental se enfocó en un comienzo en dar cuenta de los paisajes y ciudades del país, rápidamente bajo la tutela de la prensa escrita, ésta adquiriría nuevos rasgos.

Gráfico 2: Periódicos, diarios y revistas en Chile desde los orígenes hasta 1885



Fuente: Elaboración propia en base a catálogo de la Biblioteca Nacional

En la prensa escrita, surgiría un género literario, la crónica, que se debatiría su espacio en el campo editorial. Muchas veces, como simple retrato y otras veces como denuncia, la crónica periodística se transformó en la semilla del género narrativo moderno en el país, que regalaría innumerables obras a principios del siglo XX. En esta época se implementan distintos sistemas para regular la prensa, un ejemplo de ello sucede en 1857, cuando el Intendente de Santiago prohíbe la circulación del periódico El Liberal recientemente fundado por Vicuña Mackenna, Barros Arana, Lastarria y Bilbao –quienes se transformarían luego en reconocidos escritores e intelectuales- sin alcanzar a publicar un número (Santa Cruz, 1988, p. 20). Sin embargo para 1872 se aprueba una nueva ley de imprenta que otorga mayor libertad, lo que permite comenzar a configurar un periodismo de empresa que caracterizará al siglo XX,

ya que “cada día gana más terreno la información sobre los comentarios y las polémicas de carácter meramente doctrinario” (Santa Cruz, 1988, p. 30).

Este tipo de periodismo de noticias, tiene un hito en 1879 en la Guerra del Pacífico, donde los periódicos incorporaron por primera vez a periodistas y fotógrafos como enviados especiales, que enviaban cables de noticias al país sobre lo que estaba ocurriendo en el campo de batalla<sup>18</sup>. Este periodo que culminaría con la guerra civil de 1891, se caracterizará por los cambios sociales, políticos y de organización del Estado. La información (la prensa) y la fotografía se vuelven un campo relevante, que permite reconocer los rostros de las personas y trasladarse a lugares que eran desconocidos para la mayoría. Junto con esto, comienzan a popularizarse algunos personajes y aparecen los primeros ídolos modernos del país provenientes del deporte, las artes y la aristocracia.

En 1917 se lleva a cabo la disputa de la Copa América de Fútbol en Montevideo, con la participación de Argentina, Chile, Brasil y Uruguay. En este evento comienza la costumbre de que los diarios tanto en Santiago como en Valparaíso “colocaran pizarras donde se iban escribiendo el contenido de cables con las noticias de los partidos a medida que estos transcurrían.” (Santa Cruz, 2006). Dos procesos marcan esta época: la emergencia de una cultura visual y la comercialización de la información. Con la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria aumenta la tasa de alfabetización del país de 50,3% en 1920 a 56,1% en 1930 y 58,4 en 1940 (INE, 2006).

A principios de este siglo la fotografía viene a reemplazar a la ilustración, y rellena las páginas de la mayoría de los periódicos y revistas. Las revistas tipo magazine son un reflejo de esta época, haciendo eco de lo que sucede en los otros dominios de la cultura. Esto no hubiera sido posible sin el auge económico y el surgimiento en el país de un nuevo campo, el de la publicidad, que permitió el desarrollo de la prensa.

---

<sup>18</sup> Cabe destacar que para 1858 se construía la primera línea de telégrafo entre Valparaíso y Santiago a cargo del empresario William Wheelwright.

El sector comercial que crece en la segunda mitad del siglo XIX, es también el promotor y financista de los periódicos de la época, en la que anunciaban sus productos y servicios.

*“A fines del siglo XIX y a principios de este, ya no sólo se ilustraban los avisos con una figura del producto en oferta, sino que aparecieron hombres, mujeres y niños para ofrecerlos. (Dussailant Christie, 1993, p. 138)*

El desarrollo de las imprentas, la prensa, los libros y la publicidad para la década de 1920, conforman el primer modelo de producción cultural en Chile, que dan forma a la incipiente industria cultural del país. Los suministros de esta industria provienen de los creadores en el campo del arte, la música, las artes escénicas y la escritura, lo que refleja el mayor interés y participación de la sociedad en estas actividades. Ya es posible hablar de una economía de la cultura y las comunicaciones, a la cual el naciente mercado exigió diversidad y diferenciación “producto de la competencia o en otros casos motivadas por el interés de llegar a sectores diversos de una masa receptora en creciente complejización” (Santa Cruz, 2002, p. 174).

Por ello, las manifestaciones de la cultura, la vida social de la aristocracia, los incipientes héroes locales y las inquietudes del mundo artístico e intelectual, se vieron reflejados en las cientos de páginas que conforman el campo editorial de principios del siglo XX. Pero de la fotografía no solo se desarrollarían los campos de la prensa escrita, la publicidad y los libros, sino que también daría paso al cine, un nuevo campo que pondría fin a este primer periodo de la producción cultural en Chile.

#### 4.1.5. El rol del Estado en el arte y la industria cinematográfica

Esta primera mitad del siglo XX va a coincidir con las celebraciones del centenario de la república en 1910, lo cual tendría un fuerte impacto en la infraestructura cultural del país. Un ejemplo de esto fue el Museo de Bellas Artes inaugurado en septiembre de 1910, el cual junto a la Biblioteca Nacional, recibieron recursos en varias ocasiones para mejorar su infraestructura y sus colecciones. La “cuestión social” se volvió un tema relevante para el país, lo que fue llenando las páginas de revistas y periódicos. El crecimiento que se produce en las principales ciudades, evidencia las condiciones precarias de los nuevos pobres urbanos y de los obreros de la minería en el norte del país. Se producen algunas revueltas en Valparaíso y Santiago, y una de las más recordadas en la historiografía es la Masacre de la Escuela Santa María de Iquique (1907) en el norte, que culminó con más de 200 obreros huelguistas muertos y otros cientos de heridos.

El campo de las artes durante este periodo, se mantuvo a cargo del Estado, quien subvencionaba la importación de artes y promovía la escuela de bellas artes, financiaba la producción musical y fomentaba la escultura a través de la construcción de diversos monumentos. La alta cultura sigue rigiendo las definiciones del aparato cultural inaugurado por Andrés Bello a mediados del siglo XIX. Es por esto que por ejemplo en el año 1909 se crea el Consejo de Letras y Bellas Artes que tuvo a “cargo la vigilancia general de todos los establecimientos públicos de enseñanza artística y, en general, del fomento de la cultura nacional” (Arias Yurisch & Gálvez Gómez, 2010, p. 81). En la música destaca la creación en el año 1943, del Instituto de Investigaciones Folklóricas “base del Instituto de Investigaciones Musicales, que en 1944, se incorpora a la Facultad de Bellas Artes” (Claro Valdés & Urrutia Blondel, 1973, p. 130). A su vez, esta época se caracteriza por el nacimiento de nuevas instituciones y nuevas regulaciones. En 1924 el decreto de ley 77 establece un impuesto fiscal de timbres sobre las entradas a teatro y a cualquier espectáculo público y en

marzo de 1925 se dicta el decreto de ley 345 que establece la protección de la propiedad intelectual (Martínez Baeza, 1982, p. 277).

Con las celebraciones del centenario de la república a principios del siglo XX se promueve la construcción de varios monumentos, en su mayoría recordando los héroes fundadores de la patria, héroes militares y destacados personajes de la era republicana (Arias Yurisch & Gálvez Gómez, 2010). En este periodo el Estado organiza también algunos premios nacionales que buscaban identificar y rescatar el trabajo de artistas y cultores de la nación. En 1942, se crea el Premio Nacional de Literatura y en 1944 el Premio Nacional de Arte que incluía a la pintura, música y teatro. El teatro había sido afirmado como un arte culta a partir de la creación en 1935 de la Dirección Superior del Teatro Nacional, que propendía al desarrollo en “todo el país, de la producción y la representación de las obras del teatro chileno” (Arias Yurisch & Gálvez Gómez, 2010, p. 104). El premio de Arte se otorgaría a través de un jurado conformado por el rector de la Universidad de Chile, un representante de la facultad de Artes y un representante del Ministerio de Educación Pública, más dos representantes de organizaciones gremiales de artistas. Esto nos indicaría el reconocimiento formativo y educativo que cumple el arte para el Estado de la época.

Hasta el momento nos hemos referido a tres grandes dominios de la producción cultural, que emergen en el siglo XIX: el campo del libro y de la imprenta, de la música y las artes escénicas y de la prensa, publicidad y fotografía. Estos tres dominios se presentan de manera sucesiva, siendo primero la imprenta y con ella los libros y la prensa, el dominio originario. La actividad musical y teatral se produce en estas mismas épocas pero de manera más paulatina, mientras que la publicidad y la fotografía marcan la transición hacia una nueva cultura de masas. El cine que llegó al país a finales del siglo XIX, comenzó su masificación a principios del siglo XX y se acomodaría bien al nuevo contexto de la sociedad chilena.



En 1907 el empresario español José Casajuana Ochoa trae el primer biógrafo ambulante, nombre dado a un proyector de películas que podemos considerar como el primer cine. Poco tiempo después abrió otro *biógrafo*, que cautivó a un público de clase alta y media, quienes trasladaron sus tradicionales tardes en el Club de la Unión a la exhibición de películas (Santana, 1957, pp. 14-15). Sin embargo la actividad de producción cinematográfica se inaugura en 1902 “fecha de estreno en Valparaíso de la primera película nacional” (Vega, 1979, p. 11). Las primeras películas corresponden a cine mudo y de carácter documental, es decir retratan la vida en las ciudades, el movimiento de trenes o personas, simulando a la fotografía. Sin embargo, esto cambiaría prontamente, y para la década de 1920, se registran los primeros largometrajes argumentales, *Un grito en el mar* (1924) y *El húsar de la muerte* (1925), ambos del director Pedro Sienna (1893-1972). La influencia del intercambio internacional y la llegada de inmigrantes, facilitó la introducción del cine en Chile y se instalaron los primeros estudios cinematográficos, que exploraron distintos géneros como el documental y la animación.

*“Hay constancia al menos de que en los estudios de Gambiastiani se hicieron documentales que reflejaban aspectos más “sociales” de la vida chilena. Recuerdos del mineral El Teniente (1919) duraba ocho minutos y en cierta forma sintetizaba someramente el rudo trabajo de los mineros. También de los estudios de la calle Bandera salieron filmes como Santiago antiguo (1915) y Fiesta de los estudiantes (1916), que centran su leitmotiv en los posibles encantos de la existencia santiaguina.” (Ossa Coo, 1971, p. 16)*

En una carta dirigida a Santana y publicada en el libro *Grandezas y miserias del cine chileno* (1957), Pedro Sienna rememora el cine precursor de

esa época. En ella declara que las condiciones de producción eran precarias en todas sus etapas, desde la iluminación, el rodaje y el revelado. Esto se debía al espacio que ocupaba el cine en el campo de la cultura, el escaso público que tenía acceso y los gustos de los espectadores, inclinados más hacia el teatro y las artes del espectáculo. El cine no atraía aún a las elites culturales del país, quienes veían con extrañeza el surgimiento de estos nuevos modelos de producción cultural.

*“La gente de antes no se había formado todavía un criterio claro, del asunto y nos miraba con escepticismo. Para la mayoría, el biógrafo, como se le denominaba, era un advenedizo que no podría competir jamás con el teatro hablado. La zarzuela, el drama, la comedia se enseñoreaban aún, poderosamente, de las imaginaciones y no se concedía a la fotografía en movimiento el derecho de llegar a constituir un espectáculo máximo. El hecho es que el arte de la proyección de imágenes animadas y gesticulantes, no era todavía, ni con mucho, un espectáculo favorito. Hasta había personas que aconsejaban no verlo porque, según ellos, hacía mucho mal, a la vista.” (Santana, 1957, pp. 8-9).*

Entre los años 1910 y 1930 se realizaron más de 80 películas de cine mudo en el país, y a pesar de las condiciones de producción, estas películas habían logrado insertarse en circuitos internacionales, generando buenos ingresos, sin recibir ningún tipo de apoyo del Estado. Para Santana, en 1917 ya se puede hablar de una “economía cinematográfica criolla”, con algunas de estas películas que habrían generado “saldos a favor” (Santana, 1957, p. 36). En la década de 1930 se produjeron y exhibieron películas de cine nacional sin mayor éxito, probablemente a causa de la crisis de 1929 que en Chile tuvo un

efecto en la economía del salitre, una de las fuentes principales de ingreso. La última película muda se llamó Patrulla de avanzada (1931), luego de lo cual se da inicio al cine sonoro (Vega, 1979, p. 30).

Ya en 1925 se establece una ley directamente relacionada a las actividades del cine. El decreto de ley publicado el 26 de septiembre de 1925, indica en su artículo segundo que se creará un Consejo de Censura, y que “no podrá exhibirse película cinematográfica alguna, nacional o extranjera, sin que haya sido previamente autorizada por el Consejo de Censura”, imponiendo altas multas y sanciones a los empresarios que no cumplieran estas disposiciones. El decreto sería derogado en 1959.

En la década de 1940 el Estado de Chile se hace presente en el mundo del cine a través de la creación de Chile Films (1941), una empresa cinematográfica estatal creada por la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO)<sup>19</sup>. El objetivo de CORFO era establecer la industria cinematográfica nacional, aunque su gestión bajo subvención fue poco productiva y no tuvo el éxito esperado. Algunos productores independientes crearon películas no muy bien acogidas por la crítica, pero algunas de ellas lograron éxitos comerciales. Fue justamente esta visión comercial e industrial del cine por sobre una visión artística, lo que marcó el carácter de este dominio cultural desde sus inicios. Para Ossa (1971) “la dinámica social no interesaba o estaba más allá de las inquietudes de los hombres que ponían el ojo detrás de una cámara. El cine y la realidad eran compartimentos estancos: difícilmente se cruzaban o se mezclaban” (p. 47).

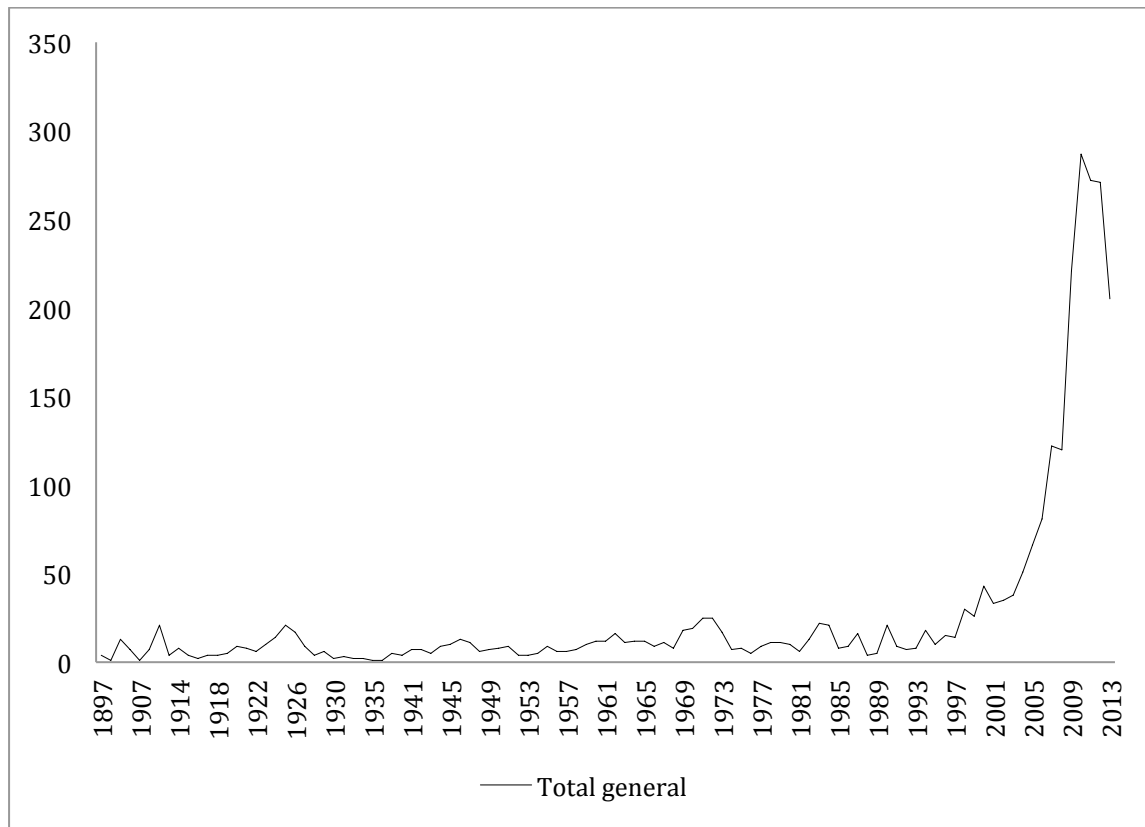
También se le dio otros usos, por ejemplo Chile Films mantuvo un noticiario que proporcionó “un servicio informativo novedoso en el país” (Ossa Coo, 1971, p. 51). Para 1946 se estima que el número de salas de cine existentes en Chile era de 280 (Chile Films, 1947). Aunque sin mayor desarrollo de la técnica ni propuestas estéticas, el cine siguió produciéndose. Por esta

---

<sup>19</sup> Una memoria de CORFO indica que desde 1942, la CORFO entregó a Chile Films “la suma de 60 millones de pesos.” (CORFO, 1962, p. 64).

época también aparecen conflictos sociales y se promulga la llamada Ley maldita, que tenía por finalidad excluir al partido comunista de la actividad política, partido que había sido creado algunas décadas antes (1912). Sin embargo, el cine no parecía afectarse por estas cuestiones. En 1955 se crea el Instituto Fílmico en la Universidad Católica, y en 1957 el cine club universitario se convierte en el Centro de Cine Experimental y luego en el departamento de Cine de la Universidad de Chile. La institucionalización del cine universitario, provocaría un crecimiento en la producción de películas sobre todo en el cine documental, pero también en el largometraje argumental (Gráfico 3). Se estima que entre 1940 y 1970 se produjeron alrededor de 287 películas, de las cuales 175 son documentales y 98 largometrajes, mientras que el restante se divide entre cortometrajes y animación. Todo esto nos lleva a pensar que el dominio de la cinematografía se desarrolló a partir de una fórmula tripartita, donde los principales roles los ejercía el Estado, los privados y las universidades. En la década de 1970 se crean instancias de difusión de este campo, como el Primer Festival Internacional de Cine Aficionado de Viña del Mar (1963), que luego pasaría a ser el Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (1967), los cuales fueron impulsados por el director Aldo Francia (1923-1996).

Gráfico 3: Producción de cine en Chile desde los orígenes hasta 2013<sup>20</sup>



Fuente: Elaboración propia en base a datos de cinechile.cl

#### 4.1.6. Radio, televisión y nuevos modelos de producción cultural

Junto al cine se desarrollaron otros avances técnicos como la radio, que tendría gran respaldo institucional al facilitar las comunicaciones en el país. A principios del siglo XX llegaron al Batallón de Telecomunicaciones unas lámparas Telefunken de 50 watts, las cuales fueron llevadas al Laboratorio de Electrónica de la Universidad de Chile en el año 1920, donde surgiría la idea de un cambio de tecnología: de la radiotelegrafía a la radiotelefonía. Gracias a esas lámparas, en los laboratorios de electrónica se montaría el aparato que

<sup>20</sup> Incluye largometraje, documental, cortometraje y animación.

realizaría la primera transmisión radial el 19 de agosto de 1922 al hall del diario El Mercurio de Santiago. Al contrario de otras tecnologías que tuvieron una lenta masificación, en el caso de la radio poco tiempo después de las primeras pruebas, en marzo de 1923, nace la Radio Chilena que da inicio a este nuevo medio de comunicación masiva.

Todo esto no hubiera sido posible sin un proceso de electrificación del país, que había comenzado en 1883, cuando en marzo de ese año se instala un pequeño generador en Santiago “destinado al alumbrado de la Plaza de Armas, el Pasaje Matte y algunas tiendas próximas” (Instituto de Ingenieros de Chile, 1988, p. 53). Para la década de 1930 el Estado se hizo cargo de algunas plantas eléctricas e impulsó una política de electrificación, junto a lo cual las radios se multiplicaron, habiendo más de 70 emisoras en este periodo. La radio como un medio que permite la comunicación inmediata, se transforma en objeto de interés para el Estado, el cual al año siguiente de su creación en 1924, recibe un respaldo histórico al transmitirse el discurso presidencial de Arturo Alessandri Palma. La radio se pone al servicio de la información, de las comunicaciones del Estado y la vida social de las ciudades, una antigua búsqueda que inesperadamente había llegado de la mano de una nueva tecnología.

En la década de 1930 se funda la Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI), principal órgano de representación del gremio donde además se planeaban los programas y se cambiaban ideas sobre el modo de orientar la radiodifusión en diferentes etapas a través de sus estaciones (Andrades Moya, 2000). En 1944, un decreto establece el reglamento de transmisiones de radiodifusión, del cual se hace cargo la Secretaria General de Gobierno y la Dirección de Servicios Eléctricos, cuyo rol era vigilar lo que se emitía. Sin embargo, el reglamento no permitía censurar de manera previa “las transmisiones, discursos o números de programas cuyo contenido signifique solo emitir opiniones”. También obliga a las radiodifusoras a “dejar copia de toda transmisión que se refiera a noticias, charlas, conferencias, disertaciones,

editoriales o discursos, y a enviarlas a la Secretaría General de Gobierno cada vez que ésta lo estime conveniente” (Decreto 3376 publicado el 22 de noviembre de 1944).

Un punto que destaca de este reglamento es el artículo 15, agregado el 2 de agosto de 1948, que indica que “la Secretaría General de Gobierno fijará mensualmente la proporción de números vivos y de música chilena que las Radiodifusoras deberán presentar en sus programas. Los números vivos deberán ser ejecutados con un 80%, a lo menos, de artistas chilenos. Los conjuntos se considerarán para estos efectos como un todo indivisible y su nacionalidad se determinará por la del 80% de sus componentes”. En pocas palabras, este artículo establece cuotas para el contenido de las transmisiones de radio, siendo fijado el 80% para la producción nacional. Esto fomentaría el desarrollo del campo musical y artístico del país, instalando un canal de difusión para estas actividades y dominios culturales. Más adelante el decreto 693 publicado el 4 de mayo de 1962, que establece normas detalladas sobre el funcionamiento de las concesiones de radiodifusión, en su artículo octavo, establece la derogación del artículo 15, además de los artículos 47, 50, 51 y 55, del reglamento anterior. Con esto elimina las cuotas de producción nacional en las radios.

Las normas técnicas establecidas en el nuevo reglamento, buscan establecer un modelo de radiodifusión estable, que estuviera siempre operativo y además que su arquitectura lograra llegar a la mayor cantidad de lugares posibles en el país. A través de la radiofonía se buscaba generar un sistema para interconectar al país, un anhelo siempre buscado dadas las condiciones geográficas que habían impedido este desarrollo con anterioridad. Para la década de 1950, la gran cantidad de radios impulsó también el campo de la música, que había visto un resurgimiento a partir de la incorporación de nuevas técnicas para la grabación de sonido. Para esta época se instalan las primeras casas discográficas y editoriales de música que comienzan a popularizar nuevos estilos que marcarán la cultura de la época. Antes de esto, la radio se

había nutrido principalmente de radioteatros, noticias, comentarios y eventualmente de música que se interpretaba en vivo. Con esto surgen nuevos estilos musicales como las orquestas tropicales que animarían las fiestas en lugares de entretenimiento, teatros, y cabarets.

Estos estilos incorporan nuevos ritmos e instrumentos, y para la década de 1960 con el paso de la amplitud modulada (AM) a la frecuencia modulada (FM), las radios dan un giro y comienzan a emitir programación para distintos segmentos de audiencia como el juvenil. Esto da origen a otros estilos musicales como La Nueva Ola, cuya abundante producción musical daría de qué hablar a las revistas y la prensa, que ya era muy variada. Hasta la década de 1970 destacó este género que mezcló el rock and roll con letras en español. Por esta época también surgen los festivales de música como el Festival de la Canción de Viña del Mar que ya en 1965 comienza a internacionalizarse. Sellos discográficos extranjeros como RCA Victor y Emi Odeón comienzan a grabar en estudio a los nuevos ídolos populares de la juventud chilena. Otro género musical que surge por esta época, se denomina la Nueva Canción Chilena, que rescata elementos de la tradición popular de la música chilena y ritmos latinoamericanos, logrando una alta producción de discos, conciertos y encuentros que permitieron la apertura de sellos discográficos y editoriales especializadas. A todo este rico ambiente cultural que se vive en la época se sumaría la introducción de la televisión a las casas y hogares de la sociedad.

En la década de 1950, se realizan las primeras pruebas para la transmisión de televisión que ya había sido implementada en otros países. El desarrollo de la televisión en Chile fue un poco más lento que la radio por diversas razones, algunas de orden económico como la etapa de crecimiento económico que se había desacelerado tras la crisis financiera de 1930. En 1952, las universidades son nuevamente llamadas a descubrir una tecnología y son las encargadas de realizar las primeras pruebas de transmisión. Si bien la televisión no se masifica sino hasta las décadas de 1970-80, es interesante



observar las condiciones de su creación, las funciones que se le atribuía y las disputas que generó en el campo de la producción cultural.

Durante un largo periodo, la televisión careció de algún tipo de regulación de parte del Estado. Pero al contrario de lo que sucede en otros campos de la cultura, la falta de regulación no incidió en una proliferación de señales de TV, sino que al contrario. En 1951 se registra una de las primeras peticiones para crear un canal de TV, realizada por la empresa extranjera Philco, cuya solicitud fue rechazada. En 1956 se registra otra solicitud la cual incluye además la internación de 30.000 receptores de televisión, la cual también es rechazada (Hurtado, 1989, p. 23). Debido a la falta de regulación, las universidades tuvieron la oportunidad de explorar la tecnología y establecer los primeros canales de TV en el país.

*“Es justamente en estos institutos donde se gestan los tres canales de televisión universitarios: los de la Universidad Católica de Santiago, Universidad Católica de Valparaíso y Universidad de Chile. En estas universidades, desde aproximadamente 1952 en adelante, se realizan una serie de experimentos destinados a enviar mensajes audiovisuales inalámbricos, a través de ondas hetzianas, desde un grabador-transmisor a un receptor.” (Hurtado, 1989, p. 25)*

Las transmisiones de las universidades se realizaban con un permiso implícito del gobierno, pero en 1958 se llena este vacío con la publicación del decreto 7.039 que “establece normas y requisitos para la concesión de frecuencia, instalación y funcionamiento de estaciones de televisión en Chile hasta 1970” (Hurtado, 1989, p. 20). Este reglamento, permite la instalación de un sistema nacional descentralizado territorialmente, sin muchas restricciones a los peticionarios, lo que permite que se instalen pequeñas, medianas y grandes

estaciones. Este reglamento, similar al que opera en la radiodifusión, descentraliza el monopolio de las universidades, aunque resguarda el rol educativo de la televisión al reservar señales para estas instituciones. Aunque Hurtado indica que de “94 canales disponibles, 78 eran reservados al fin comercial y sólo 16 a educacionales” (Hurtado, 1989, p. 20).

Esta modalidad de televisión comercial-universitaria, tenía como finalidad que el Estado no incurriera en gastos para implementar esta tecnología, que como reconociera el presidente Alessandri en 1961, “somos un país pobre. La televisión es un derroche de ricos, una válvula de escape de las divisas<sup>21</sup>”. En la implementación de la radio el Estado había gastado grandes recursos y en la década de 1960 la economía iba a la baja, por lo que la televisión debió surgir sin el apoyo de esta alianza tripartita. Aunque la definición del reglamento era abierta, dejada espacio y respaldo a la producción de contenido local.

*“Estas normas concebían un sistema televisivo nacional altamente diversificado territorialmente y prestando un servicio local similar al del sistema radial, en la medida que al menos el 40% de la programación debía ser originada en la planta local, la que podía operar con equipos de bajo costo y alcance.”*  
(Hurtado, 1989, p. 22)

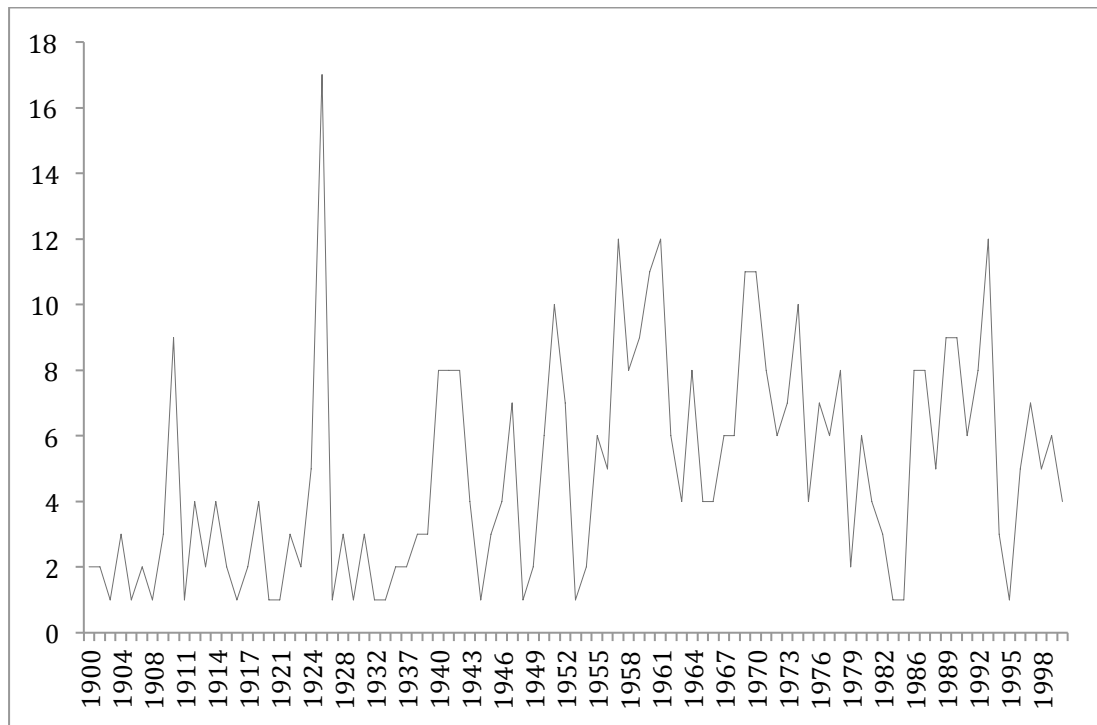
En estos años la alfabetización ya llega a un 83%, y se puede decir que los principales campos de la producción cultural en Chile están constituidos. Durante todo el siglo XX se producen transformaciones que reflejan el cambio de la sociedad. Las formas de regulación e institucionalización de la cultura permiten observar este proceso de transformación. El excelente trabajo realizado por Arias Yurisch y Gálvez Gómez (2010), recopila las leyes y

---

<sup>21</sup> Aparecido en la Revista Ercilla de mayo de ese año

decretos de contenido desde 1900 al año 2000. Creemos que analizar esta información de manera cuantitativa es un buen ejercicio para obtener un panorama que sintetice estos aspectos: de las 457 leyes recabadas, 119 de ellas corresponden a decretos de ley y 338 a leyes. Al observar de manera temporal estas leyes, podemos notar que al comienzo del periodo existen dos *peaks*, uno en 1910 y el otro en 1925 (Gráfico 4). Esto se debe a que en 1910 se celebra el centenario de la república, por lo que se realizan diversas exposiciones artísticas y se erigen otros tantos monumentos conmemorativos. En 1925 se crean las normas de propiedad intelectual y se fija normas sobre censura de publicidad, noticias y cine además de crear normas sobre impuestos a estas actividades. Este año también se establece el Consejo de Monumentos Nacionales.

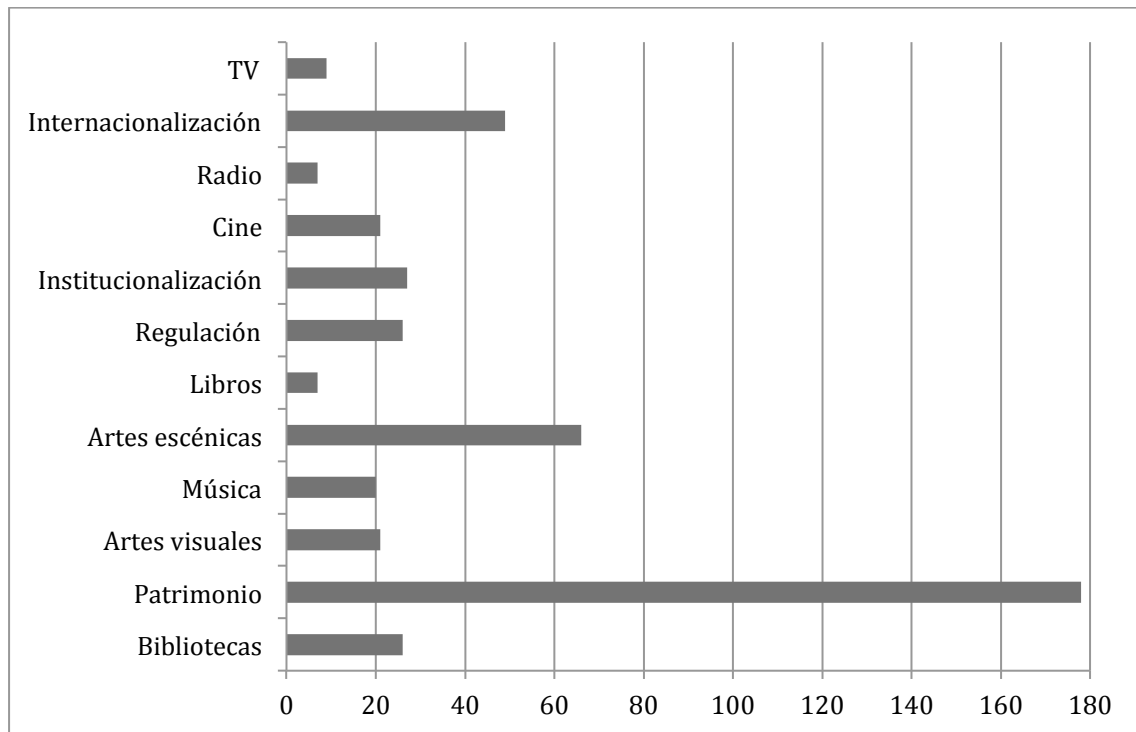
Gráfico 4: Leyes y decretos de contenido cultural en Chile (1900-2000)



Fuente: Elaboración propia en base a Arias Yurisch y Gálvez Gómez (2010)

Al categorizar las leyes bajo el modelo de campos culturales, nos encontramos que un alto número de éstas se refieren al campo del patrimonio (39%). Dentro de las leyes relacionadas a este campo, la mayoría de estas se trata de asignación de recursos para la construcción e internación de monumentos y realización de celebraciones conmemorativas. Otro campo que destaca es el de las artes escénicas (14%), en el cual la mayoría de las leyes se refieren a la transferencia de recursos para la construcción y funcionamiento de teatros en distintas localidades. Otras leyes recurrentes en este campo son las que establecen impuestos, por ejemplo a las entradas a espectáculos de teatro, cine, artes circenses, etc., pero también como beneficios tributarios para los trabajadores, como una ley de 1957 que establece una rebaja del 50% en el valor de los pasajes y fletes de carga y equipaje de Compañías Teatrales Chilenas en la Empresa de Ferrocarriles del Estado. En el campo de las artes visuales, es recurrente la subvención al mercado del arte, a través de la compra de obras, pago a artistas, internación de obras, y fondos para la creación de esculturas. Además destacan los premios y reconocimientos a artistas visuales.

Gráfico 5: Leyes y decretos en los principales campos culturales (1900-2000)



Fuente: Elaboración propia en base a Arias Yurisch y Gálvez Gómez (2010)

La institucionalización se refiere a la creación de todo tipo de departamentos u oficinas del Estado, además de formas de reconocimiento y legitimación de todos los campos culturales en general. La regulación se refiere a leyes que establezcan normas y regulaciones para todos los campos culturales, como las leyes de derecho de autor, o bien que involucren a más de un campo. En esta última forma, la regulación opera como una forma de control transversal de la actividad, como el establecimiento de restricciones a todo tipo de actividad pública, ya sean estas de teatro, cine, música u otras. La internacionalización por otro lado, se refiere principalmente a los acuerdos de intercambio cultural que establecen los gobiernos con distintas naciones, muchos de los cuales se han ido reafirmando. Destacan entre estos acuerdos, los relativos a concesión de permisos a radioaficionados que entre las décadas de 1970-80, Chile sostiene con diversos países como Brasil, Uruguay,

Nicaragua, Argentina, Colombia, Canadá, República Dominicana, Paraguay, Guatemala, Austria, Haití, Sudáfrica, El Salvador y Suiza. La regulación, institucionalización e internacionalización, podemos decir que son funciones que afectan a todo el campo de la producción cultural.

#### 4.1.7. Masificación del consumo y disminución del repertorio local

Hasta el momento nos hemos referido solo tangencialmente sobre los contenidos de los bienes simbólicos o mensajes que se transmiten en la sociedad. Es importante destacar que hasta 1973, los principales campos de la producción cultural ya se encuentran desarrollados y legitimados. Por ejemplo la literatura dio luz a una generación muy productiva en el campo del libro, la llamada generación de 1938. Gabriela Mistral gana el Premio Nobel de Literatura en 1945 y Pablo Neruda, recibe el mismo premio en 1971. Durante el siglo XX reconocemos tres tipos de sociedades conviviendo en la cultura nacional: una cultura popular cuyos orígenes se remontan a la tradición campesina del periodo hispano-criollo; una cultura de masas, fragmentada y diversa cuyos orígenes se remontan a la aristocracia ilustrada y; una cultura tradicional y conservadora, de origen terrateniente, eclesiástico y militar.

La cultura popular refleja el pasado campesino del país que en condiciones precarias comienza a poblar las periferias y los bordes de los principales centros urbanos. Las formas musicales y los instrumentos no varían mayormente de aquellos usados en el periodo de las chinganas del siglo XIX. La lira popular es un reflejo de las formas de comunicación oral propios de la cultura campesina, pero remezclado con la cultura escrita. En cierta medida, toda forma cultural es una remezcla de expresiones culturales anteriores. En el caso de la cultura de masas, su origen aristocrático y de estratos medios urbanos, producen una mixtura muy diversa de las cuales las principales tendencias no reflejan toda su complejidad. A la llegada de la imprenta al país,

surgen pequeños y medianos comerciantes y trabajadores medios que forman gremios como el de los artesanos y tipógrafos. La cultura de masas es el reflejo del crecimiento de este sector, que a partir de los avances técnicos en la academia a principios del siglo XX, conforman el modelo de producción cultural. Por último la cultura tradicional, más relacionada a las artes visuales y la música, logra un proceso de institucionalización en el Estado y la academia, siendo la extensión de la educación artística y la alfabetización uno de los mayores logros.

A partir de estas tradiciones culturales, las artes musicales, la escritura y las artes visuales, crecieron en volumen incentivadas por la acción del Estado, la academia y los pequeños y medianos comerciantes. Hasta antes de la dictadura militar (1973), se puede caracterizar esta época como la emergencia y formación de las industrias culturales en Chile. Se avanzó en la implementación de nuevas tecnologías como la radio y la TV, se desarrollaron nuevas técnicas como el periodismo de noticias, y se dio diversos usos a la fotografía y el cine. Sin duda que el sector de la cultura crece a través de su infraestructura, pero también a partir de los creadores, los consumidores y los mensajes que se multiplicaron por esta época. Si entendemos la introducción de la imprenta como el inicio de la modernidad, podemos decir que Chile es uno de los países que más tardíamente se introdujo a ésta, pero a partir de ello, la sucesión de técnicas y tecnologías para la producción cultural fue relativamente rápida y la adaptación de éstos por parte de la sociedad también lo fue. Como las condiciones sociales a mediados del siglo XX se habían precarizado más de lo imaginado, comenzaron a diseñarse proyectos de reforma a la estructura del país. Las condiciones de vida de los nuevos pobres urbanos eran miserables, y no existía la capacidad ni los recursos para atenderlas. En 1970 asume el gobierno de la Unidad Popular, que duraría solo tres años hasta 1973, cuando se produce el golpe de Estado que generaría un cambio en el contexto de la cultural en Chile.

La mayoría de los organismos estatales pasan a ser dirigidos por los militares como es el caso de las universidades, algunas de las cuales cierran facultades y carreras relacionadas a las ciencias sociales, humanidades y artes. Esto significó un mayor control de la creación artística y una deslegitimación del trabajo cultural<sup>22</sup>. Otros ejemplos de esto van “desde la quema de libros en los primeros años, hasta la prohibición de ingreso a cantantes como Joan Manuel Serrat (Subercaseaux S, 2006). Esto se refleja también en las regulaciones, como un decreto de ley que establece las normas y crea el Consejo de Calificación Cinematográfica (1974). También se aprueba el convenio de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (1975) lo que producen modificaciones a este derecho y se crea el Consejo de Radio y Televisión. Se fijan normas a los trabajadores de todas las áreas de la cultura y el espectáculo, y se derogan decretos que incluían beneficios tributarios a estos trabajadores. Se ha llamado al efecto de este proceso apagón cultural, pero este término no es completamente correcto, puesto que pese a la censura y las restricciones impuestas, la producción cultural mantuvo sus funciones.

En esta época, el campo de la televisión sufrió varias transformaciones y un reflejo de ello es la ley 17.377 de 1970, que establece los objetivos de la televisión chilena y dispone que “solo podrán establecer, operar y explotar canales de televisión en el territorio nacional” la empresa estatal Televisión Nacional de Chile y las universidades de Chile, Católica de Chile y Católica de Valparaíso. Además establece que podrá autorizar a personas jurídicas para “operar sistemas de televisión en circuito cerrado siempre que no estén destinados al uso del público ni persigan fines de lucro”. Además el Consejo de Televisión creado en esta época ejerce una fuerte labor de control sobre lo que se emite en las señales de TV. Sin embargo esta ley se deroga en 1989 por la ley 18.838. En esta década se reorganizan algunos gremios ligados a la cultura y la comunicación, como el Colegio de Periodistas o la Asociación de Fotógrafos Independientes que viene a reemplazar a la Unión de Reporteros

---

<sup>22</sup> En 1971 fue tomado prisionero en el Estadio de Chile el artista popular Víctor Jara por tropas del ejército, donde fue torturado y asesinado.



Gráficos creada en 1938. La protección de los derechos de autor, fomenta el surgimiento de diferentes sociedades de gestión colectiva, y con la llegada de la democracia se vive una apertura y una diversificación de las manifestaciones culturales que habían circulado de manera semi-clandestina en los tiempos de la dictadura.

Si bien este recorrido histórico no pretende ser exhaustivo, creemos que los hitos destacados permiten instalar una primera imagen del desarrollo de la producción cultural en Chile. Nos enfocamos principalmente en los orígenes de cada campo y el contexto en que emergen, pero no profundizamos en el desarrollo posterior de éstos. Esto se debe a que salvo, los vaivenes y reinenciones de los mismos campos, todos ellos una vez constituidos coexisten y conviven en la sociedad. Para la década de 1990, el campo de la cultura vive un nuevo proceso de institucionalización en vista a reforzar los valores democráticos en el país.

“En 1989 era necesario resaltar estos valores, pues indicaban una diferencia tajante con un pasado de censura y de intervenciones administrativas de carácter restrictivo. En su aspecto propositivo las Bases Programáticas reafirmaban la libertad y el pluralismo como principios básicos y esenciales para el desenvolvimiento de la cultura, concebida ésta tanto en su dimensión artística como en su dimensión antropológica.”  
(Subercaseaux S, 2006)

En esta época, el crecimiento del mercado debido a la liberalización de las políticas intervencionistas, fomenta el crecimiento de las principales empresas de comunicaciones, en la radio, la TV y la prensa escrita. Esto sucede al mismo tiempo que se consolidan las grandes industrias internacionales de la cultura, principalmente en el cine y la música, pero

también en la industria editorial y de contenidos. Algunas de ellas de larga tradición en el país y otras más recientes, abren sucursales en la década de 1990 gestionando el repertorio local e internacional, lo que fomentó la llegada de artistas internacionales, hasta insertarse en algunos circuitos de la industria de la cultura y el espectáculo. Esta década también significa la consolidación del sector cultural a partir del establecimiento de fondos permanentes para su fomento y su desarrollo. El auge económico que vive el país se refleja en el crecimiento de las publicaciones, y las empresas dedicadas a este rubro. Se estima que en la década de 1980 se registraron más de 30 nuevos sellos musicales y para la década siguiente esta cifra asciende a más de 40.

“En este contexto, el trabajo cultural adquiere modalidades completamente nuevas. La mercantilización, diversificación y masificación de los bienes y servicios que impulsa la industria hace desaparecer el contraste entre “alta cultura” y “cultura de masas”; entre las bellas artes y las ofertas de ocio y entretenimiento. Existe ahora un consumo de “bienes culturales” de amplio espectro que permite al individuo crearse un hábitat cultural según su gusto personal.” (PNUD, 2002, p. 88).

La preeminencia de la televisión en esta época genera una cultura de la imagen y del dato (PNUD, 1998), todo lo cual se produce en el contexto de una sociedad de consumo que comienza a valorar los bienes simbólicos como símbolo de estatus y poder. Bajo esta misma lógica comienza a cobrar cada vez más importancia el sector audiovisual, del diseño y la publicidad. A finales de los años '90, la crisis económica de Asia logra afectar al país, pero no en la misma magnitud que al resto del mundo, por lo que el efecto se produce en las empresas internacionales relacionadas a la producción cultural y en menor medida a las empresas locales. Diversos indicadores que se presentarán más adelante dan cuenta de este efecto, que sin embargo duró poco, ya que con la

llegada del siglo XXI, la producción cultural se vuelve activa nuevamente. El año 2003, tras un largo trabajo de discusión, se establece por ley 19.891 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, actualmente la principal institución estatal del país.

## **4.2. Aspectos económicos de la producción cultural en Chile**

En las últimas décadas se han llevado a cabo diversas iniciativas que buscan comprender las dinámicas económicas de la cultura y la producción cultural en Chile. Desde el año 2005 el Convenio Andrés Bello con apoyo financiero del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), propuso un sistema y una metodología para la medición del impacto de las actividades de la cultura en la economía para diversos países de América del Sur como Colombia, Brasil y Chile. A partir de un marco conceptual de las actividades culturales y las formas de medición de éstas en la economía, los distintos países que conforman el Convenio Andrés Bello llevaron a cabo diversas mediciones para determinar el aporte de la cultura al PIB. Estas mediciones se realizaron en Chile a través del Departamento de Cuentas Nacionales del Banco Central y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Convenio Andrés Bello, 2009). En los siguientes apartados queremos analizar estas cifras además de complementar la información con otras fuentes de información secundaria.

### **4.2.1. Chile y el PIB en cultura (1990-2000)**

El estudio desarrollado por el Banco Central y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes es una de las principales fuentes para dimensionar el aporte de la cultura a la economía, analizando el aporte de diversas actividades culturales consideradas en la “matriz insumo-producto, con base en el año 1996 (MIP-96), clasificadas según el Código Internacional Industrial Uniforme (CIIU)”

(MINEDUC / CNCA, 2003, p. 27). Este estudio considera información entre los años 1990-2000 y se construyó en dos etapas, utilizando la matriz insumo-producto de 1986 para el primer periodo (1990-1998) y la matriz insumo-producto 1996, para el segundo periodo (1996-2000). Las actividades, llamadas Actividades Económicas Características de la Cultura (AECC), medidas en el caso chileno se muestran en la tabla a continuación.

Tabla 3: Definición de AECC 1990-2000

<b>Serie 1990-1998</b>	<b>Serie 1996-2000</b>
Cine, televisión, radio y espectáculos; y otros servicios de esparcimiento	Actividades de esparcimiento y actividades culturales y deportivas
Imprentas y editoriales	Imprentas y editoriales

Fuente: MINEDUC / CNCA, (2003, p. 29)

Las actividades consideradas en este estudio, se clasifican según el Código Industrial Uniforme (CIU) como se muestra en la tabla a continuación en sus dos formas (CIU Rev. 2 y CIU Rev. 3).

Tabla 4: AECC de acuerdo a CIU Rev. 2 y 3 para determinar el PIB Cultural

<b>CIU</b>	<b>Códigos</b>	<b>Glosa</b>
CIU Revisión 2	9419 (incluye códigos 9411-9415)	Cine, televisión, radio y espectáculos
	9490	Otros servicios de esparcimiento
	3420	Imprentas y editoriales
CIU Revisión 3	92	Actividades de esparcimiento y actividades culturales y deportivas
	22	Imprentas y editoriales

Fuente: MINEDUC / CNCA, (2003, p. 33)

De acuerdo a este estudio, el aporte al PIB de las AECC, se encuentra entre un 0,9% en 1990 y un 1,8% en el año 2000. Esto significa que en el año 1900, el aporte de la cultura fue de 170.764 millones de pesos de 1996 con un crecimiento variable (en general al alza) para llegar a 639.601 millones de pesos de 1996. De acuerdo a los datos, entre el año 1990 y el 2000, el aporte de las actividades culturales crece un 275%.

Tabla 5: Aporte de las AECC al PIB

Año	PIB <sup>23</sup>	PIB <sup>24</sup>	AECC en el PIB <sup>25</sup>	PIB de las AECC <sup>26</sup>	Crecimiento
1990	9.245.504	18.973.740	0,9	170.764	-
1991	12.100.475	20.388.440	1,0	203.884	19,4
1992	15.185.438	22.168.615	1,1	243.855	19,6
1993	17.974.917	23.275.247	1,2	279.303	14,5
1994	21.395.185	24.861.301	1,2	298.336	6,8
1995	25.875.727	27.780.591	1,2	333.367	11,7
1996	31.237.289	31.237.289	1,6	499.797	49,9
1997	34.722.636	33.300.693	1,6	532.811	6,6
1998	36.534.873	34.376.598	1,7	584.402	9,7
1999	37.164.386	34.040.584	1,7	578.690	-1,0
2000	40.436.215	35.533.416	1,8	639.601	10,5

Fuente: (MINEDUC / CNCA, 2003, p. 36)

<sup>23</sup> Cifras en millones de pesos nominales

<sup>24</sup> Cifras en millones de pesos de 1996

<sup>25</sup> Participación relativa de las AECC

<sup>26</sup> Cifras en millones de pesos de 1996

Debido a que los datos entregados por el Banco Central y publicados por el MINEDUC / CNCA no permiten desagregar los datos por actividad, es difícil comprender cuáles de las actividades culturales en específico son las que crecen en este periodo. Esto se debe a que los datos se extraen del Código Industrial Uniforme (CIU) a 2 y 4 dígitos, lo que hace pensar que algunas de las actividades incluidas no corresponden a actividades propiamente culturales. Sin embargo, de acuerdo al estudio, las actividades para el año 2000 “estarían conformadas en un 45% por las actividades de radio y televisión, y en un 14% por las actividades de cine, teatro y otros espectáculos. Es decir, un 59% corresponde a actividades propiamente culturales. El resto, está compuesto por actividades recreativas: juegos de azar (22%) y deporte (12,5%) y otros no clasificados (6,2%).” (MINEDUC / CNCA, 2003, p. 38).

Se reconocen dos problemáticas o limitaciones de las fuentes de datos disponibles: 1) nivel de agregación de la información, que no permite análisis específicos y, 2) sectores no incluidos o que no están representados en estos datos, como por ejemplo las artes visuales. Por ello, el estudio presenta informes de mediciones alternativas y que bajo otras metodologías, dan cuenta que el crecimiento de las actividades económicas propias de la cultura es un poco menor entre los años 1995 y 1996, proyectado en un 1,3% y entre los años 1996, 1997 y 1998, dando cuenta que aún bajo otras mediciones el aporte de estas actividades es importante en cuanto a peso y crecimiento. Utilizando la Tabla 5 para determinar el PIB de las AECC durante este periodo, podemos indicar con un 95% de confianza que este aporte se encuentra entre 293.375,63 y 500.226,19 millones de pesos de 1996<sup>27</sup>. En precios actuales (dic. 2014) esto significaría un aporte de 784.928 millones de pesos promedio.

A pesar de las deficiencias que puedan entregar las cifras, estas actividades económicas caracterizadas como propias de la cultura, tienen un peso equivalente a otras industrias consideradas estratégicas para el país,

---

<sup>27</sup> Con media de 396.801 millones, considerando  $EE = t_{(10,2,5)} * (153.821,9/3,3166) = 103.425,28$ .

como la pesca (MINEDUC / CNCA, 2003), lo que da cuenta de la importancia que puede tener para la economía nacional.

#### 4.2.2. Producción cultural a partir de fuentes tributarias (2005-2012)

Como forma de complementar estas cifras y describir los aspectos económicos de la producción cultural, es posible utilizar los datos sobre empresas y rubros puestos a disposición por el Servicio de Impuestos Internos de Chile<sup>28</sup>. Esta información elaborada por el Departamento de Estudios Económicos y Tributarios de la Subdirección de Estudios del Servicio de Impuestos Internos, se realiza en base a los formularios 22, 29 y Declaraciones Juradas N° 1887. Esta fuente de información entrega cuatro datos relevantes sobre empresas: a) números de empresas por rubro; b) número de trabajadores dependientes informados por rubro; c) ventas (UF<sup>29</sup>) por rubro y; d) remuneraciones de trabajadores dependientes (UF). La información entregada por este servicio muestra los datos entre los años 2005 y 2012, y es posible desagregar la información por cada región del país. Para las dos primeras variables (n° de empresas y n° de trabajadores), se encuentra la información completa, por lo que es posible utilizar esta información sin mayores complejidades. Sin embargo, para el uso de las otras dos variables (ventas y remuneraciones), su uso debe ser limitado, ya que la información está en muchos casos incompleta debido a las restricciones relativas a la reserva tributaria de acuerdo al Artículo 35 del Código Tributario.

El uso de esta base de datos permite recoger información sobre las empresas y trabajadores de la cultura en Chile, entendidas como unidades tributarias. Para ello se utilizará la información relevante sobre n° de empresas y n° de trabajadores dependientes, lo que permitirá calcular la dimensión del

---

<sup>28</sup> Esta base de datos se encuentra disponible en <http://www.sii.cl/estadisticas/empresas.htm>

<sup>29</sup> UF significa Unidad de Fomento, y se refiere a una unidad de cuenta reajutable a la inflación utilizada en Chile. Su valor a dic. 2013) de \$23.243 CL, equivalente a 44,16 US\$.

campo y los diversos sub-campos de la producción cultural además de dimensionar su peso respecto a otras industrias y empresas no-culturales. Para organizar la información de esta base de datos, se utilizarán solo algunos rubros de empresas que se consideran relacionados a las industrias culturales e industrias de la comunicación, que conformarían el campo de la producción cultural entendida bajo el modelo de campos y funciones en esta investigación.

Para organizar esta información, se categorizaron los distintos rubros de empresas de acuerdo a los distintos campos y funciones, lo que de alguna forma corresponde a realizar el ejercicio inverso de lo hecho en el modelo QCCACS, utilizado para levantar información primaria. Si bien no es posible ocupar este sistema de clasificación de manera exacta, la tabla presentada en el Anexo 1, muestra la clasificación de cuarenta actividades de producción cultural bajo el modelo de campos y funciones. Se excluyó de manera intencional el rubro referido a “Arquitectura”, puesto que no se considera como parte de la definición de producción cultural, al menos en la forma en que se trabaja en esta investigación. Estas actividades económicas, están clasificadas de acuerdo al Código Industrial Uniforme para los años 2005-2012. Si bien los datos de Servicio de Impuestos Internos no son datos económicos, sino que son datos tributarios, éstos pueden entregar un antecedente para comprender el entorno económico de la cultura y las comunicaciones en Chile, dando cuenta del nivel de formalización empresarial de algunos sectores o dominios culturales y el número de empleados dependientes de este sector.

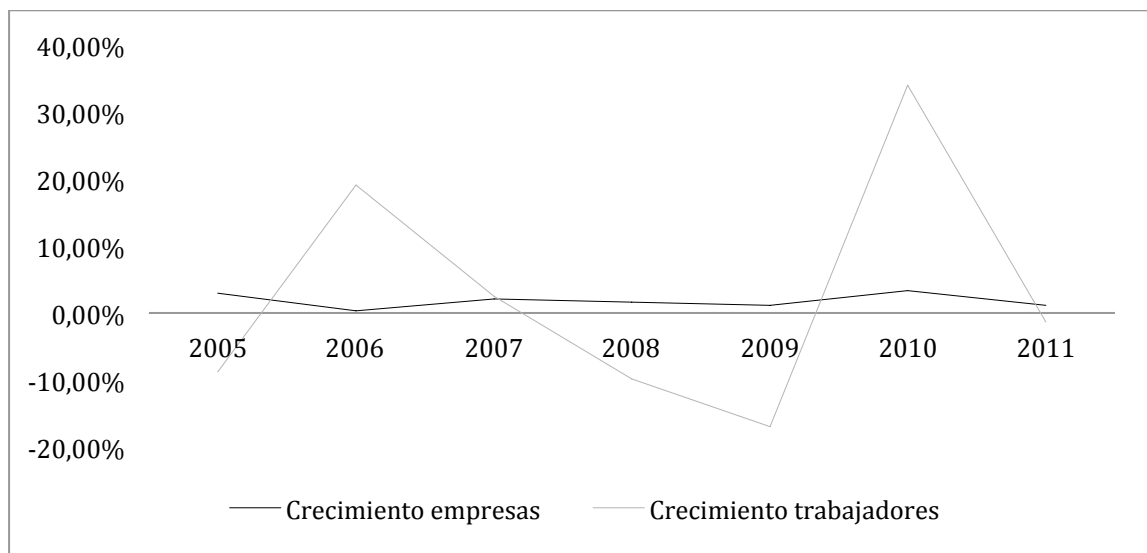
#### 4.2.3. Campo de la producción cultural en el total de la economía

Al analizar los datos del SII, nos encontramos con que sumadas todas las actividades culturales identificadas en el Anexo 1, existe un total de 15.100 empresas relacionadas al campo de la producción cultural para el año 2005. En el año 2012, esta cifra se eleva a 17.098 empresas, siendo el crecimiento



promedio en estos años de 1,8%. El número de trabajadores dependientes informados por las empresas relacionadas a la producción cultural, es de 116.102 para el año 2005. La cifra crece a 127.887 para el año 2012, aunque las variaciones del crecimiento en estos años, dan cuenta de cierta inconsistencia en estas cifras.

Gráfico 6: Crecimiento empresas y trabajadores de la producción cultural (2005-2012)



Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

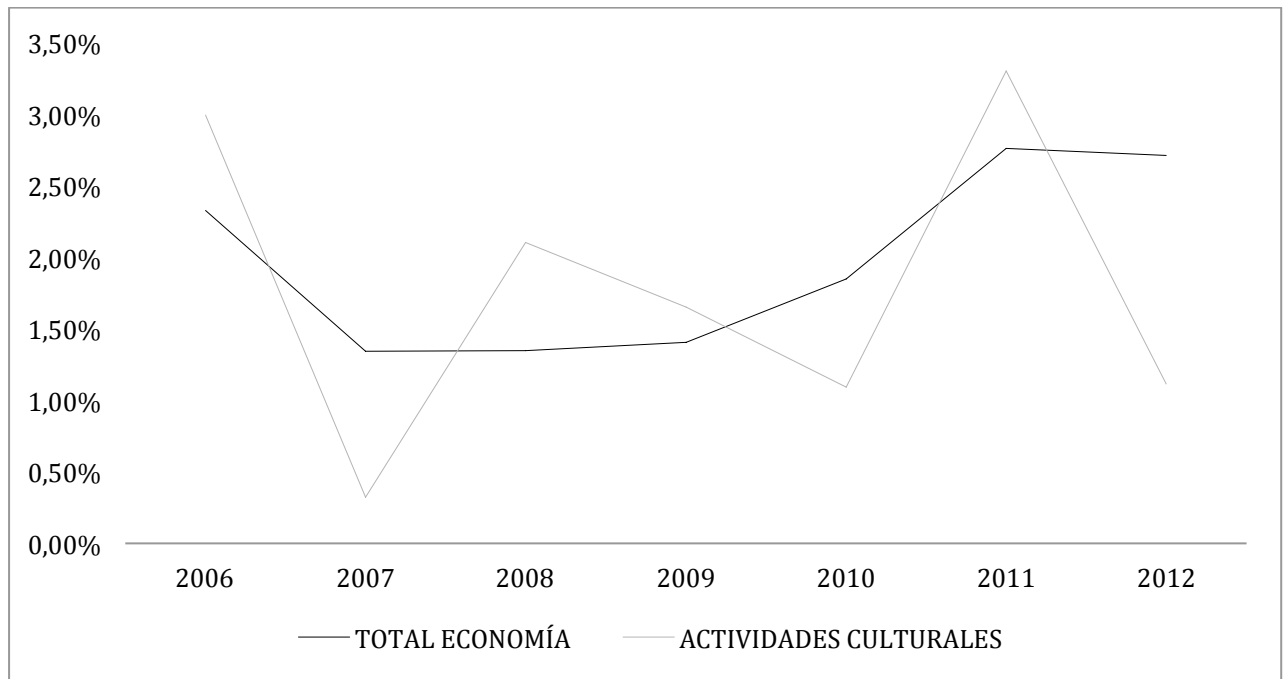
Entre los años 2005 y 2012, el crecimiento del número de empresas es de 13,23%, mientras que el crecimiento de los trabajadores dependientes informados es de 10,15%. Estas cifras nos indican que el campo de la producción cultural es relativamente grande, que al menos se mantiene constante en el tiempo. Además al tratarse de cifras tributarias que se informan año a año, podemos deducir que se trata de un campo económico con un alto nivel de formalización de sus actividades y que involucra a una gran cantidad de personas. Como se observa en el Gráfico 6, las variaciones en el crecimiento

de trabajadores son mayores que en el número de empresas, y podemos identificar dos *peak*: en el año 2006 y en el año 2010 a los que anteceden crecimientos negativos y tras lo cual también se observan crecimientos negativos.

Al utilizar la misma fuente de información para observar el total de las actividades económicas en Chile, se observa que el número de empresas (de todos los rubros) es de 863.114 para el año 2005 y 5.961.770 de trabajadores dependientes informados por todas las empresas. Para el año 2012 el número de empresas crece a 988.745 y los trabajadores dependientes informados crece a 8.628.999. Entre el año 2005 y 2012 el crecimiento total de empresas en Chile para todos los rubros es de 14,56%, mientras que el crecimiento de los trabajadores dependientes informados es de 44,74%. El promedio de crecimiento de las empresas para el total de las actividades económicas es de 1,96% para esta serie de años y para los trabajadores dependientes informados es de 5,51%. Si comparamos estas cifras con las que corresponden a los rubros exclusivamente de la producción cultural, podemos observar que estas actividades se comportan de manera similar.

En cuanto al número de empresas, las actividades de la producción cultural presentan bajas importantes en los años 2007, 2010 y 2012, que se explican por altas tasas de crecimiento en los años 2008 y 2011.

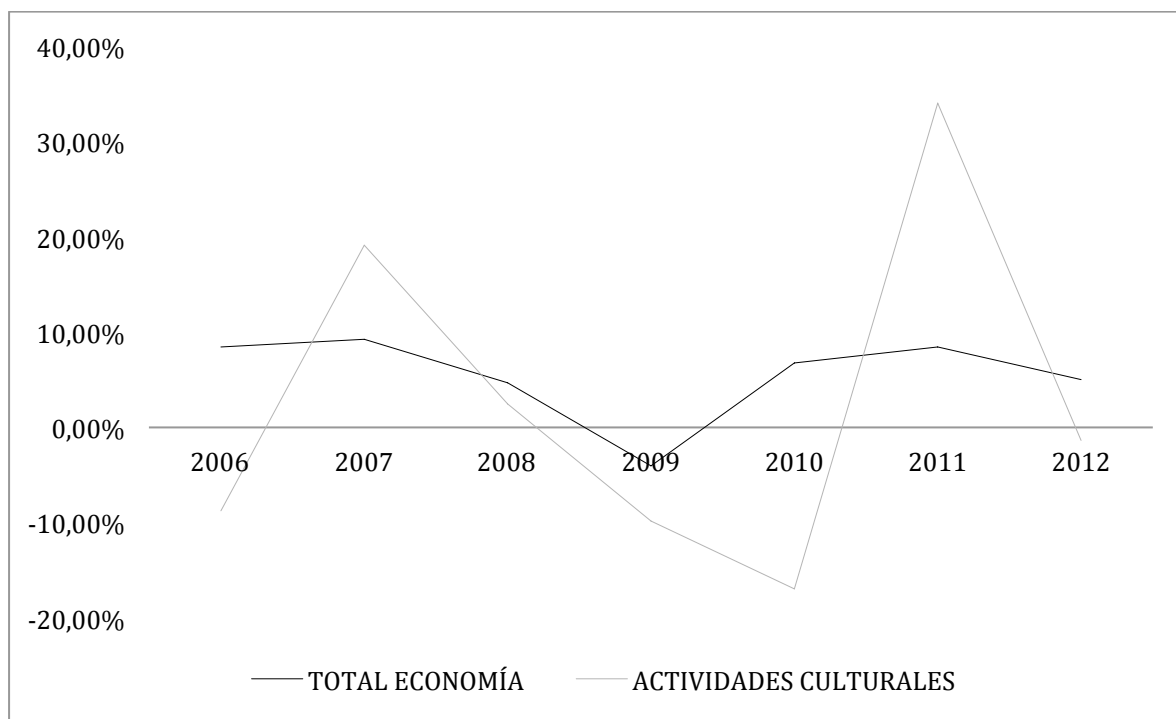
Gráfico 7: Crecimiento empresas total economía y producción cultural



Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Al comparar las mismas cifras de acuerdo al número de trabajadores dependientes informados, se observa también un crecimiento inestable para las actividades culturales. Esta inestabilidad se produce por una baja desde el año 2007 hasta el año 2010 y un crecimiento para el año 2011, que sin embargo vuelve a bajar en el año 2012. Esto nos indica que las actividades económicas propias de la cultura tienden a ser inestables, incluso en tramos de tiempo relativamente cortos. Por otro lado, las actividades económicas para el total de la economía tienden a estabilizarse en el tiempo.

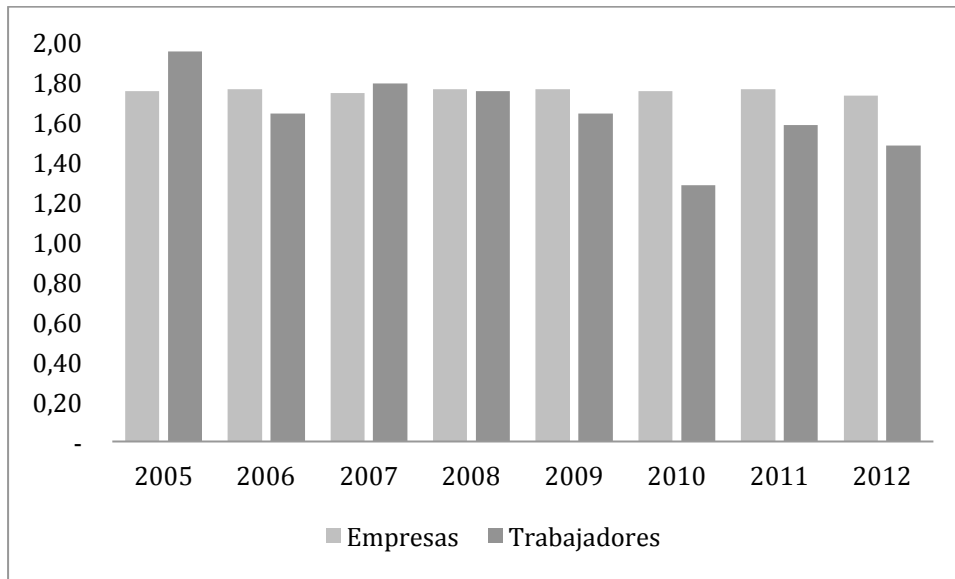
Gráfico 8: Crecimiento de trabajadores total economía y producción cultural



Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Al analizar el peso de las actividades culturales en el total de las actividades económicas se puede observar que este es relativamente estable para la serie de años 2005-2012. En cuanto al número de empresas, las actividades culturales ocupan un 1,75% promedio en el total de las actividades económicas. En cuanto a los trabajadores dependientes informados, las actividades culturales ocupan un 1,65% en promedio en el total de las actividades económicas. Aunque estas cifras provienen de fuentes distintas a las ocupadas para determinar el aporte de la cultura al PIB, sus resultados son coherentes con ellas. El aporte de la cultura al PIB de acuerdo al departamento de cuentas nacionales del Banco Central (Tabla 5) es de 1,6% para el año 1996 y de 1,8% para el año 2000, lo que guarda similitud con los datos presentados a través de estas fuentes tributarias.

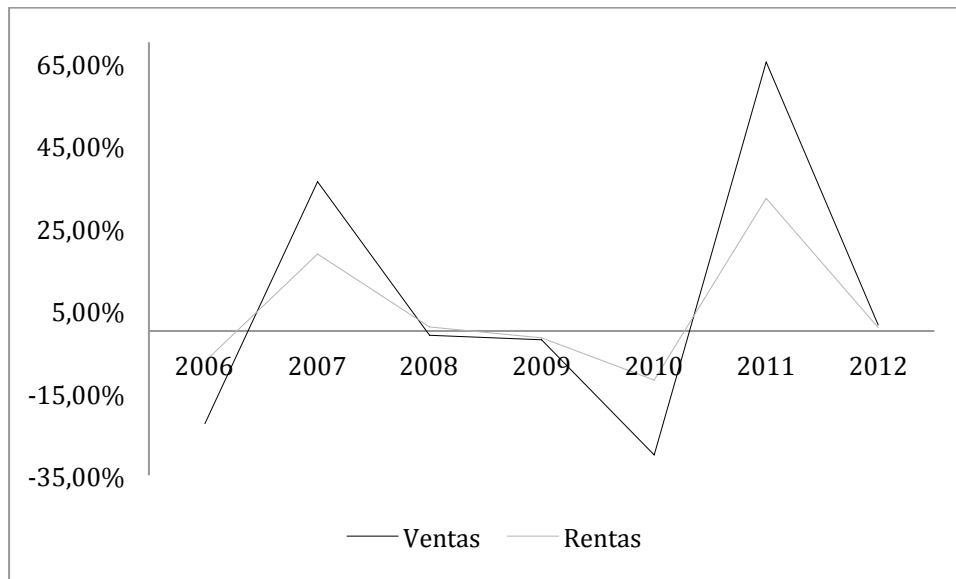
Gráfico 9: Porcentaje de la producción cultural en el total de la economía (empresas y trabajadores)



Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Al analizar las ventas y rentas netas informadas de trabajadores dependientes (UF) de las distintas actividades de la producción cultural, es posible observar un crecimiento entre los años 2005-2012. En las ventas, el crecimiento es de 19,96% y en el caso de las rentas el crecimiento es de 28,22% para los trabajadores dependientes informados. Estos datos sin embargo no son exactos al nivel de actividad económica, debido a que para algunas de estas actividades los datos no están disponibles, como se explicó al comienzo de este capítulo.

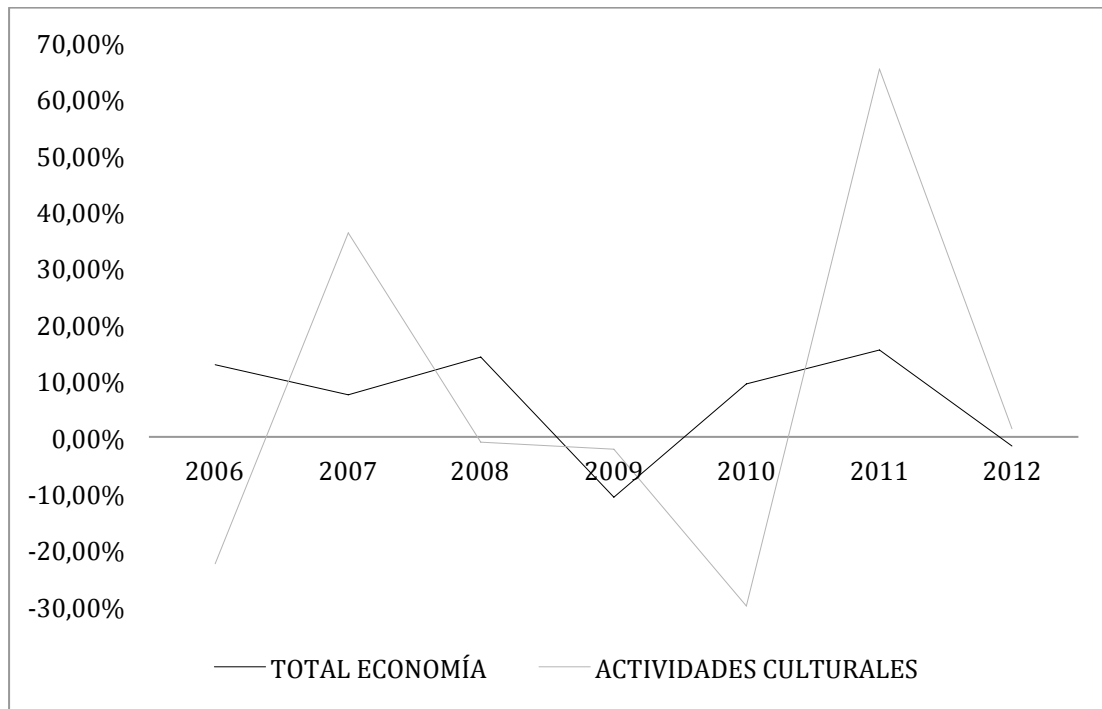
Gráfico 10: Ventas y renta de la producción cultural (UF)



Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Estas actividades suman en ventas un total de 149.525.038 UF en el año 2005 y 179.366.394 UF para el año 2012. Las rentas en tanto suman 18.663.956 UF para el año 2005 y 23.931.456 UF para el año 2012. Estas cifras nos dan cuenta de un crecimiento promedio para Ventas de 6,75% y en el caso de las Rentas de 4,54%. Al analizar estas cifras para el total de las actividades económicas, el crecimiento promedio en la serie de años es para las ventas 6,71% y para las rentas de 8,32%. Al comparar el crecimiento en ventas y rentas para las actividades culturales y para todas las actividades de la economía, se observan algunas diferencias. En las actividades propias de la producción cultural se observa un alto crecimiento para el año 2007 y 2011, mientras que la mayor baja ocurre entre los años 2008-2010.

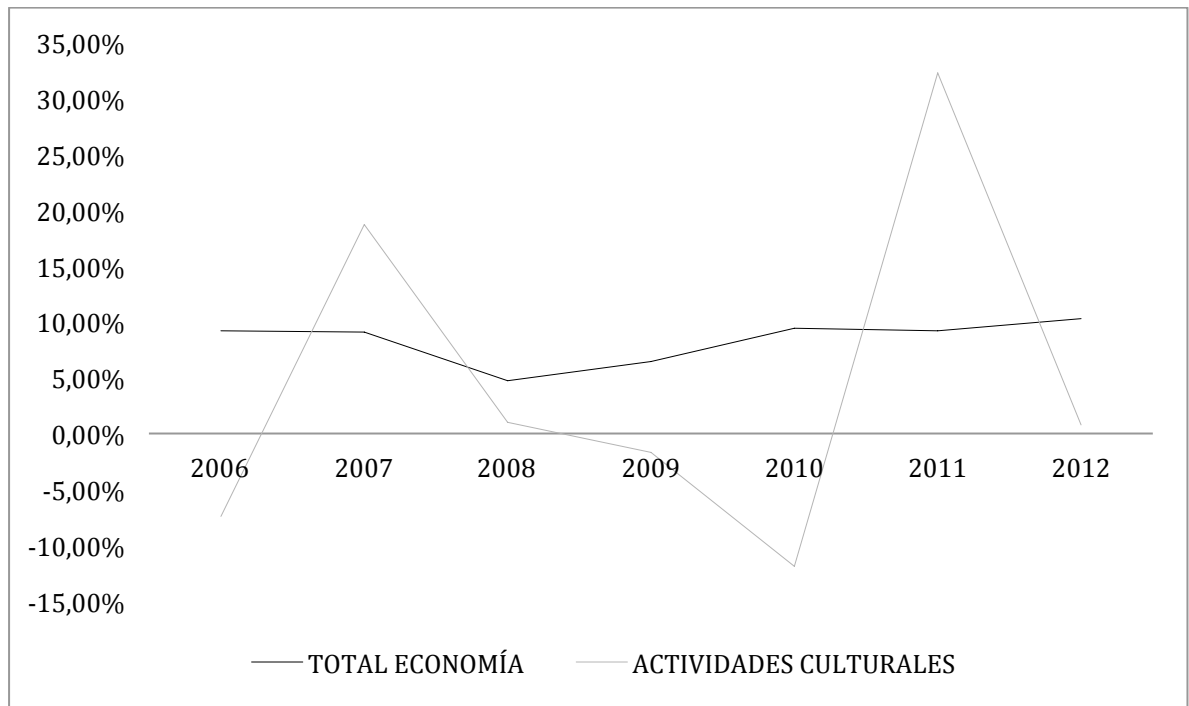
Gráfico 11: Crecimiento ventas total economía y producción cultural (UF)



Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Esta misma lógica se replica para el caso de la renta neta informada de trabajadores dependientes para las actividades culturales. La curva de crecimiento es similar en ambos casos, aunque los crecimientos de ventas son más bruscos, es decir cuando crecen, lo hacen a una mayor tasa y cuando caen también lo hacen a una mayor tasa que en el caso de las rentas, cuyas variaciones alcanzan cifras menos extremas. Esto se explica, por ejemplo en el caso del año 2011 donde el crecimiento de ventas llegó a un 65%, mientras que el crecimiento de rentas fue de un 32%. Lo mismo sucede el año 2010 donde la caída en ventas alcanza un -30%, mientras que la caída de las rentas solo llega a un -12%.

Gráfico 12: Crecimiento rentas total economía y producción cultural (UF)

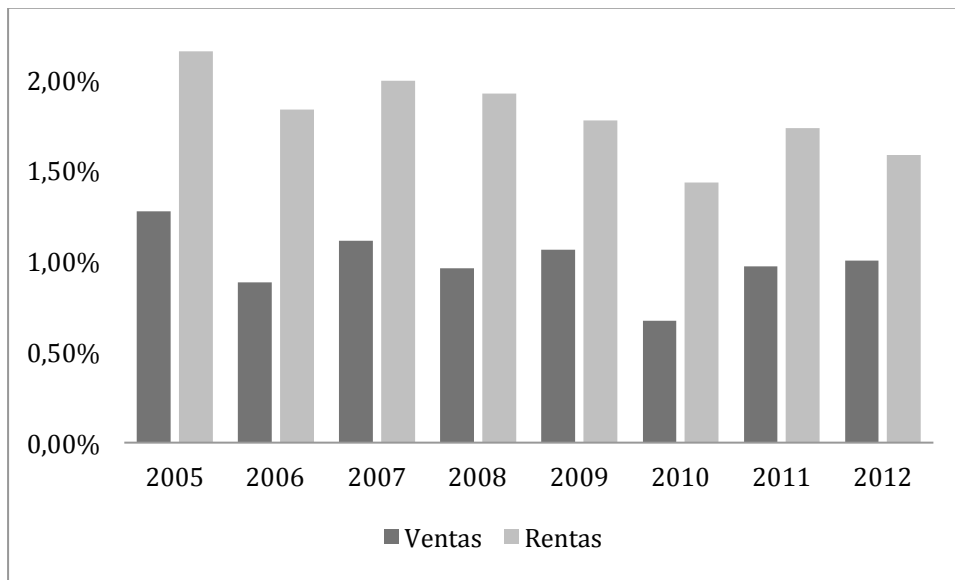


Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Al analizar la representación o el peso relativo de las actividades culturales en el total de la economía, se observa que entre los años 2005-2012 para las ventas el promedio es de 0,99%. En el caso de las rentas, la representación es de 1,8%. Estos datos dan cuenta de la importancia que tienen las actividades culturales en el total de las actividades económicas.



Gráfico 13: Porcentaje de la producción cultural en el total de la economía (ventas y rentas)



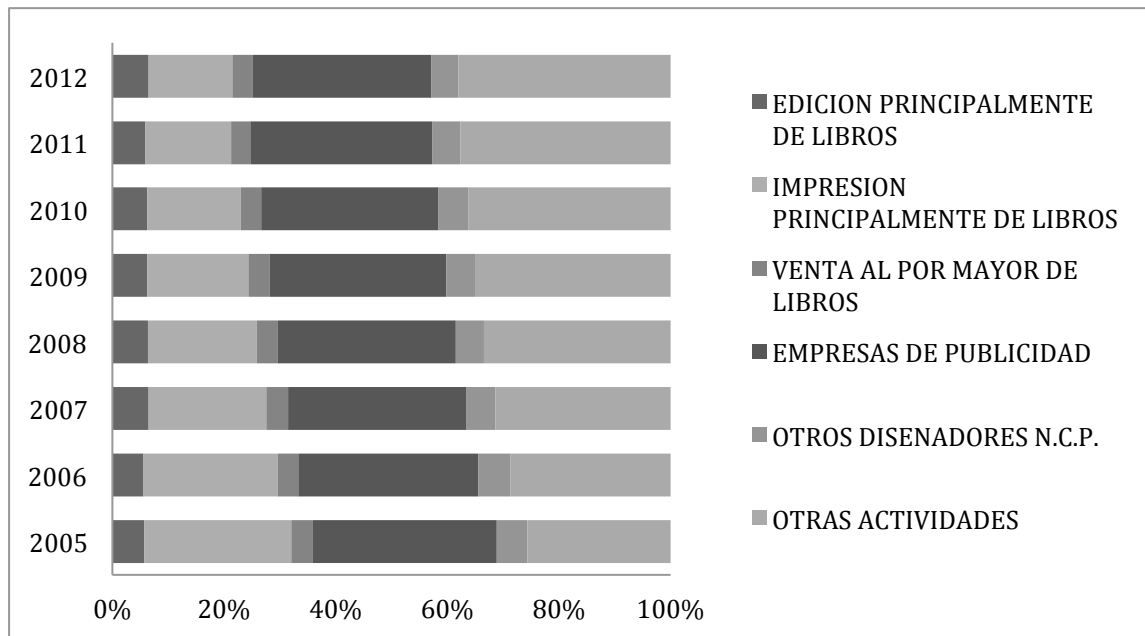
Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Si bien estos datos no son homologables a los del aporte de la cultura al PIB, éstos son coherentes con las cifras presentadas en el Gráfico 13. Estas cifras nos indican que la mayor participación de la producción cultural en la economía se produce en el año 2005, donde las ventas sobrepasan el 1%. Las rentas en general son altas para estas actividades, y por ejemplo para el año 2005 sobrepasa el 2%. Se observa una fuerte caída en el año 2010 tanto para las ventas como para las rentas informadas de trabajadores dependientes, que llega a 0,67% y 1,43% para ambas variables, siendo el más bajo. Es importante destacar que estos datos provienen de fuentes tributarias y no de fuentes económicas, por lo que no es posible a partir de estas cifras construir una matriz insumo-producto, para determinar el valor agregado de las actividades culturales en la economía del país.

#### 4.2.4. Principales actividades económicas de la producción cultural

En el siguiente apartado solo nos referiremos a las 40 actividades que conforman el campo de la producción cultural de acuerdo a la revisión de los rubros y empresas identificados por el SII. De estas actividades económicas, cinco de ellas cubren cerca del 67% de las empresas del rubro, aproximadamente 10.716 empresas. Estas actividades son en primer lugar las empresas de publicidad (32,07%), impresión principalmente de libros (19,53%), edición principalmente de libros (6,12%), otros diseñadores N.C.P. (5,26%) y venta al por mayor de libros (3,77%). El resto de las 35 actividades económicas de la cultura y las comunicaciones suman en promedio 5.378 empresas, aproximadamente un 33% del total.

Gráfico 14: Principales actividades de la producción cultural (nº de empresas)

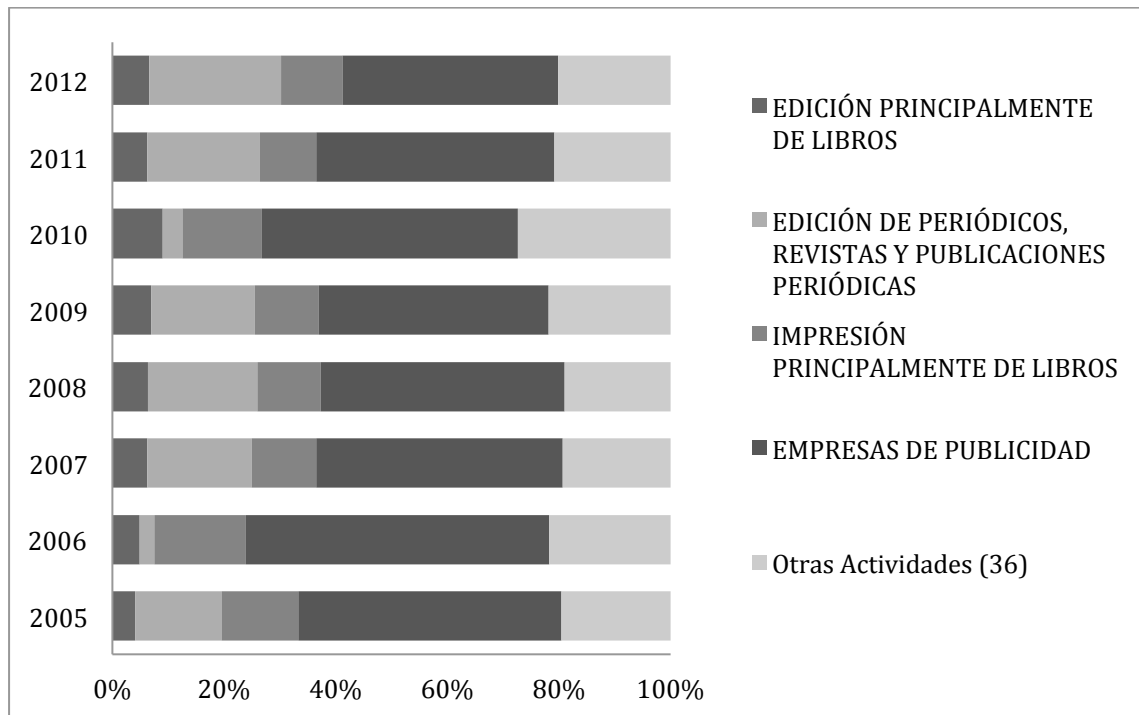


Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Al observar el crecimiento de estas empresas, nos damos cuenta que las cinco actividades principales pierden peso con el tiempo: en el año 2005 representan casi el 74% del total de actividades culturales y el 2012 el 67%. Mientras que las otras 35 actividades que representaban en el año 2005 un 26%, pasan a representar casi un 38% del total de la producción cultural. Esto se debe principalmente a los crecimientos en la edición y reproducción de grabaciones, cuyos crecimientos respectivos son de 712% y 613%, pasando en el primer caso de 25 empresas el 2005 a 203 el 2012, y de 8 empresas a 57 el 2012 en el segundo caso. También observamos crecimientos importantes en las actividades de fotografía publicitaria (235%), que crece de 31 empresas el 2005 a 132 el 2012. Lo mismo sucede con los servicios de producción de recitales y otros eventos musicales masivos que crece de 88 empresas el 2005 a 517 el 2012, siendo este crecimiento (488%) significativo en términos cuantitativos para el total de la producción cultural. También registramos crecimiento en el número de empresas de venta al por menor de instrumentos musicales (casa de música), que pasa de 54 empresas el 2005 a 204 el 2012 (278%). En tanto las actividades con mayor número de empresas en el periodo como venta al por mayor de libros, otros diseñadores N.C.P. y edición principalmente de libros, se mantienen constantes. Las empresas de publicidad presentan un leve crecimiento en los últimos años y las actividades de impresión principalmente de libros sufren una caída importante en este periodo de 3.991 empresas el 2005 a 2.570 el 2012.

Al analizar estas mismas cifras para la variable número de trabajadores dependientes informados, los datos indican que son cuatro las actividades que concentran en promedio más de un 78% de estos trabajadores. Estas actividades son empresas de publicidad (44,71%), edición de periódicos, revistas y publicaciones periódicas (15,29%), impresión principalmente de libros (12,49%) y edición principalmente de libros (6,3%). El resto de las actividades culturales suman en promedio el 21,2% de los trabajadores dependientes informados.

Gráfico 15: Principales actividades de la producción cultural (nº de trabajadores)



Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Al analizar el crecimiento de estas actividades en números totales, se observan una mayor variabilidad que en el número de empresas. En el promedio de años, las actividades de la producción cultural suman 118.531 trabajadores dependientes informados. Las cuatro actividades segmentadas en este caso suman en promedio 93.639 trabajadores dependientes informados (79%), mientras que el resto de las actividades suman en promedio 24.892 trabajadores dependientes informados (21%).

Las empresas de publicidad presentan bajas en el número de trabajadores a partir del año 2008, la edición de periódicos, revistas y publicaciones periódicas, muestran bajas importantes entre los años 2006 y 2010, al igual que la impresión principalmente de libros. Mientras que la edición principalmente de libros, presenta una leve alza en el número de trabajadores

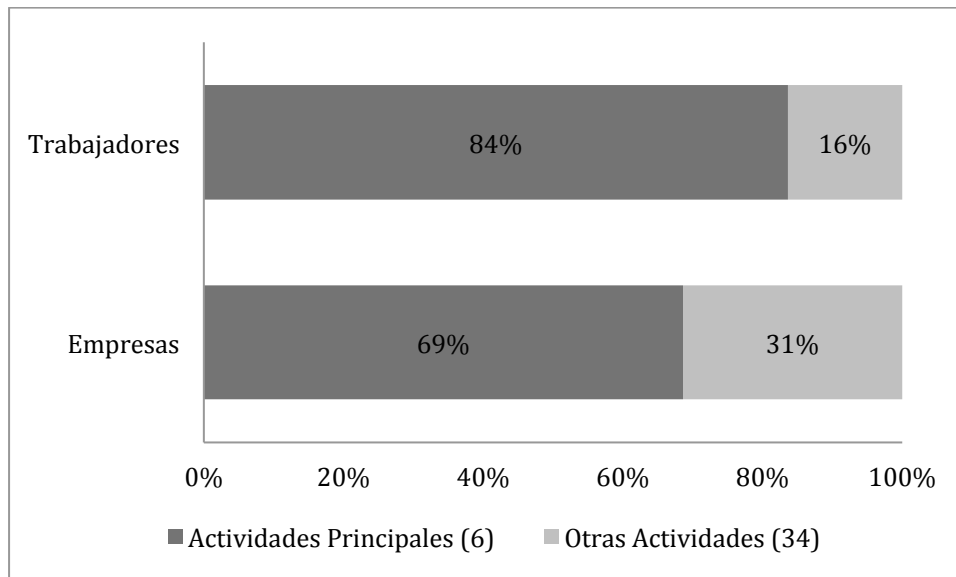
dependientes informados, al igual que las otras 36 actividades, categorizadas como otras actividades. Estas cifras nos indican que, al igual como sucede en el número de empresas, existen pocos rubros que concentran gran parte del trabajo cultural, especialmente en las áreas de edición, impresión y publicidad. Estas áreas están más relacionadas que otras a la cultura escrita, por lo que se puede suponer que este campo tiene un mayor grado de profesionalización, institucionalización y formalización como sector económico.

De acuerdo a estos dos datos –número de empresas y número de trabajadores dependientes informados- las actividades económicas más relevantes en el promedio de los años en cuanto a su tamaño son:

- 1) empresas de publicidad,
- 2) impresión principalmente de libros,
- 3) edición principalmente de libros,
- 4) otros diseñadores N.C.P.,
- 5) venta al por mayor de libros,
- 6) edición de periódicos, revistas y publicaciones periódicas.

El Gráfico 16 muestra la relación entre estas seis actividades principales y el resto de las actividades de la producción cultural de acuerdo a trabajadores y empresas. Estas seis actividades concentran el 84% de los trabajadores y el 69% de las empresas, información que nos permite obtener un panorama general. En cuanto a número de empresas, podemos entender las cifras como el nivel de diversificación del campo, y en cuanto a número de trabajadores, podemos identificar el indica el nivel de empleabilidad que generan estos determinados sub-campos.

Gráfico 16: Empresas y trabajadores en las principales actividades de la cultura



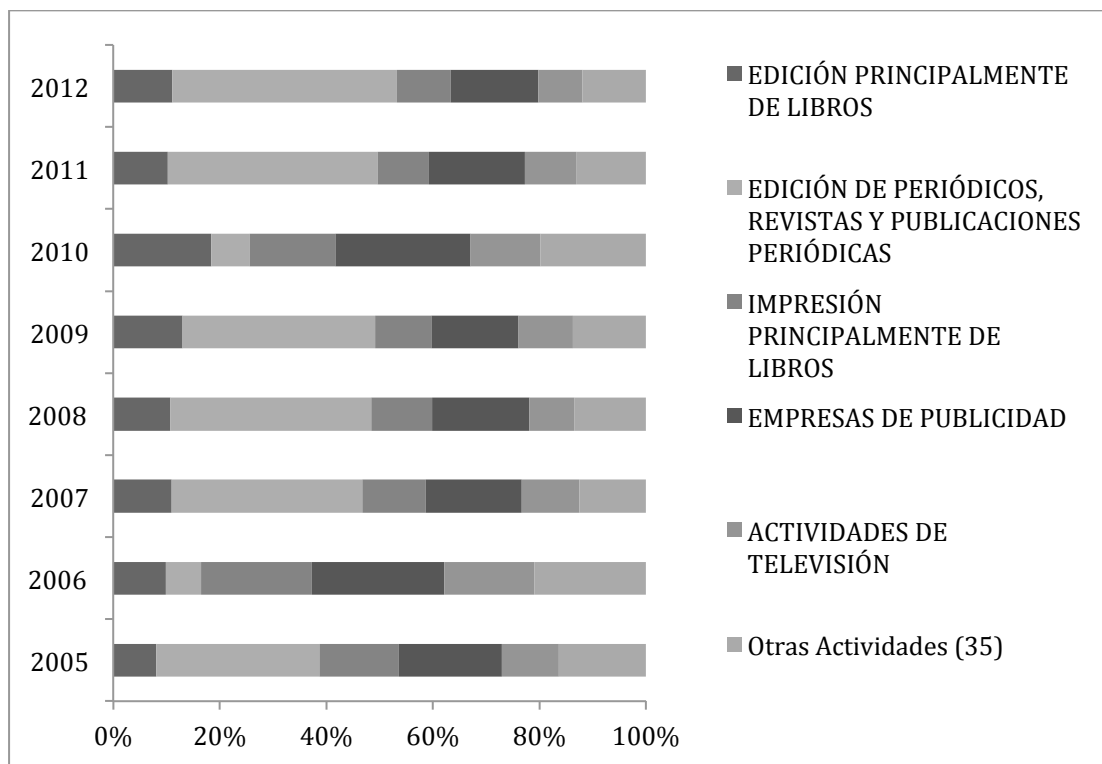
Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Un análisis similar es posible de realizar respecto a las ventas y rentas de los trabajadores informados, aunque como ya se comentó con anterioridad, estos datos al estar protegidos por el derecho estadístico deben utilizarse con precaución. En cuanto a las ventas, son cinco las actividades que suman cerca del 85% de éstas. En orden de relevancia son: edición de periódicos, revistas y publicaciones periódicas (29,46%), empresas de publicidad (19,59%), impresión principalmente de libros (13,15%), edición principalmente de libros (11,57%), y actividades de televisión (10,99%). El resto de las 35 actividades, suman en promedio cerca del 15% de las ventas informadas. Aunque en algunos casos esta información es similar a lo observado en el número de empresas y números de trabajadores, también existen diferencias tomando relevancia por ejemplo, el campo de la televisión. En promedio, las cinco principales actividades, registraron movimientos de venta por cerca de 127 millones de UF

en total, lo que al 31 de diciembre de 2013 equivale a \$2.960.314.120.000 o aproximadamente 5.591.300.632 US\$<sup>30</sup>.

Al analizar las cifras de manera longitudinal, se observan algunas situaciones anómalas, como en el caso de edición de periódicos, revistas y publicaciones periódicas, cuyas bajas en los años 2006 y 2010 no son explicables y pueden deberse a errores de origen de la información. Esta situación anómala es similar a lo que se observa en las cifras sobre trabajadores dependientes informados para esta actividad (Gráfico 15).

Gráfico 17: Principales actividades de la producción cultural (ventas)



Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

<sup>30</sup> UF calculada a \$23.309. 1 dólar calculado a \$529 (promedio diciembre de 2013).

En las otras actividades, las empresas de publicidad, registran una leve alza en sus ventas a partir del año 2009, mientras que la impresión principalmente de libros, registra una baja constante a partir del año 2006. Las actividades de televisión, a pesar de que se observa una baja entre el año 2006-2012, se mantiene relativamente constante. La edición principalmente de libros, por otro lado presenta un crecimiento en los años 2006-2012. Este crecimiento es interesante si se compara con la actividad relacionado, impresión principalmente de libros, la cual presenta una curva inversa. Es decir, mientras la impresión principalmente de libros, que al principio del periodo era superior en ventas a la edición principalmente de libros, pasa a estar bajo esta actividad, presentándose un crecimiento inverso en estas actividades que están directamente relacionadas.

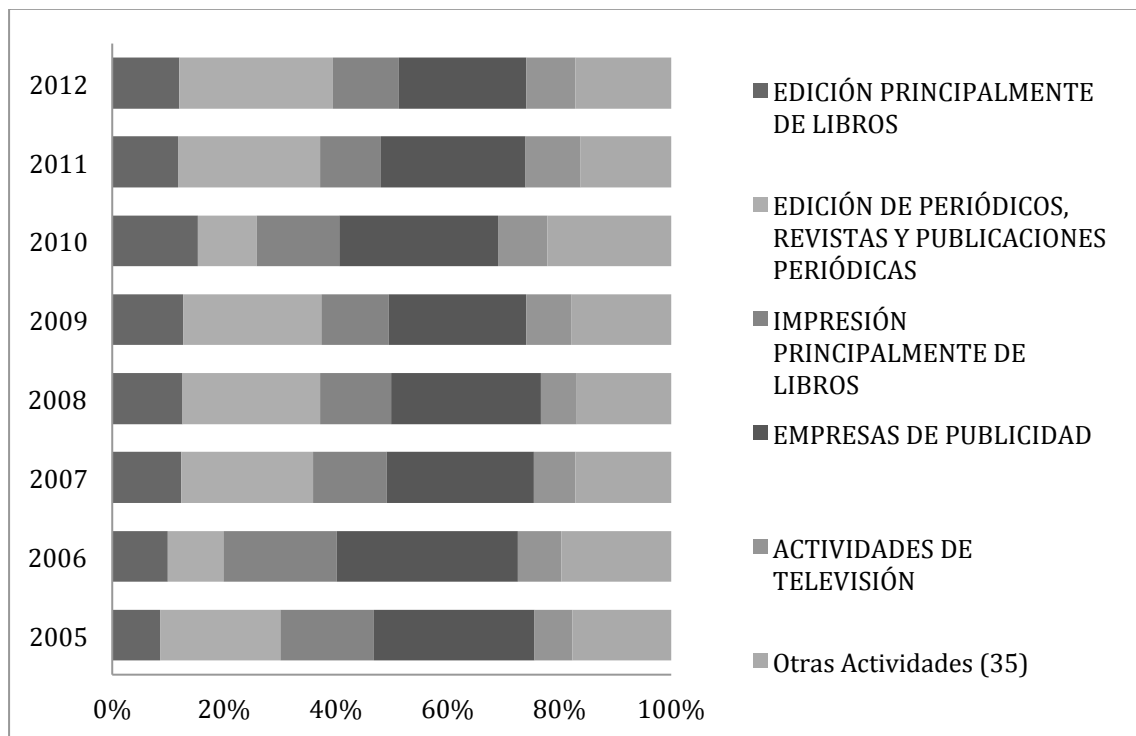
Las otras actividades de la producción cultural se mantienen relativamente constantes en este periodo. Esto da cuenta que la actividad económica de estas empresas relacionadas a la cultura y las comunicaciones, es relativamente estable en un periodo de tiempo corto, pero significativo. Si bien las otras actividades incluyen a una diversidad de empresas, su estabilidad en el tiempo da cuenta de un contexto económico que mantiene un trabajo productivo constante en el tiempo, lo cual es relevante para comprender el aporte de la cultura a la economía del país.

Al analizar las cifras de acuerdo a las rentas o remuneraciones de los trabajadores dependientes informados, se observa que cinco actividades concentran en promedio en la serie de años el 81,91% del total de las rentas. El resto de las actividades concentran en promedio en este periodo un 18,09% de las rentas informadas. Las cinco actividades que concentran la mayor renta informada por orden de relevancia son empresas de publicidad (26,99%), edición de periódicos, revistas y publicaciones periódicas (20,97%), impresión principalmente de libros (14,03%), edición principalmente de libros (11,91%) y actividades de televisión (8%). En promedio de estos años, las cinco



actividades nombradas declaran rentas de sus trabajadores por más de 16,7 millones de UF, equivalente a \$390.207.218.062 o 737.631.792 US\$.

Gráfico 18: Principales actividades de la producción cultural (rentas)



Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

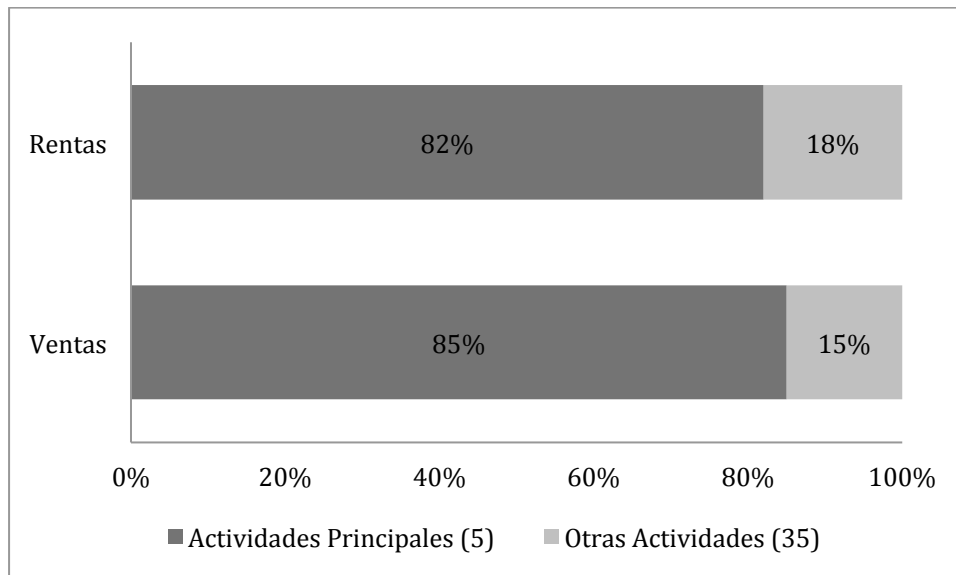
Al observar el crecimiento de las rentas en estas actividades entre los años 2005-2012, identificamos que la actividad edición de periódicos, revistas y publicaciones periódicas, presenta una gran variabilidad con una baja relevante para los años 2006 y 2010 (situación que también se registra en las otras variables como se ha comentado). Las empresas de publicidad, presentan una baja hasta el año 2010, luego de lo cual vuelve a crecer. Las actividades de televisión, presentan un crecimiento de las rentas relativamente constante en el periodo, mientras que las otras actividades de la producción cultural, también presentan una alza en este periodo. Por otro lado, las actividades de impresión

principalmente de libros y edición principalmente de libros, tienen una relación inversa, al igual como sucede con las ventas: mientras la impresión principalmente de libros, baja durante todo el periodo, las actividades de edición principalmente de libros, crece en este mismo periodo. Estas cifras se traslapan entre los años 2008-2009, y las actividades de edición principalmente de libros llegan a sobrepasar a las de impresión principalmente de libros, aunque al final del periodo (2012), las rentas de ambas actividades son similares. Tomando en cuenta ambas cifras –tanto las de venta como de renta-, observamos que las actividades más relevantes son:

1. edición de periódicos, revistas y publicaciones periódicas,
2. empresas de publicidad,
3. impresión principalmente de libros,
4. edición principalmente de libros y,
5. actividades de televisión

Esto da cuenta de la relevancia de la cultura dentro de la economía, en particular aquellas actividades relacionadas al campo editorial, como diarios, periódicos, revistas y libros. Llama la atención que las actividades de televisión no aparezcan dentro de las actividades más relevantes en cuanto a número de empresas y número de trabajadores, pero si en cuanto ventas y rentas de sus trabajadores. Esto indicaría que en estas actividades en particular, existe cierto tipo de concentración en la cual pocas empresas con poco número de trabajadores, generan altas rentas y altas ventas en proporción a otras actividades propias de la cultura y las comunicaciones. El 82% de las rentas (16.740.222 UF) y 85% de las ventas (127.411.898 UF) corresponden a estas 5 actividades principales, mientras que el 18% de las rentas (3.661.091 UF) y el 15% de las ventas (22.048.876) corresponden a las otras 35 actividades del campo de la producción cultural.

Gráfico 19: Ventas y rentas en las principales actividades de la cultura



Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

#### 4.2.5. Principales campos económicos de la producción cultural

Para analizar estas actividades como campos de la producción cultural, se han organizado 11 campos en los cuales se encuentran las 40 actividades reconocidas como parte del campo de la producción cultural. La estructura de los campos y las actividades se muestra en el Anexo 1. Para estos análisis se utilizó un promedio de los años para las variables n° de empresas, n° de trabajadores, ventas en UF y rentas en UF. De esta manera, los datos representan una aproximación a la realidad de la producción cultural desde esta perspectiva, por lo que las cifras deben ser evaluadas de acuerdo a las consideraciones metodológicas que ya se han señalado con anterioridad.

En el caso de número de empresas, destacan los campos de la publicidad y fotografía (35,4%) y del libro (33,5%) y las actividades de más de un campo (7,5%), referidas a contratación de todo tipo de actividades de

entretenimiento y comercio de bienes simbólicos. Las actividades de diseño (6,2%), artes escénicas (4,6%), y televisión, radio y noticias (4,5%), también representan una parte importante en el campo de la producción cultural. En conjunto estos campos se componen de más de 14.000 empresas en promedio, que han declarado impuestos en los últimos años.

Tabla 6: Empresas y trabajadores por campo de la producción cultural

Campo	Empresas (f)	Empresas (h)	Trabajadores (f)	Trabajadores (h)
Artes escénicas	734	4,6%	1.074	0,9%
Artes visuales	24	0,2%	17	0,0%
Diseño	995	6,2%	1.810	1,5%
Libros	5.394	33,5%	27.815	23,5%
Más de un campo	1.210	7,5%	2.945	2,5%
Música y grabación de sonido	288	1,8%	310	0,3%
Patrimonio	56	0,3%	2.216	1,9%
Películas y cine	475	3,0%	3.321	2,8%
Periódicos y revistas	496	3,1%	19.467	16,4%
Publicidad y fotografía	5.693	35,4%	53.133	44,8%
Televisión, radio y noticias	730	4,5%	6.424	5,4%
<b>Total</b>	<b>16.094</b>	<b>100%</b>	<b>118.531</b>	<b>100%</b>

Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

En cuanto al número de trabajadores, se produce una estructura similar, aunque en este caso el campo de la publicidad y la fotografía representa a casi la mitad de los trabajadores considerados dentro del campo de la producción cultural (44,8%). Este campo, sumado al del libro (23,5%) y televisión, radio y noticias (5,4%), emplean a más de 85 mil trabajadores en promedio de estos años.

En el caso de las declaraciones de ventas, el campo de periódicos y revistas, y el de libros, suman más del 60%, dando cuenta de la importancia de las actividades producto de la imprenta. Publicidad y fotografía es también un

campo relativamente grande (19,5%), al igual que televisión, radio y noticias (12,1%). En conjunto estos cuatro campos suman más de 140 millones de UF en promedio de estos años.

Tabla 7: Ventas y rentas en UF por campo de la producción cultural

Campo	Ventas (UF)	Ventas (h)	Rentas (UF)	Rentas (h)
Artes escénicas	1.701.253	1,1%	111.378	0,5%
Artes visuales	24.405	0,0%	2.248	0,0%
Diseño	1.670.290	1,1%	218.631	1,1%
Libros	45.050.510	30,1%	6.406.060	31,3%
Más de un campo	1.791.202	1,2%	413.463	2,0%
Música y grabación de sonido	527.679	0,4%	45.171	0,2%
Patrimonio	300.731	0,2%	808.680	3,9%
Películas y cine	3.300.919	2,2%	434.144	2,1%
Periódicos y revistas	48.224.664	32,2%	4.470.636	21,8%
Publicidad y fotografía	29.181.132	19,5%	5.501.930	26,9%
Televisión, radio y noticias	18.099.852	12,1%	2.077.871	10,1%
<b>Total</b>	<b>149.872.637</b>	<b>100%</b>	<b>20.490.211</b>	<b>100%</b>

Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Las artes visuales es el campo de menor importancia económica bajo este modelo, dado que solo se compone de las actividades de galerías de arte. Tanto para ventas como para rentas se excluyeron tres actividades correspondientes al campo de las artes escénicas dada la falta de información<sup>31</sup>. En el caso de las rentas, son los mismos cuatro campos los de mayor relevancia: libros (31,3%), publicidad y fotografía (26,9%), periódicos y revistas (21,8%) y televisión, radio y noticias (10,1%). En conjunto estos cuatro

<sup>31</sup> Se excluyen de acuerdo al secreto estadístico Las actividades son agencias de contratación de actores (749940), agencias de venta de billetes de teatro, salas de concierto y de teatro (921490) y contratación de actores para cine, tv, y teatro (924940).

campos declaran haber tenido rentas en promedio por más de 18 millones de UF.

El análisis de estas cifras nos permiten obtener cierta comprensión del comportamiento de las industrias culturales y de las economías asociadas a la producción cultural y las comunicaciones en los últimos años en Chile. Al analizar las ventas por el número de empresas, y las rentas por el número de trabajadores para cada campo, podemos obtener una aproximación al tamaño promedio de estas empresas y las rentas promedio de los trabajadores en cada uno de estos campos.

Así nos encontramos que en orden de importancia, las empresas que declaran mayores ventas para cada campo son: Periódicos y revistas (97.252 UF); televisión, radio y noticias (24.807 UF); libros (8.351 UF); películas y cine (6.946 UF); patrimonio (5.406 UF); publicidad y fotografía (5.126 UF), en promedio. En cuanto a las rentas por trabajador, los campos con las mayores rentas en promedio son: Patrimonio (365 UF), televisión, radio y noticias (323 UF), libros (230 UF), periódicos y revistas (230 UF) y música y grabación de sonido (146 UF). Este análisis permite identificar las empresas con mayores ventas y además los trabajadores con mayores rentas para los distintos campos, adquiriendo relevancia algunos campos como el patrimonio, películas, y cine y, música y grabación de sonidos, que no aparecían en los análisis anteriores. Esto significa que en estos casos, si bien la participación en el total del campo es poca, al interior del campo éstos tienen un comportamiento con mayores ventas y mayores rentas para los trabajadores que otros campos considerados más relevantes en cuanto a su tamaño total.

Tabla 8: Ventas por empresas y rentas por trabajadores en los campos de la producción cultural

Campo	Ventas / Empresas (UF)	Rentas / Trabajadores (UF)
Artes escénicas	2.319	104
Artes visuales	1.006	131
Diseño	1.679	121
Libros	8.351	230
Más de un campo	1.480	140
Música y grabación de sonido	1.831	146
Patrimonio	5.406	365
Películas y cine	6.946	131
Periódicos y revistas	97.252	230
Publicidad y fotografía	5.126	104
Televisión, radio y noticias	24.807	323
<b>Total</b>	<b>9.312</b>	<b>173</b>

Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Finalmente al analizar la relación entre trabajadores por empresa y rentas sobre las ventas, nos encontramos que en algunos campos el número de trabajadores por empresa es muy bajo, como en los casos de artes visuales (0,7), música y grabación de sonido (1,1), artes escénicas (1,5) y diseño (1,8). Esto indica que las empresas en estos campos tienen muy poco personal trabajando de manera estable. Al contrario, en el campo del patrimonio (39,8), periódicos y revistas (39,3) y en menor medida la publicidad y fotografía (9,3) y televisión, radio y noticias (8,8), presentan un mayor número de trabajadores por empresa. En el caso de las rentas sobre las ventas, destaca el campo del patrimonio, donde las rentas superan ampliamente a las ventas, al contrario de lo que sucede en el resto de los casos, que se comportan de manera relativamente parecida. En general las rentas ocupan entre un 7% y un 23% de las ventas.

Tabla 9: Trabajadores por empresa y rentas sobre ventas en los campos de la producción cultural

Campo	Trabajadores / Empresa	Rentas / Ventas
Artes escénicas	1,5	7%
Artes visuales	0,7	9%
Diseño	1,8	13%
Libros	5,2	14%
Más de un campo	2,4	23%
Música y grabación de sonido	1,1	9%
Patrimonio	39,8	269%
Películas y cine	7,0	13%
Periódicos y revistas	39,3	9%
Publicidad y fotografía	9,3	19%
Televisión, radio y noticias	8,8	11%
<b>Total</b>	<b>7,36</b>	<b>14%</b>

Fuente: Elaboración propia en base a datos del SII (2012)

Desde hace años la dimensión económica de la cultura ha generado un especial interés debido a las implicancias que tiene en la asignación de recursos públicos, el fomento a la inversión y el desarrollo. Para ello, el Banco Central a través de su departamento de cuentas nacionales, generó los primeros indicadores del aporte de las actividades económicas características de la cultura (AECC) al PIB nacional. Estas cifras que varían entre un 0,9% y un 1,8% anual, son un antecedente clave sobre el cual contrastar las cifras obtenidas a partir de fuentes tributarias. Las cifras publicadas por el Departamento de Estudios Económicos y Tributarios del Servicio de Impuestos Internos de Chile, entregan información acerca de empresas jurídicamente constituidas y que registran actividad económica frente al servicio. De esta base de datos se extrajo información sobre número de empresas, número de trabajadores, ventas en UF y renta neta informada de trabajadores dependientes en UF, para 40 actividades identificadas en esta investigación como empresas relativas al campo de la producción cultural en Chile.



Si bien el campo de la cultura se conforma por diversas actividades económicas, solo algunas de ellas pueden ser consideradas de manera individual. Consideramos que bajo esta metodología los campos más relevantes de acuerdo a su tamaño representado por el número de empresas, trabajadores, niveles de venta y renta, son los campos de la publicidad y fotografía, libros, periódicos y revistas, televisión, radio y noticias, películas y cine, patrimonio y diseño. Estas cifras indican además una coherencia con aquellos sobre el aporte de la cultura al PIB. No siendo homologables estas cifras, ambas dan cuenta del peso relativo de la cultura en el total de la economía. Sería importante profundizar en estas cifras en vista a mejorar la caracterización de los rubros y actividades que conforman el campo de la producción cultural.

Resulta interesante observar algunos rubros, como el caso del diseño o la publicidad, en los cuales existe gran cantidad de empresas y trabajadores, pero que en promedio tienen bajas rentas por trabajador. Esto podría comprenderse de mejor forma entendiendo la estructura del mercado laboral en estos campos, que probablemente opera con altos sueldos para los ejecutivos de la plana mayor y bajos sueldos en la base de la pirámide, donde se encuentran ejecutivos medios, productores y creadores. En otros casos, como el campo de TV, radio y noticias, el número de empresas es poco, pero declaran altas cifras de ventas. Esto significaría un mayor nivel de concentración en estos campos. Los campos de las artes escénicas, artes visuales y música y grabación de sonido, son los más pequeños en tamaño y con la menor participación promedio en ventas. El caso de la publicidad y fotografía es interesante, ya que se trata de un campo de gran tamaño en el total de la producción cultural, y que emplea a una gran cantidad de trabajadores, que sigue una estructura similar al campo del diseño. El campo del libro, es uno de los más constituidos, de gran tamaño y con ventas importantes. Este campo se comporta de manera relativamente estable, salvo al analizar sus componentes internos, en especial las actividades de impresión y edición, que se comportan de manera inversa en la serie de años. Finalmente,

el campo de las películas y cine, aunque no ocupa un gran tamaño, si genera ventas proporcionales y estables durante el tiempo. Esto nos indica que es un campo relativamente constituido, aunque con poco número de empresas y trabajadores, que agrupa a diversas actividades no todas relacionadas a la creación.

### **4.3. Aspectos sociales de la producción cultural en Chile**

Este último capítulo analítico que complementa los otros referidos a los aspectos históricos y económicos de la producción cultural, se enfoca principalmente en dos componentes del modelo de la producción cultural: creación y consumo. La creación se refiere a los suministros de la producción cultural, por lo que nos referiremos a esto a partir de datos sobre formación y empleo en los distintos campos de la producción cultural. El consumo se refiere en sentido estricto, al vínculo entre un canal de comunicación y un receptor. En este sentido, es relevante estudiar la estructura de este vínculo, por lo que nos referiremos al consumo cultural en tanto acceso a los canales de transmisión de cultura y los elementos interventores en este proceso. Con esto, nos referimos al estudio de la estructura de la producción cultural a partir de los canales de transmisión y el “ruido”. Por ruido nos referimos a los elementos externos a la propia creación-producción-consumo y que intervienen en algún punto, como las formas de financiamiento, la regulación, leyes, instituciones y organismos que velan por el resguardo, regulación y fomento de la producción cultural o de alguno de los campos que la componen.

Debido a que –como hemos venido diciendo- cada uno de los campos culturales se comporta de maneras distintas, tienen un origen distinto y están sometidos a distintos juicios, la tarea de reconstituir todos aquellos elementos de la creación, canales de transmisión y ruido, es más extensa de lo que podría proponerse esta investigación. Por ello, nos concentraremos en este capítulo en la producción cultural como un campo de profesionalización, el cual ha logrado un cierto nivel de especialización, y al cual sus actores acceden de manera voluntaria en la búsqueda de distintas cosas, no exclusivamente relacionadas a la creación de un objeto o mensaje simbólico. Con esto excluimos a los creadores amateur y a los canales no formales de disseminación de la cultura.

#### 4.3.1. Formación y empleo en los campos de la creación cultural

Para el análisis a la formación y el empleo se utilizará información actual, puesta a disposición por el Ministerio de Educación de Chile el año 2014. Esta base de datos contiene información acerca de las distintas carreras que se ofrecen en Chile, dando cuenta de aspectos como el porcentaje de alumnos de establecimientos subvencionados, deserción de primer año, duración real de la carrera (semestres), empleabilidad al primer año, ingreso promedio al 4º año y arancel anual al año 2013. La última actualización de esta tabla arroja un total de 1.637 carreras en la educación superior en Chile<sup>32</sup>, 207 impartidas en centros de formación técnica (CFT), 304 en institutos profesionales (IT), y 1.126 en universidades. Del total de estas carreras, consideramos que 115 de ellas corresponden al campo de la creación cultural. Esto quiere decir, carreras impartidas por cualquier tipo de institución educacional ya sea técnica o profesional, relacionadas a la creación cultural. En este sentido, se excluyeron las carreras de pedagogía e ingeniería, debido a que su dominio no es exclusivamente dependiente del campo de la producción cultural. Las distintas carreras se organizaron de acuerdo a los campos culturales, intentando respetar el modelo general propuesto. La composición de los campos de acuerdo a las carreras se encuentra en el Anexo 2.

De acuerdo a la clasificación realizada, se identificaron 10 campos de la creación cultural entre los cuales se distribuyen las 115 carreras reconocidas como relacionadas a la producción cultural. De éstas, el 29,6% corresponden a carreras relacionadas al diseño y un 21,7% a carreras relacionadas al periodismo. El 11,3% corresponde a carreras de publicidad y el 8,7% a cine y audiovisual. Patrimonio, música, libros y fotografía, son los campos más reducidos en tanto oferta académica.

---

<sup>32</sup> Debido a que esta información se basa en el proceso de acreditación de las carreras, las cifras no corresponden al universo total, pero si a una muestra representativa de éste.

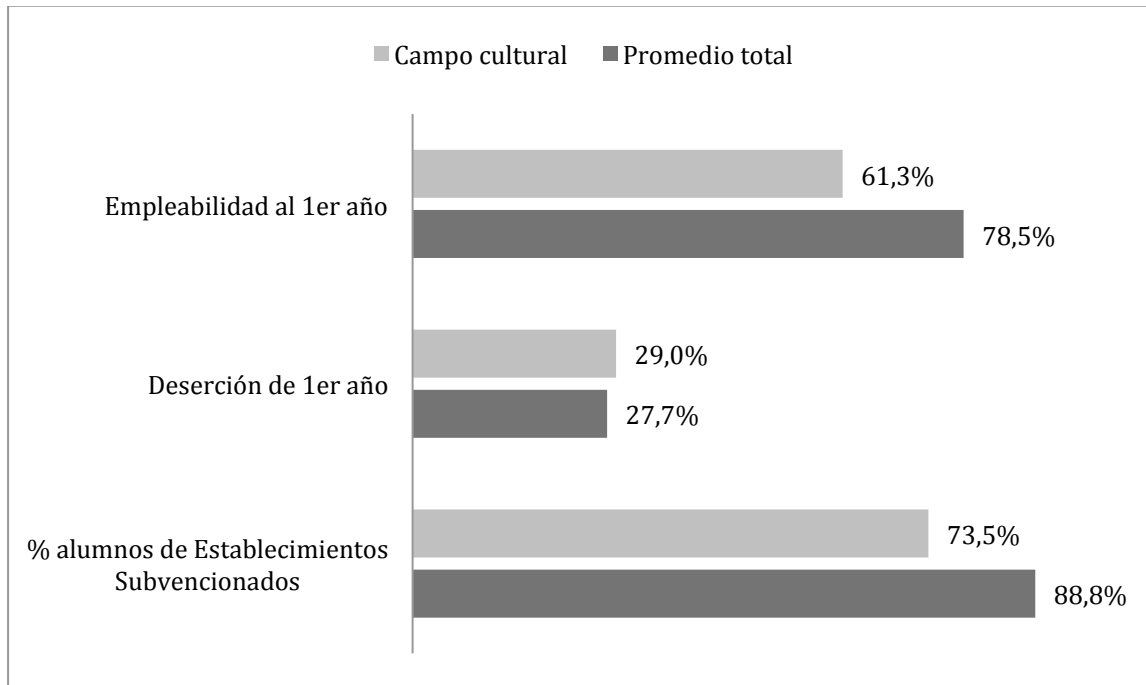
Tabla 10: Carreras por campo de la creación cultural

<b>Campo</b>	<b>f</b>	<b>h</b>
Artes escénicas	8	7,0%
Artes visuales	9	7,8%
Diseño	34	29,6%
Fotografía	5	4,3%
Libros	4	3,5%
Música	4	3,5%
Patrimonio	3	2,6%
Periodismo	25	21,7%
Publicidad	13	11,3%
Cine y audiovisual	10	8,7%
<b>Total general</b>	<b>115</b>	<b>100,0%</b>

Fuente: Elaboración propia en base a datos de Mineduc (2014)

Al analizar las variables empleabilidad al primer año, deserción de primer año y porcentaje de alumnos de establecimientos subvencionados, encontramos algunas diferencias si comparamos las carreras del campo cultural con el promedio general de toda la oferta académica. En el promedio de empleabilidad al primer año, encontramos que para el total de las carreras éste es de 78,5%, mientras que para las carreras del campo cultural es de 61,3%. En cuanto a la deserción al primer año, se observa una pequeña diferencia entre el promedio total y las carreras del campo cultural, siendo en estas últimas más alta. La variable de porcentaje de alumnos provenientes de establecimientos subvencionados, también se observa una diferencia, siendo para el promedio total de 88,8%, mientras que para el campo cultural de 73,5%. Esta cifra indica que de alguna manera las carreras del campo cultural son más exclusivas que el resto de las carreras de la oferta en educación superior.

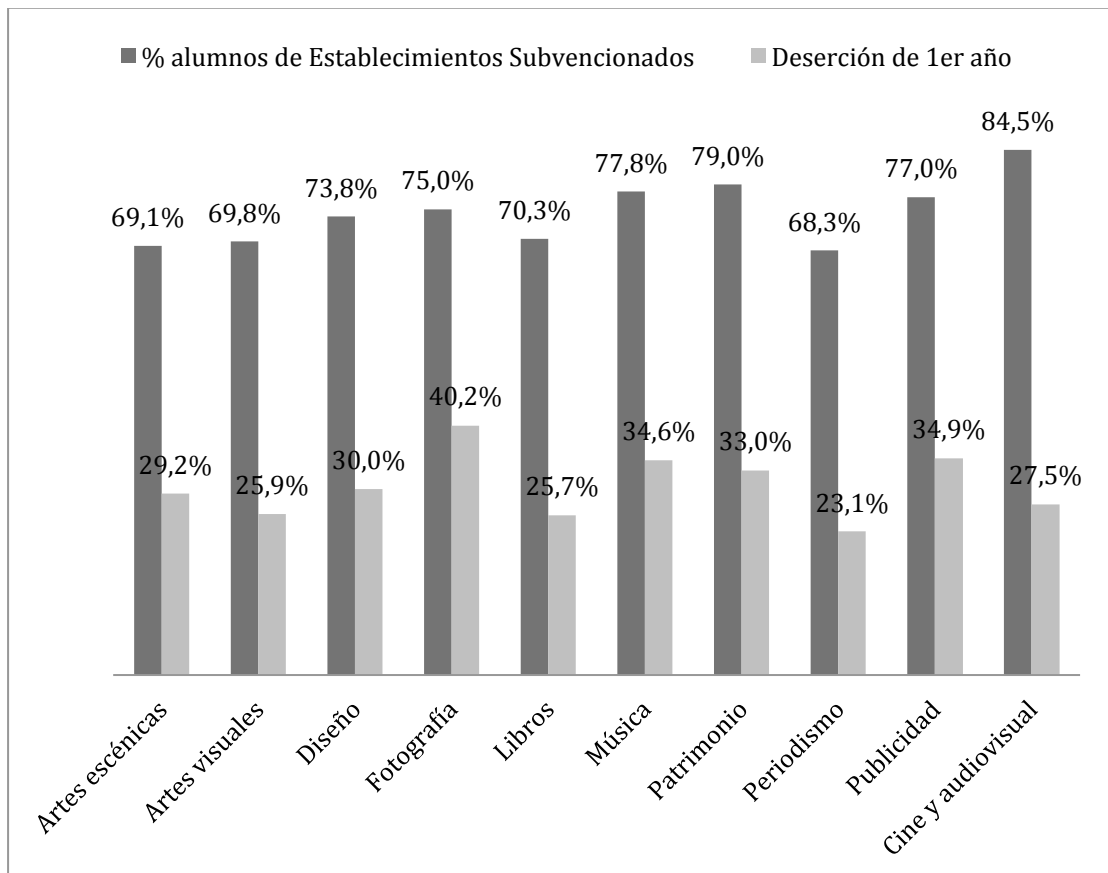
Gráfico 20: Empleabilidad, deserción y procedencia de los alumnos del campo cultural



Fuente: Elaboración propia en base a datos de Mineduc (2014)

Otra leve diferencia se observa en el promedio del arancel anual de estas carreras. En las relacionadas al campo cultural el promedio es de \$2.479.881, mientras que para el total de las carreras el promedio es de \$2.038.872. Al analizar estas cifras por campo cultural, no encontramos grandes diferencias para las variables porcentaje de alumnos de establecimientos subvencionados y deserción de primer año (Gráfico 21). Salvo las carreras de fotografía que llegan a un 40% de deserción al primer año, en general se encuentran en torno al 29%.

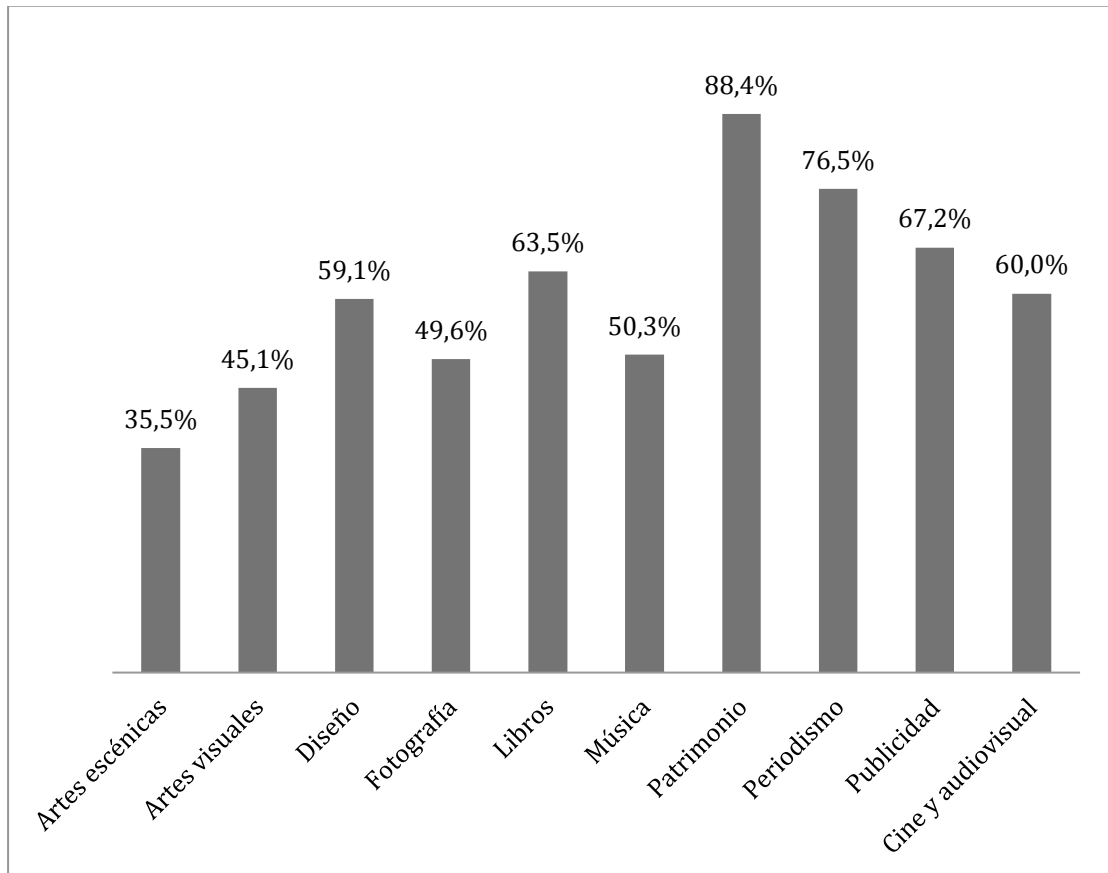
Gráfico 21: Alumnos de establecimientos subvencionados y deserción al primer año para los distintos campos de la creación cultural



Fuente: Elaboración propia en base a datos de Mineduc (2014)

Para la variable empleabilidad al primer año, encontramos mayores diferencias entre los distintos campos. El promedio más alto de empleo lo tienen las carreras relacionadas a patrimonio (88,4%), y periodismo (76,5%), mientras que las carreras con menor promedio de empleo son las relacionadas a las artes escénicas (35,5%), las artes visuales (45,1%), la fotografía (49,6%) y la música (50,3%). Esto nos indica que más de la mitad de los egresados de estas carreras no logran obtener algún tipo de empleo en el mercado.

Gráfico 22: Empleabilidad al primer año para los distintos campos de la creación cultural

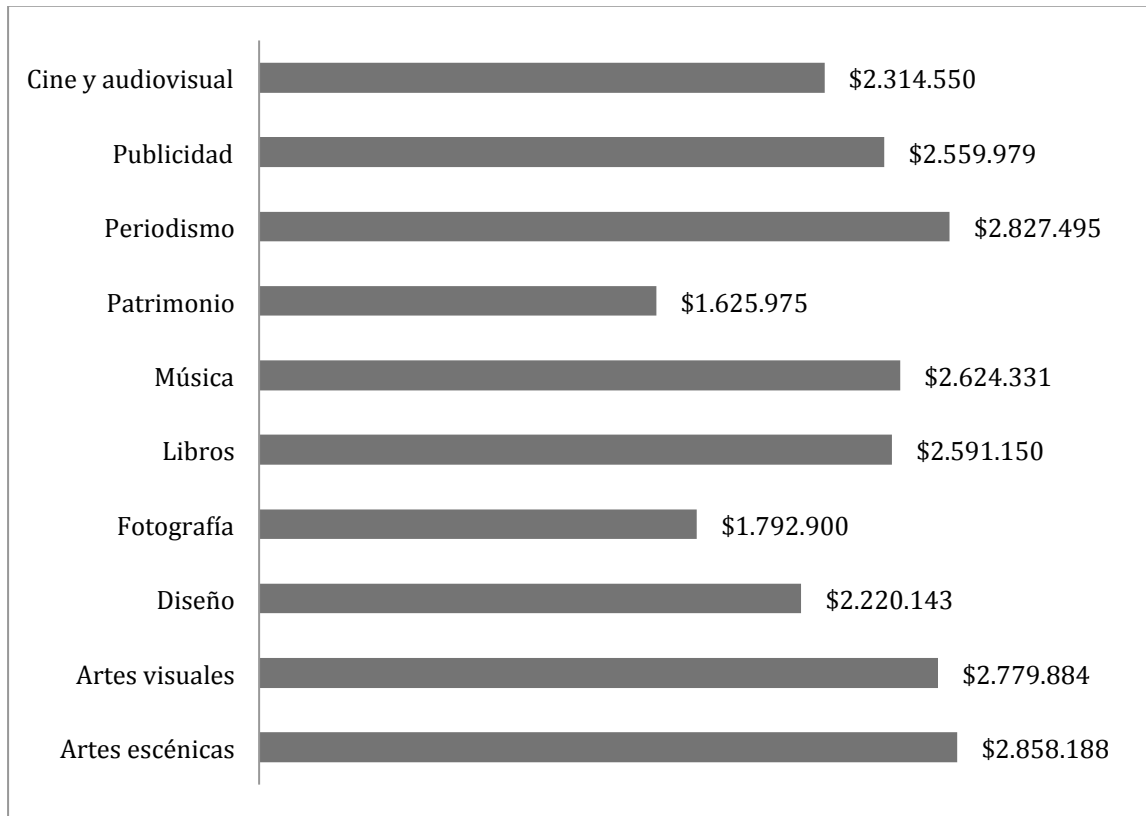


Fuente: Elaboración propia en base a datos de Mineduc (2014)

Estas cifras son relevantes si se comparan con el arancel anual promedio para los distintos campos, siendo las artes escénicas el más alto (\$2.858.188), seguido de periodismo (\$2.827.495), artes visuales (\$2.779.884), y música (\$2.624.331). Salvo periodismo, son justamente estos campos los con una menor tasa de empleabilidad respecto al resto de los campos.



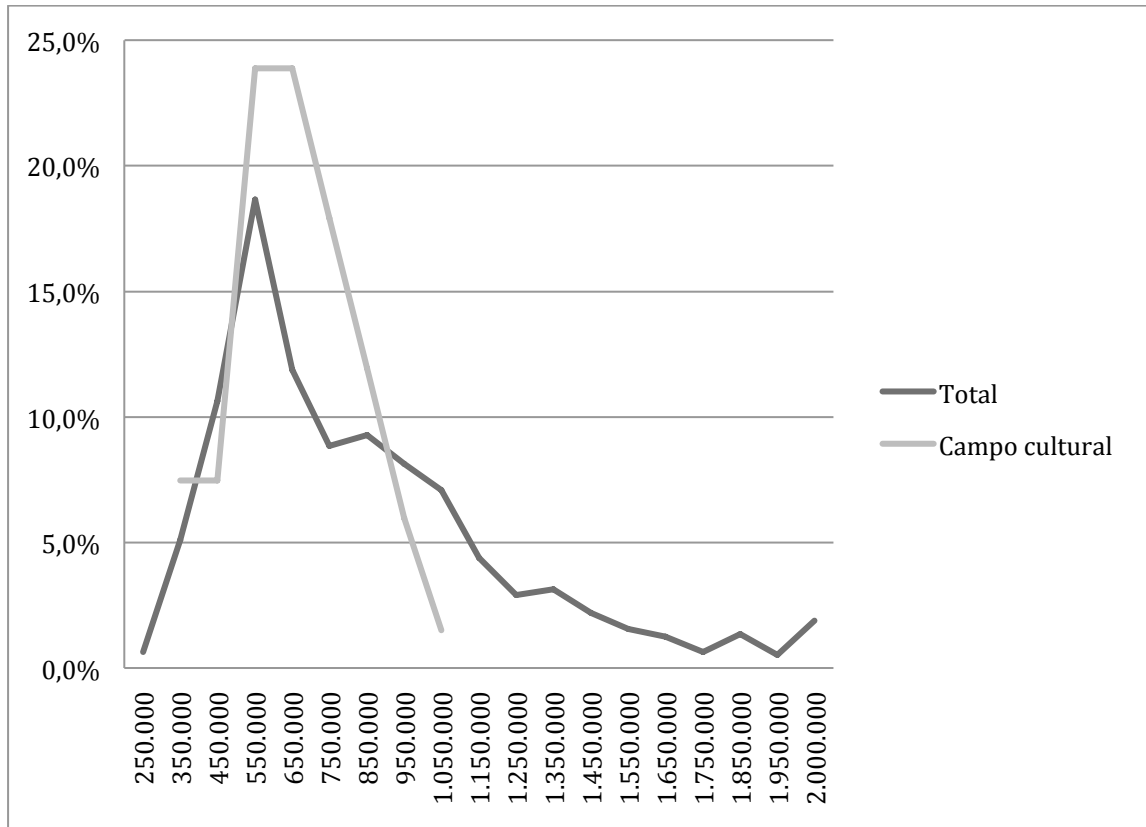
Gráfico 23: Arancel anual promedio para los distintos campos de la creación cultural



Fuente: Elaboración propia en base a datos de Mineduc (2014)

Al analizar los ingresos al cuarto año de titulación para toda la oferta de carreras técnicas y profesionales de la educación chilena, nos encontramos con que en promedio, los ingresos son de \$832.917. El mismo promedio para los carreras que componen el campo de la cultura es de \$654.478, siendo una diferencia considerable. El gráfico 24 presenta la distribución del ingreso para el total de las carreras y para aquellas del campo cultural. Las cifras dan cuenta que en este campo, los ingresos se concentra en el rango de \$300.000 a \$1.100.000.

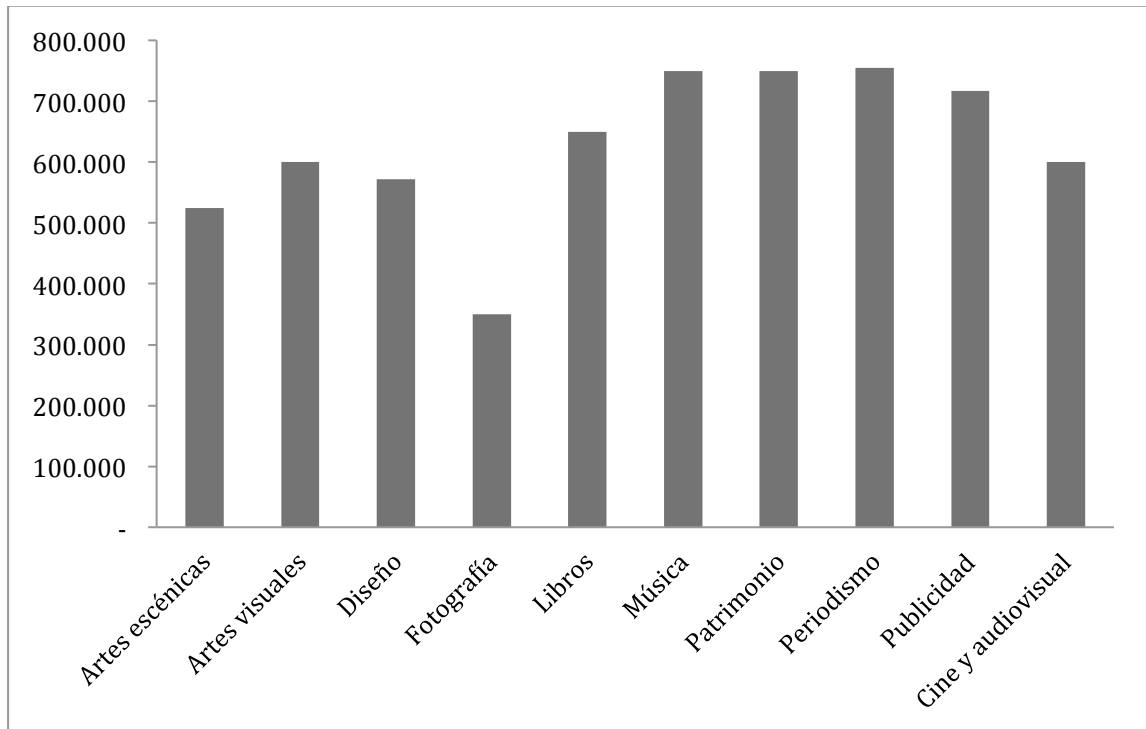
Gráfico 24: Ingreso promedio al cuarto año del campo cultural



Fuente: Elaboración propia en base a datos de Mineduc (2014)

Al analizar los ingresos por campo de la creación cultural encontramos algunas diferencias significativas. En esta variable la tasa de no respuesta es decir, carreras de las cuales no se tiene la información sobre rangos de ingreso, es bastante alta. Cerca del 50% de las carreras no entrega información sobre esto, por lo que es importante analizar las cifras con precaución. En el caso de las carreras relacionadas al campo cultural, la tasa de información fue de 58%, lo que equivale a que 67 de las 115 carreras entregan información sobre ingresos.

Gráfico 25: Ingreso promedio al cuarto año para los distintos campos de la creación cultural



Fuente: Elaboración propia en base a datos de Mineduc (2014)

Al analizar los campos por su rango de ingresos, nos encontramos con que fotografía, artes escénicas y diseño son los campos con los rangos más bajos de ingreso al cuarto año. Periodismo, patrimonio, música y publicidad son los campos de los cuales los titulados reciben mayores ingresos en promedio. Estas cifras son coincidentes con la información de la variable sobre empleabilidad, aunque en el caso de la música, si bien la empleabilidad es baja, una vez empleado, los ingresos son relativamente altos.

#### 4.3.2. Regulación y aporte estatal a los campos culturales

Como anticipábamos al comienzo de este capítulo, los distintos campos de la producción cultural se desarrollan de maneras muy disímiles, por lo que un análisis transversal a los canales de disseminación y las formas de regulación de los campos es una tarea compleja. Si bien desde la década de 1920 ya se encuentran leyes que crean instituciones y regulaciones a la cultura<sup>33</sup>, no es sino hasta el retorno a la democracia, que la legislación nacional considera a la cultura como un sector con necesidades de fomento y regulación particulares. En 1989 se promulga la ley que establece el Consejo Nacional de Televisión y en 1992 se publica la ley 19.169 que establece las normas sobre otorgamiento de premios nacionales, donde considera además de las ciencias exactas, naturales, aplicadas y humanidades y ciencias sociales, los campos propiamente culturales como la literatura, el periodismo, las artes plásticas, artes musicales, artes de la representación y audiovisuales. Ese mismo año se modifica la ley de 1970 sobre propiedad intelectual, en la cual se extiende la vigencia de estas protecciones. En junio de 1990 la ley 18.985 que establece las normas sobre reforma tributaria, aprueba en su artículo 8° la ley de donaciones con fines culturales, que permite el involucramiento de la empresa privada en el desarrollo cultural de organizaciones sin fines de lucro, estableciendo beneficios tributarios para ello<sup>34</sup>. Con esto, el Estado comienza un nuevo proceso de legitimización de los campos culturales que habían caído en cierto desprestigio en la época de la dictadura.

En 1992, considerando las competencias del Ministerio de Educación para estimular “la investigación científica y tecnológica y la creación artística y la protección e incremento del patrimonio cultural de la nación, se aprueba el

---

<sup>33</sup> En 1925 se crea el Consejo de Monumentos Nacionales y en 1929 la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. En 1970 se publica la ley 17.336 que crea la propiedad intelectual.

<sup>34</sup> La llamada Ley Valdés fue modificada el año 2001 “con objeto de extender la aplicación del sistema de donaciones” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014).

decreto 125 que establece el reglamento del Fondo para Proyectos de Desarrollo Artístico y Cultural (FONDART), la primera iniciativa que establece fondos regulares dentro de la ley de presupuesto para la creación artística. Luego la ley 19.227 publicada en 1993, crea el Fondo Nacional del Libro y la Lectura en cuyo primer artículo plantea que el “Estado de Chile reconoce en el libro y en la creación literaria instrumentos eficaces e indispensables para el incremento y la transmisión de la cultura, el desarrollo de la identidad nacional y la formación de la juventud.” (Ley 19.227, 10 de julio de 1993). En esta ley se establece además la creación del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, dependiente del Ministerio de Educación, que será un antecedente para los nuevos consejos que establecerá la ley 19.891 publicada en agosto de 2003. Esta ley (19.891), crea la principal institución cultural en el país, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y establece el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, que se convertirá en uno de los principales instrumentos de apoyo y fomento a la cultura y la producción cultural, que reemplaza los fondos creados con anterioridad. El nuevo Consejo de la Cultura, pasa a reemplazar al Ministerio de Educación en aquello que respecta al arte y las manifestaciones culturales, además de relacionarse con los organismos anteriores. El presidente del consejo, de designación presidencial, tiene carácter de ministro, por lo que además de las atribuciones y patrimonio con que cuenta este nuevo organismo, pasa a comportarse como una institución jerárquicamente superior a las anteriores.

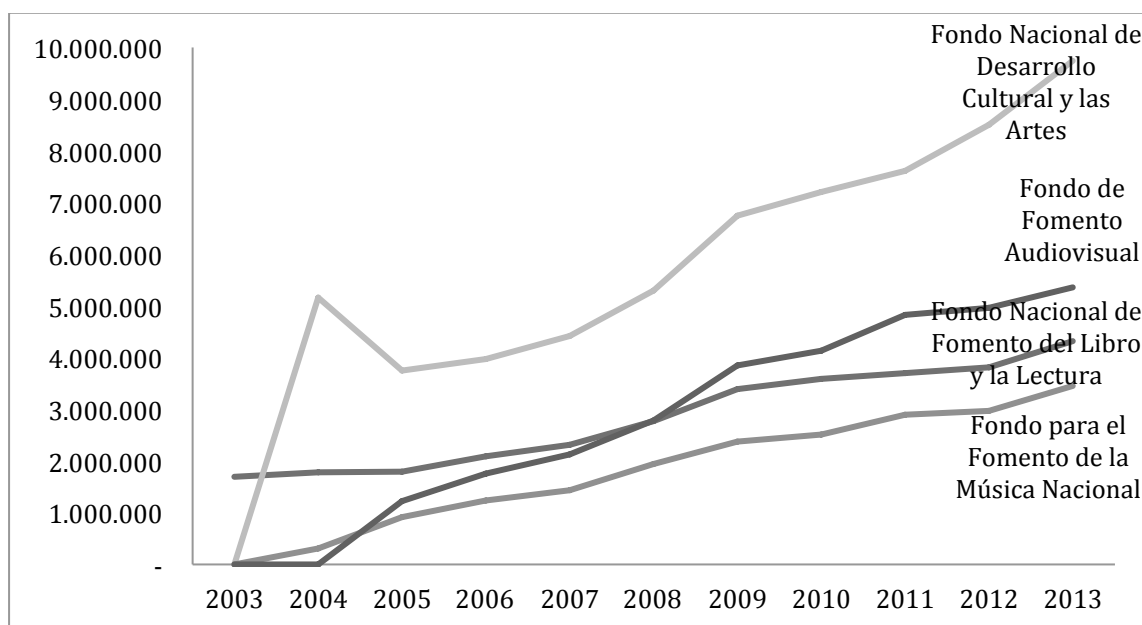
Una de las características del consejo es su dimensión territorial, estableciendo consejos regionales en todo el territorio nacional y estableciendo comités consultivos que incluyen representantes de todos los ámbitos de las artes. Las funciones del consejo abarcan desde el apoyo a la participación, creación y difusión de la cultura y las artes, hasta el impulso a la “construcción, ampliación y habilitación de infraestructura y equipamiento para el desarrollo de las actividades culturales, artísticas y patrimoniales del país y promover la capacidad de gestión asociada a esa infraestructura, y a la propuesta de medidas para el desarrollo de las industrias culturales y la colocación de sus

productos en el mercado interno y externo” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, p. 117).

Al Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes que se crea con esta ley, se sumarán el Fondo del Libro y la Lectura creado con anterioridad, y el Fondo de Fomento de la Música Chilena, que se crea por ley 19.928 en el año 2004 y que crea el Consejo de Fomento de la Música Nacional. Ese mismo año se creará por ley 19.981 el Fondo de Fomento Audiovisual y el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, enfocado en el apoyo, promoción y fomento a la creación y producción audiovisual.

Al analizar las leyes de presupuestos de la Dirección de Presupuestos del Ministerio de Hacienda, respecto a estos fondos destinados a los campos culturales, se puede observar un crecimiento en el aporte. Para el año 2003, el Fondo de Fomento del Libro y la Lectura contaba con un presupuesto de 1.692.820 miles de \$, mientras que para el año 2013 esta cifra asciende a 4.325.179 miles de \$. El Fondo de Desarrollo Cultural y las Artes cuenta en el año 2004 con un presupuesto de 5.157.863 miles de \$, y al año 2013 el presupuesto es de 9.747.623 miles de \$. El Fondo para el Fomento de la Música Nacional cuenta con un presupuesto en 2004 de 305.760 miles de \$ y al año 2013 éste es de 3.456.921 miles de \$, mientras que el Fondo de Fomento Audiovisual en 2005 es de 1.224.000 y al año 2013 de 5.362.834 miles de \$.

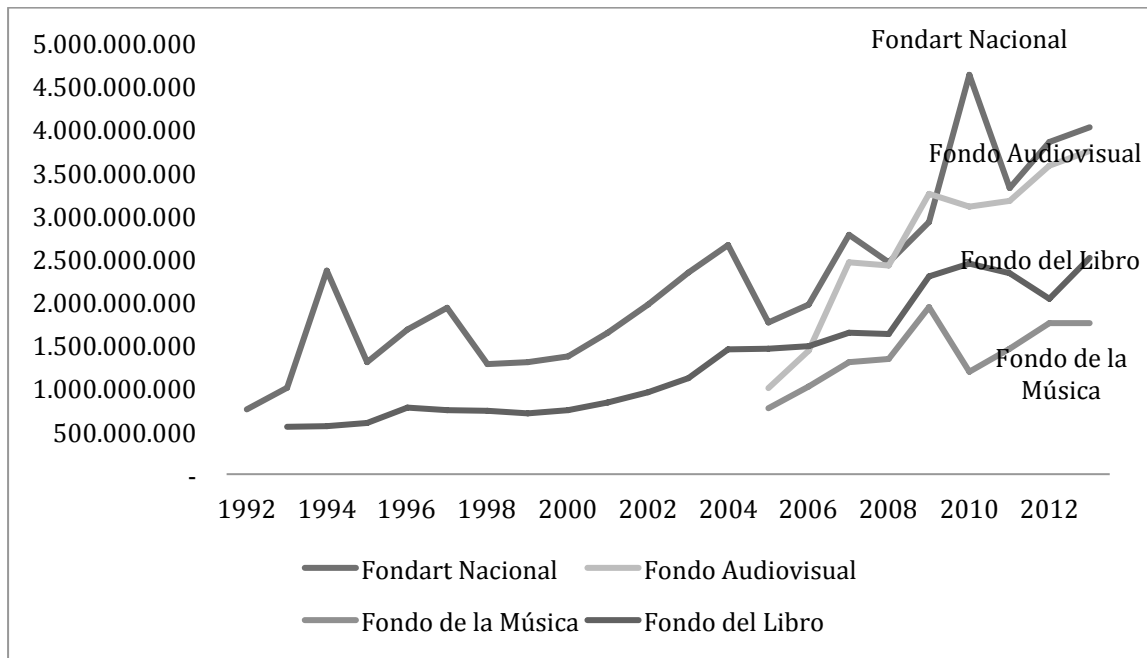
Gráfico 26: Fondos culturales de acuerdo a leyes de presupuesto 2003-2013 (en miles de \$)



Fuente: Elaboración propia en base a DIPRES (2003-2013)

El gráfico anterior muestra la distribución de estos fondos y su crecimiento entre los años 2003-2013, aunque estos datos no corresponden necesariamente a la realidad de los aportes del Estado a los campos culturales. Esto se debe a que no necesariamente los presupuestos asignados cada año serán gastados en el transcurso de éste por parte de la institución responsable, por lo que conviene contrastar estos datos con otras fuentes de información puestas a disposición por el portal [datos.gob.cl](http://datos.gob.cl) (detallado en el apartado metodológico), y que corresponden a los montos efectivamente asignados a proyectos artísticos y culturales postulados durante el periodo completo de funcionamiento del FONDART y los otros fondos culturales mencionados. Nos concentraremos en particular en dos de los set de datos que corresponden a los fondos nacionales seleccionados entre 1992 y 2013, que incluye el Fondart Nacional, Fondo Audiovisual, Fondo de la Música y Fondo del Libro. Además analizaremos la base de datos de Fondart Regional entre los años 1998 y 2013.

Gráfico 27: Fondos culturales de acuerdo a montos asignados 1992-2013



Fuente: Elaboración propia en base a datos del CNCA (código 11873)

De acuerdo a estas cifras, el fondart nacional comenzó en 1992 asignando \$750.000.000, lo que fue creciendo progresivamente hasta el año 2013 donde se entregaron \$4.018.033.409. El fondo del libro que comenzó un año después comenzó asignando \$544.622.000 en 1993 y \$2.501.379.064 en 2013. En tanto el fondo audiovisual y el fondo de la música, que comenzaron el año 2005, recibieron respectivamente \$996.000.000 y \$762.075.824 en ese año y \$3.739.020.364 y \$1.744.967.610 en el año 2013. En total, estos fondos tuvieron un crecimiento promedio anual de 18%, siendo 14% para el fondart nacional, 20% para el fondo audiovisual, 14% para el fondo de la música y 9% para el fondo del libro. En el total de los años en que cada uno de estos fondos ha existido, se han asignado \$113.262.515.521, de los cuales el 43% corresponde al fondart nacional, 21% al fondo audiovisual, 11% al fondo de la música y 24% al fondo del libro. Si bien estos fondos han cambiado en su reglamentación, éstos son un buen indicador del traspaso de recursos de parte del Estado a los distintos campos culturales. Otras organizaciones particulares



reciben igualmente, traspasos de recursos, los cuales se realizan a través de otros medios como las licitaciones o a partir de especificaciones en las leyes de presupuesto de cada año. Sin embargo, estas cifras nos permiten realizar un diagnóstico general sobre el rol del Estado como patrocinador de la producción cultural.

El análisis regional de estos fondos da cuenta de la desigual forma en que los recursos son distribuidos en el territorio nacional. De los más de 113 mil millones de pesos distribuidos desde el año 1992, el 62,3% se lo han llevado proyectos en la Región Metropolitana (RM), es decir más de 70 mil millones de pesos. Si analizamos estas cifras por tipo de fondo, la concentración en la RM es más alta. Por ejemplo, en el Fondart Nacional, la RM se ha llevado más del 72% de los recursos, similar al Fondo Audiovisual donde la cifra alcanza más del 71%.

Tabla 11: Distribución de fondos culturales por región (1992-2013)

Región	Fondart Nacional	Fondo Audiovisual	Fondo De La Música	Fondo Del Libro	Total General
1	0,9%	0,3%	0,7%	2,5%	1,1%
2	1,3%	0,5%	1,1%	1,3%	1,1%
3	0,7%	1,0%	1,6%	1,9%	1,2%
4	1,3%	1,4%	4,8%	3,1%	2,1%
5	8,3%	8,0%	13,1%	11,3%	9,5%
6	1,3%	0,7%	1,1%	3,2%	1,6%
7	1,9%	0,8%	2,7%	4,6%	2,4%
8	2,7%	3,1%	5,3%	8,3%	4,4%
9	1,6%	1,5%	3,7%	7,7%	3,3%
10	3,4%	2,9%	4,6%	7,3%	4,4%
11	0,8%	0,4%	0,8%	2,1%	1,0%
12	1,0%	0,7%	0,9%	2,5%	1,3%
14	1,0%	5,4%	2,9%	2,0%	2,4%
15	0,1%	0,7%	0,6%	0,4%	0,3%
Ext.	1,4%	0,9%	4,2%	0,8%	1,4%
Rm	72,3%	71,7%	51,8%	41,0%	62,3%
Total General	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia en base a datos del CNCA (código 11873)

Otras regiones que han recibido un porcentaje destacable, aunque muy lejos de la RM, son la quinta (9,5%), la octava (4,4%) y la décima (4,4%). En total estas cuatro regiones han recibido cerca de 91 mil millones, un 80,6% de los recursos totales asignados por los cuatro fondos del Estado a la cultura. En la tabla 11 se muestra la distribución de los distintos fondos por región para el total de los años 1992-2013. Estos recursos se asignaron a un total de 15.407 proyectos durante todo el periodo, 6.005 de los cuales corresponden al fondart nacional, 1.423 al fondo audiovisual, 2.122 al fondo de la música y 5.857 al fondo del libro. En el caso del fondart regional, éste existe desde 1998 y ha asignado un total de \$39.838.697.670. Un decreto publicado en 1998 del Ministerio de Educación, indica la estructura de distribución de estos fondos.

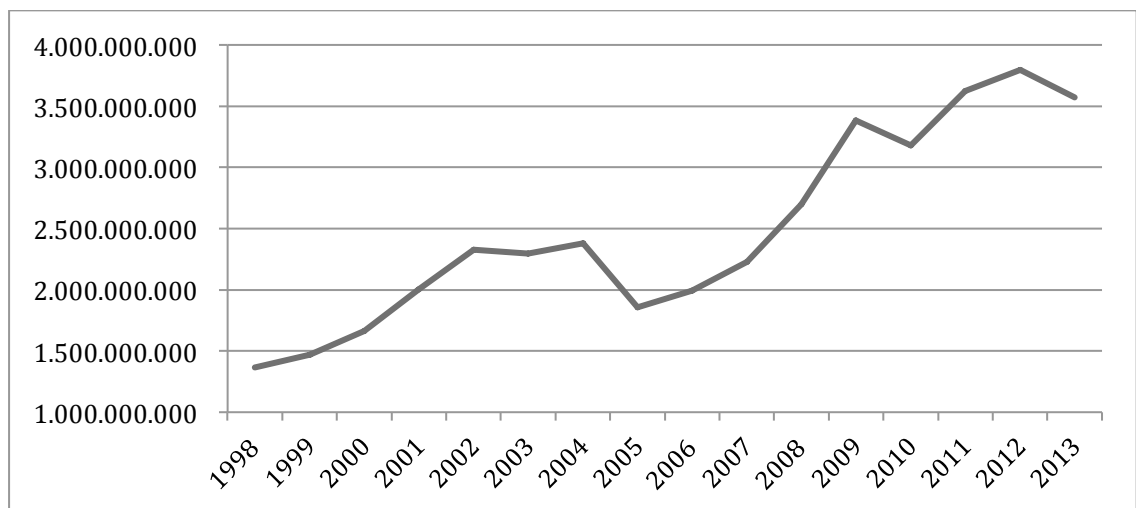
“A cada región se le asignará un fondo base de \$62.073.000 (sesenta y dos millones setenta y tres mil pesos).- El fondo restante se distribuirá atendiendo a las variables de número de habitantes, índice de pobreza, y número promedio de proyectos presentados al concurso Fondart en los años 1996 y 1997, otorgando porcentualmente un 50%, 35% y 15% respectivamente. En las dos primeras variables los fondos se distribuyeron en cifras iguales por cada habitante y por cada persona en situación de pobreza, en el tercer caso, la determinación se efectuó considerando el número de proyectos presentados en cada una de las regiones.” (Decreto 13, 16 marzo 1998, Título III artículo 25º, Ministerio de Educación, Subsecretaría de Educación)

Desde su creación, estos fondos han mantenido un crecimiento relativamente constante, comenzando con un aporte de 1.365 millones en 1998 a 3.569 millones en 2013, lo que equivale a un crecimiento de un 38%

aproximadamente (Gráfico 28). Transformando estas cifras a UF, considerando el valor de ésta al 1 de enero de los años 1998 y 2013<sup>35</sup>, el aporte por conceptos de fondart regional del Estado es de 96.870 UF en el año 1998 y 156.321 UF al año 2013, lo que equivale a un crecimiento de un 62% aproximadamente.

La distribución de estos fondos por región se muestra en el Gráfico 29, e indica que aunque estos fondos buscan descentralizar el aporte estatal a la RM, aún así el mayor aporte lo ha recibido esta región en el periodo 1998-2013.

Gráfico 28: Aportes del fondart regional (1998-2013)



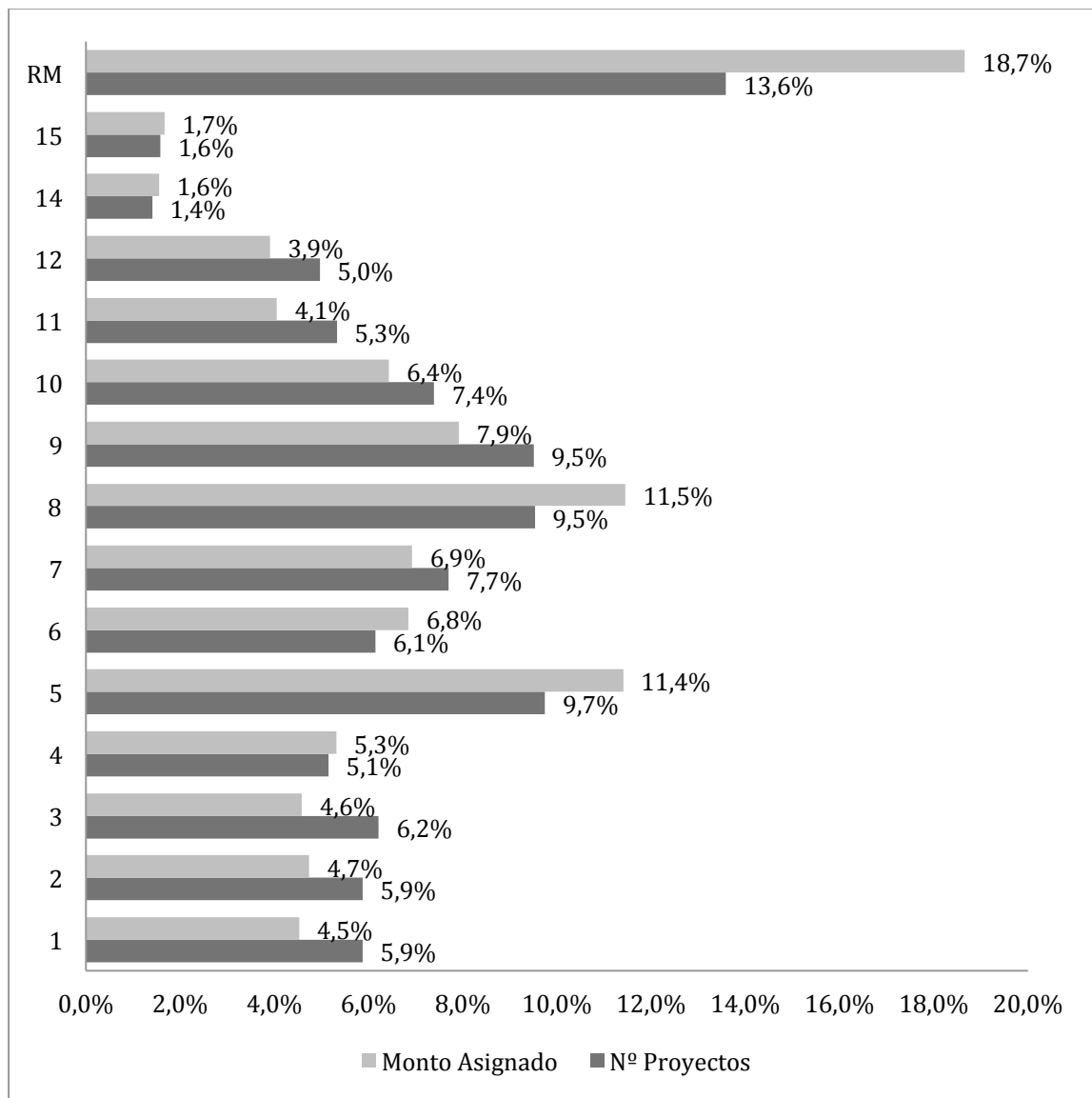
Fuente: Elaboración propia en base a datos del CNCA (código 11880)

Más del 18% de los recursos, equivalente a más de 7 mil millones, se han asignado por este fondo a la RM, mientras que el 11% se ha asignado a las regiones quinta y octava respectivamente. Es importante considerar que las regiones 14 y 15 sólo comienzan a recibir recursos a partir del año 2008, ya que

<sup>35</sup> Para estos años, el valor de la UF se considera a 14.097 para 1998 y 22.837 para 2013, de acuerdo a los datos de Servicio de Impuestos Internos de Chile.

fueron creadas administrativamente recién el año anterior. En promedio, las diez regiones distintas a la RM, 5, 8, 14 y 15, recibieron en promedio un 5,5% de los recursos en la serie total de años, lo que equivale a un poco más de 2 mil millones de pesos.

Gráfico 29: Fondart regional por monto asignado y nº proyectos (1998-2013)



Fuente: Elaboración propia en base a datos del CNCA (código 11880)

Esto viene a reforzar la idea de que la distribución de los recursos estatales en cultura tienen una estructura de concentración territorial-regional, que puede ser explicado o bien por el mayor número de proyectos que postulan o por la cantidad de habitantes por región que impactará en esto. Al analizar el número de proyectos y el monto asignado, encontramos que en total se seleccionaron 8.327 proyectos, de los cuales el 13,6% corresponde a la RM. El gráfico 29 muestra la relación entre porcentaje de proyectos y montos asignados por el total, dando cuenta que en algunos casos a menor número de proyectos, mayor monto asignado, lo que se observa en las regiones RM, 5, 6, 8, y levemente en las regiones 4, 14 y 15. Esto indica que el promedio de monto asignado por proyecto es mayor en estas regiones que en el resto.

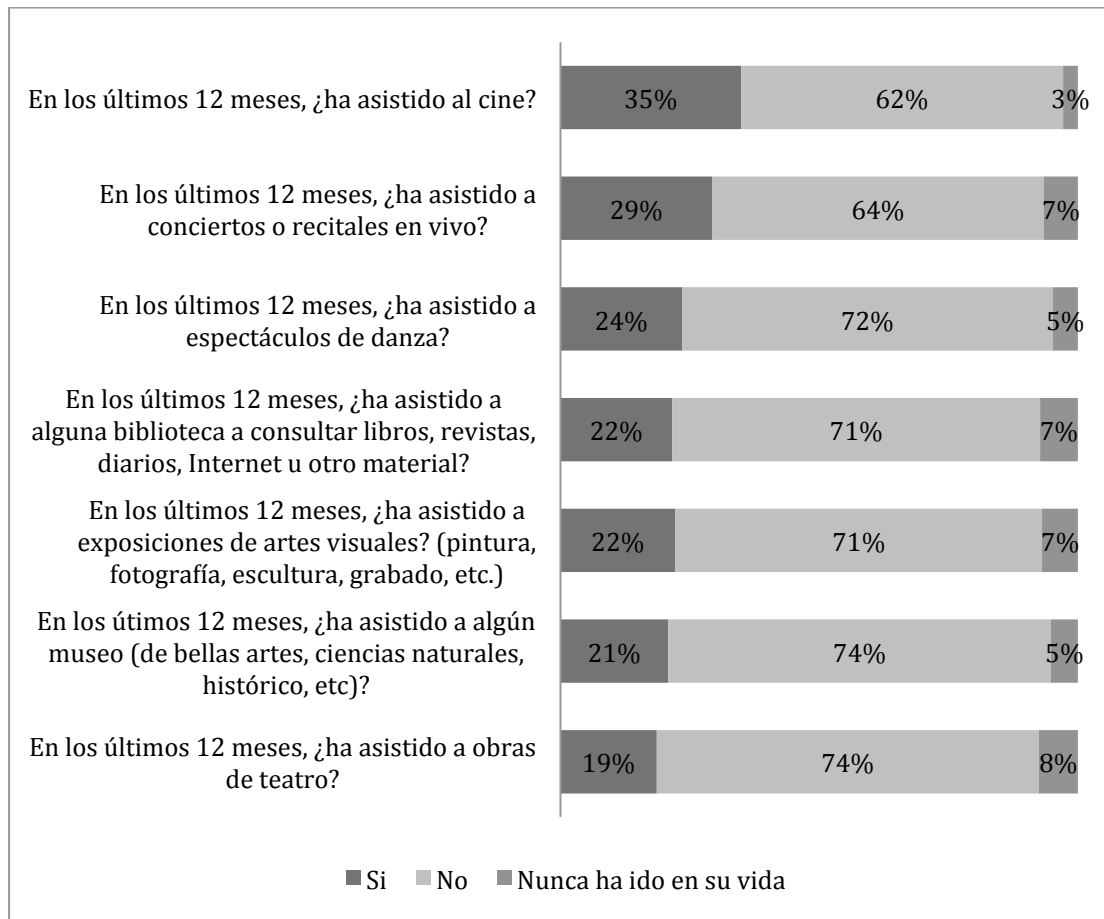
#### 4.3.3. Canales y acceso a los campos de la producción cultural

Como se observa en el apartado anterior, la estructura del campo cultural se desarrolla fuertemente desde principios de la década de 1990, pero se consolida como un componente importante en el presupuesto del Estado entre los años 2003-2006. Bajo el modelo de campos y funciones, llamaríamos “ruido” a las diversas formas de transferencia de recursos y al componente de diseminación, lo llamamos canal. La manera en que diseminan los mensajes en una sociedad, es relevante en tanto permite visibilizar la estructura de la comunicación en culturas de masas, propio de las sociedades contemporáneas. En este sentido, nos interesa analizar los canales de diseminación para comprender la relación entre producción y consumo en las industrias de la cultura. Muchos de los estudios culturales en las últimas décadas han revisado la forma de apropiación de los productos de las industrias culturales, estableciendo como foco de estudio el sujeto de la recepción y sus formas de reapropiarse de estos contenidos. Sin embargo, desde el punto de vista de la producción, lo interesante no es la interpretación de estos contenidos, sino sus formas de acceso, es decir, la infraestructura que permite que determinados

objetos y productos culturales estén a disposición de los consumidores, y de qué manera estos son accesibles para la ciudadanía en general.

Para analizar estas relaciones, utilizaremos información principalmente de la encuesta nacional de participación y consumo cultural (ENPCC) (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013), y de fuentes gremiales y empresariales. Es importante señalar que la encuesta ENPCC es probabilística de la población chilena a nivel nacional y regional, y se aplicó en tres ocasiones en los años 2004, 2009 y 2012. Para este análisis se utilizarán solamente los datos de los años 2009 y 2012.

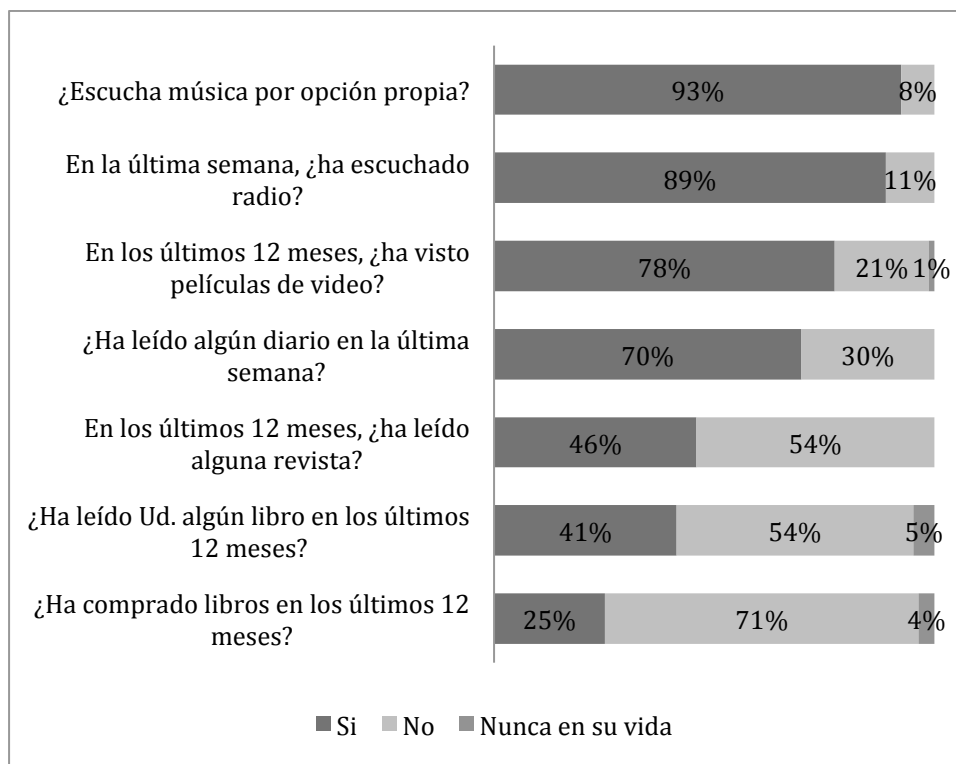
Gráfico 30: Acceso a los espacios del arte y la cultura (2009)



Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2009)

El Gráfico 30 presenta las frecuencias relativas para una serie de preguntas respecto al acceso a espacios y actividades culturales específicas del año 2009, y el Gráfico 31 presenta las frecuencias relativas del acceso a determinados medios y productos culturales para el mismo año. De acuerdo a las cifras, la asistencia a obras de teatro es la que registra menor participación (19%) y además la que mayor cantidad de respuestas positivas indica a Nunca ha ido en su vida (8%). La asistencia a museos es también baja de acuerdo a los otros campos (21%). La asistencia a cine, conciertos y recitales en vivo son las que registran mayor participación (35% y 29%). Mientras que espectáculos de danza, bibliotecas y exposiciones de artes visuales se encuentran al centro.

Gráfico 31: Actividades de consumo de productos culturales (2009)



Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2009)

Para el caso de consumo de ciertos productos culturales, la actividad de escuchar música y radio registran mayor participación (93% y 89%) y ver películas de video (78%) y leer el diario la última semana (70%), son también actividades recurrentes en la población. Mientras que la compra de libros y lectura de libros registran la menor participación (25% y 41%), y también lectura de revistas (46%) lo realiza menos de la mitad de la población. Las actividades de asistencia a obras, espectáculos, leer, escuchar o ver obras a través de un canal de comunicación, son consideradas en esta investigación como las principales, en tanto permiten obtener un panorama general sobre las tendencias y canales de consumo de la mayoría de la población. Mención especial requiere el campo de la televisión, ya que la formulación de la pregunta sobre acceso en este caso es distinta y no homologable a las anteriores.

Tabla 12: Acceso a la Televisión (2009)

Televisión	Todos los días de la semana	4 ó 5 días a la semana	2 ó 3 días a la semana	1 día a la semana	No veo TV / nunca
¿Con qué frecuencia Ud. ve televisión? (TV abierta o TV cable)	79%	11%	7%	2%	1%

Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2009)

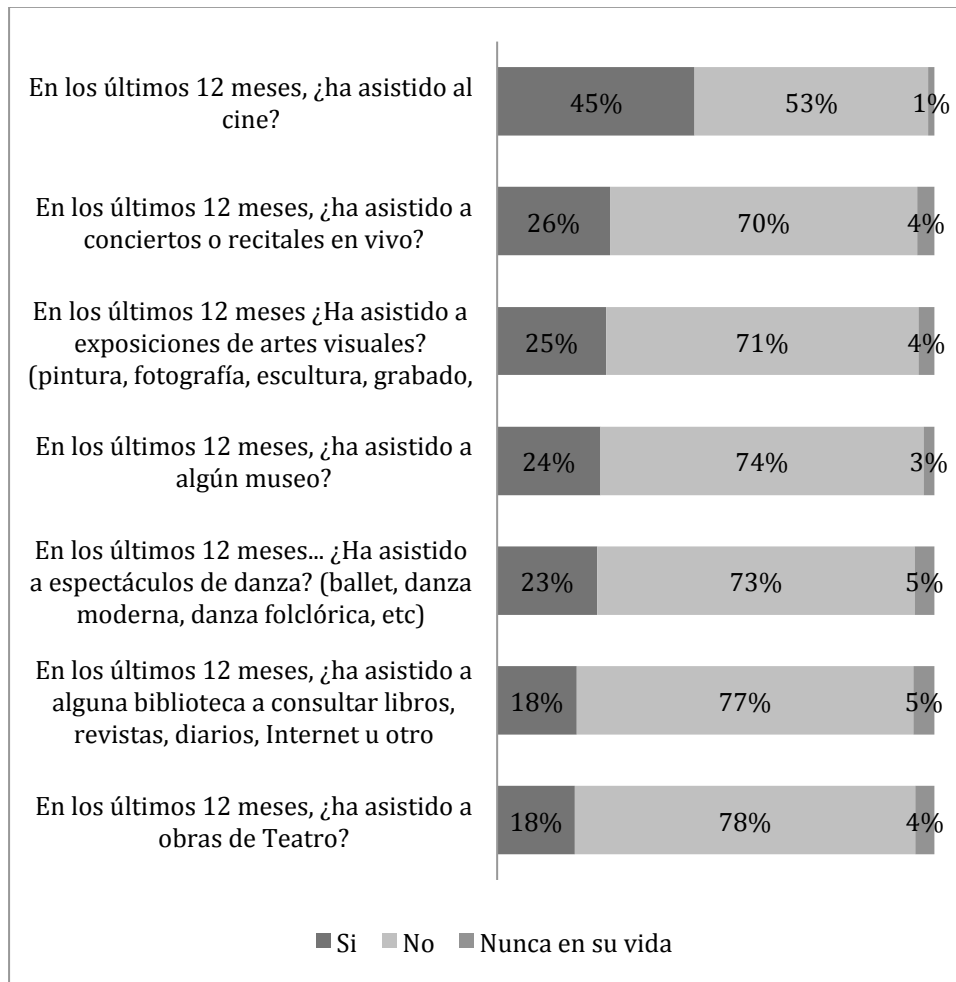
Las cifras de consumo televisivo indican que el 90% de la población ve entre 4 a todos los días televisión abierta o de cable, y el 99% ve al menos un día a la semana. Esta cifra, dependiendo de cómo se analice, es cercana a escuchar música, y mayor que escuchar radio en la última semana. Esto nos confirma nuevamente la relevancia del sub-campo de la televisión en el campo de la producción cultural.

Los datos del año 2012, confirman algunas tendencias en cuanto al acceso a los distintos campos de la producción cultural. El cine (45%) sigue



siendo el espacio cultural que convoca mayor participación y aumenta 10 puntos de las cifras del año 2009 (35%). A su vez, el teatro se mantiene como el tipo de manifestación cultural a la que menos personas asisten (18%), seguido por bibliotecas (18%), danza (23%) y museos (24%).

Gráfico 32: Acceso a los espacios del arte y la cultura (2012)

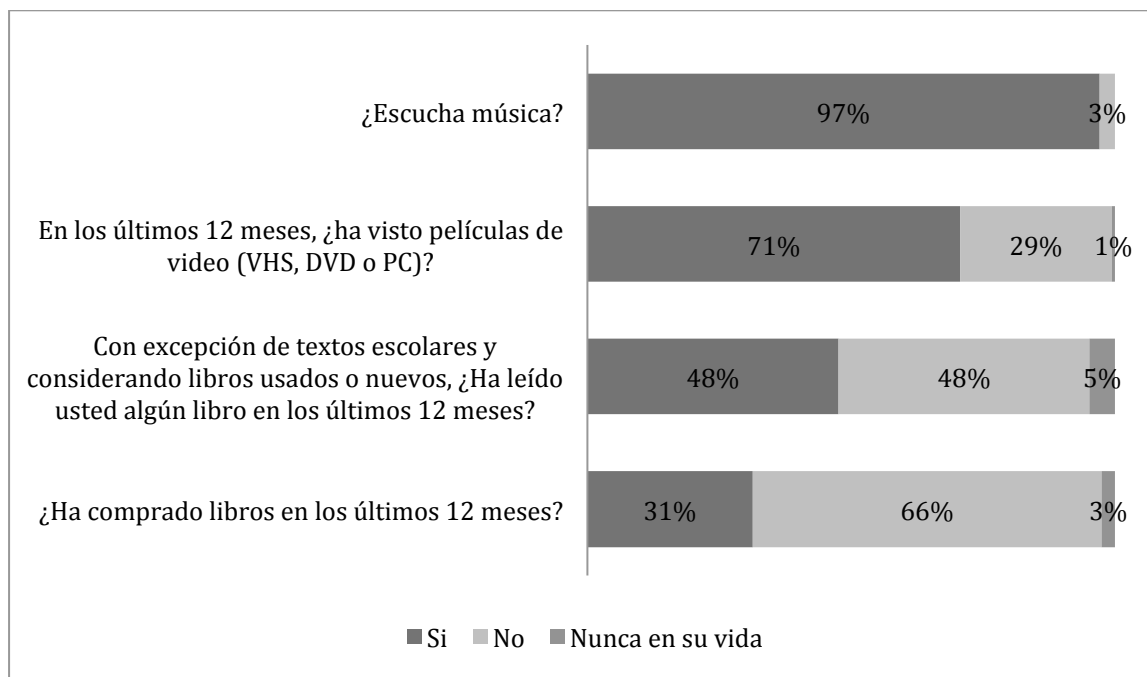


Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2012)

Es llamativo el hecho de que –respecto del año 2009- las cifras de asistencia a conciertos y recitales en vivo baje de 29% a 26%. El Gráfico 33,

muestra las cifras sobre actividades de consumo de los principales productos culturales, sin embargo en esta encuesta no se realizaron las preguntas relativas a medios de comunicación como radio, periódicos, revistas y TV. Por lo tanto, solo se analizarán las cifras de música, películas y libros, que corresponden a su vez a los productos de las principales industrias de la cultura.

Gráfico 33: Actividades de consumo de productos culturales (2012)



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

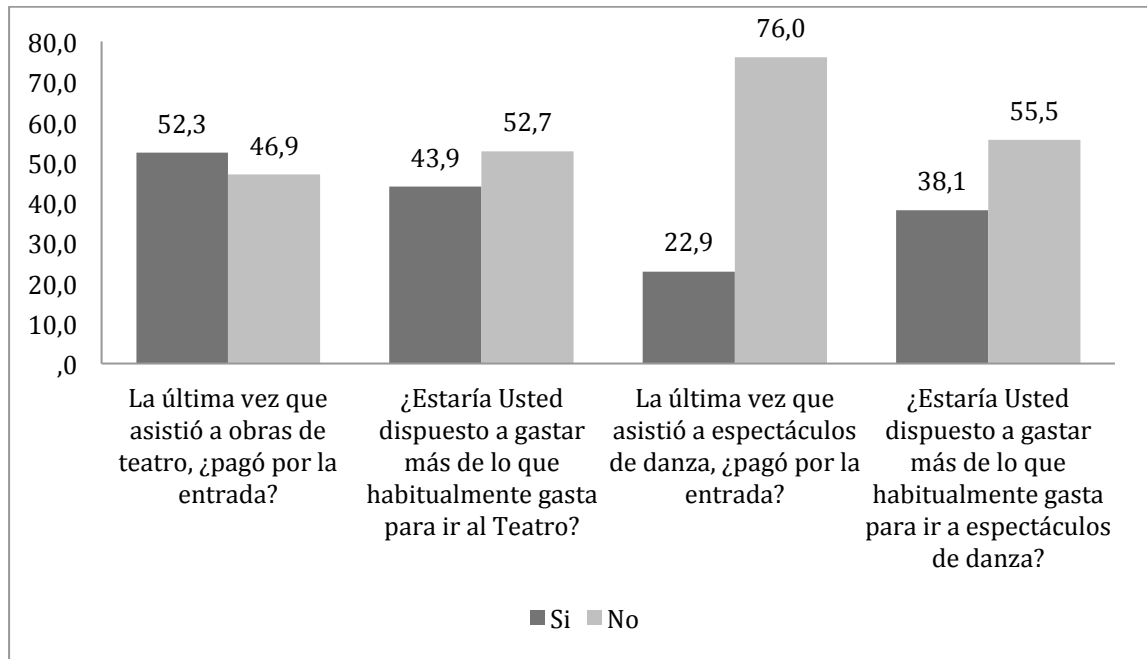
En el caso de escuchar música, se observa un aumento, aunque puede deberse a la forma distinta en que se realiza la pregunta en la encuesta de este año. Por otro lado baja la actividad de películas de 78% a 71%, mientras que aumentan las personas que declaran haber leído un libro y haber comprado un libro en los últimos 12 meses, de 41% a 48% en el primer caso y de 25% a 31% en el segundo. De acuerdo a estos datos, podemos observar que la participación cultural de la población chilena es relativamente baja, sobre todo

en cuanto a la asistencia a espectáculos o actividades. El porcentaje de personas que declara no haber realizado ninguna de las actividades preguntadas es relativamente alto, cerca del 70% de la población. Solo acciones como escuchar música (97%), ver películas (71%) o leer libros (48%) pueden ser consideradas como actividades masivas. Estas acciones no requieren del traslado a un lugar o del gasto de dinero directamente para su realización. La asistencia a cine (45%), puede considerarse como la actividad con mayor relevancia y que implica la realización de un gasto directamente. Llama la atención que de las actividades preguntadas, las que se realizan en menor cantidad por parte de la población son la asistencia al teatro y la asistencia a bibliotecas (18%). En el resto de las actividades la participación bordea entre los rangos de 20 y 30%.

Tomando estos datos como contexto representativo de la realidad nacional, podemos preguntarnos más específicamente qué sucede en algunos de los campos culturales más relevantes en términos históricos. Llama la atención la baja participación que representa el teatro, lo cual se ha observado tanto en las cifras económicas, como en los datos de acceso. El teatro es un campo y una disciplina artística, que a pesar de su alto reconocimiento y su importante desarrollo histórico, en la actualidad no genera una estructura productiva, como sucede en los otros campos como la música, el audiovisual o incluso los libros. Del 18% de la población que manifiesta haber asistido al teatro en el último año y del 22% que lo hizo en la danza, cerca de la mitad de las personas no pagaron una entrada. Esto quiere decir que para el teatro, sólo un 9% de la población asistió y pagó una entrada para el espectáculo. En el caso de la danza esto es aún mayor. Si bien un 23% declaró haber asistido a la danza en los últimos 12 meses (más que teatro), sólo un 22,9% de ellos pagó una entrada. Es decir un 76% no lo hizo. Esto significa que del total de la población solo un 5,2% asistió al teatro y pagó una entrada para ello. Estas cifras son indicativas de la estructura productiva de las artes escénicas, las cuales no se sustentan completamente en un modelo de mercado, es decir, se subsidian a partir de fondos públicos o privados. La valoración del teatro es

también baja, lo que se observa en la pregunta sobre si estaría dispuesto a gastar más de lo que habitualmente gasta para ir al teatro / danza, donde más del 50% respondió que no.

Gráfico 34: Pago y valoración de asistentes al teatro (2012)

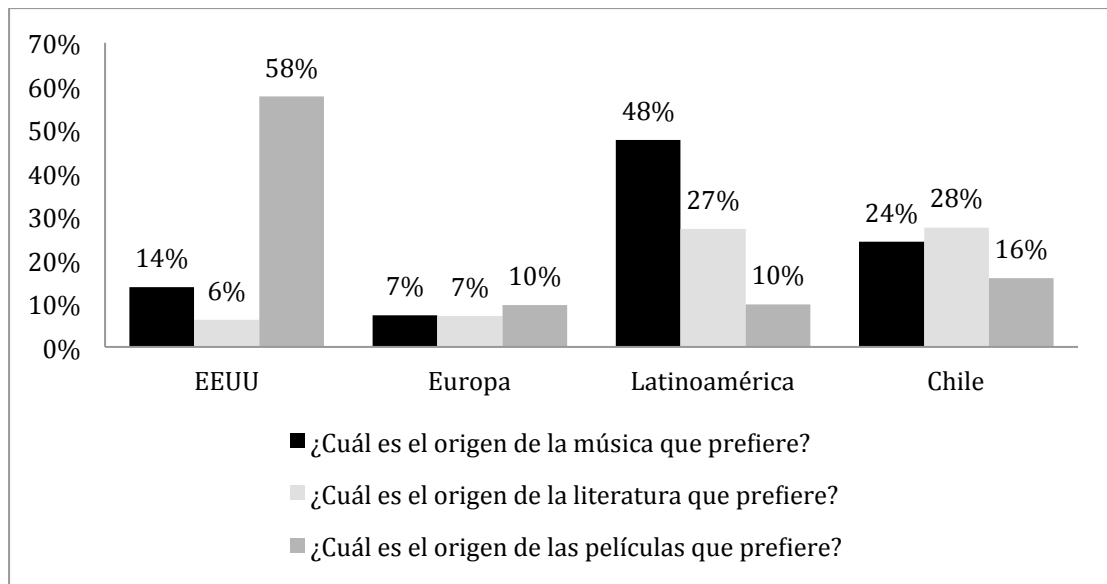


Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2012)

En los otros campos de la producción cultural, los objetos simbólicos como las películas, los libros y la música, tienen un comportamiento similar. La música es una actividad realizada por la mayoría de la población, y en menor medida lo es la lectura. La asistencia al cine, las películas y el consumo de televisión son también actividades que realiza gran parte de las personas. En este sentido no diferenciamos el hecho de que las películas se vean en el cine, o en la televisión, o que las personas simplemente vean productos audiovisuales del origen que sean. Existe un acostumbramiento hacia el campo audiovisual, al igual que en la música, que presenta altas respuestas en cuanto a consumo de música de manera general. La asistencia a recitales, conciertos y

el hecho de escuchar radio, también es indicativo de que la población se inclina en alto grado a estas actividades. En menor medida sucede con la literatura y la lectura, lo que se da cuenta en las cifras de compra de libros, lectura, asistencia a bibliotecas, lectura de diarios y revistas, aunque de estas dos últimas actividades solo contamos con las cifras para el año 2009.

Gráfico 35: Origen de la cultura preferida (EEUU, EU, AL, Chile, 2012)

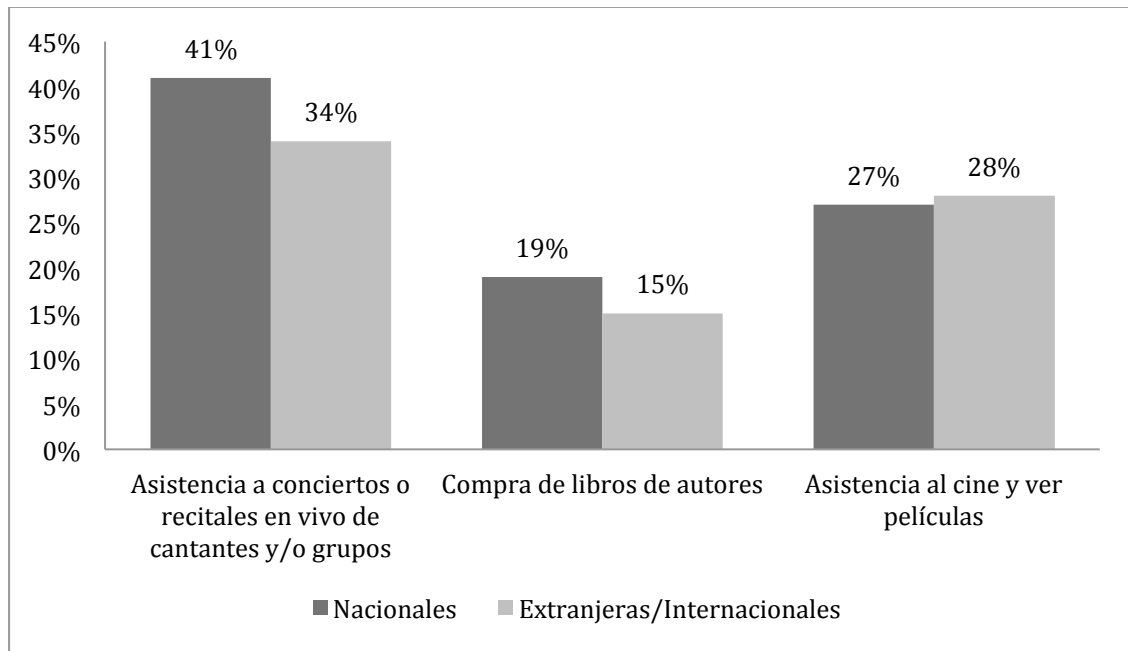


Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2012)

A la pregunta sobre el origen de la música, la literatura y las películas, se muestran diferencias interesantes. El Gráfico 35 muestra las frecuencias relativas de las respuestas válidas de estas preguntas, donde se clasificaron 4 orígenes: EEUU, Europa, Latinoamérica y Chile. Se excluyeron las cifras de Asia, Otras y NS/NR, que representaban un porcentaje no significativo y que solo distorsionaría lo que se quiere representar en el gráfico. Para el caso de la música, las preferencias se inclinan a la música de origen latinoamericano y nacional, representando estos más del 70%. En el caso de la literatura, el origen es similar, siendo Chile y Latinoamérica lo más frecuente, siendo 28% y

27% respectivamente. En el caso de las películas se presenta una diferencia, ya que el 58% de las preferencias son de origen estadounidense. En menor medida es de Chile 16% y Europa y Latinoamérica ambas un 10%. El resto de las respuestas se distribuye en Otras y NS/NR.

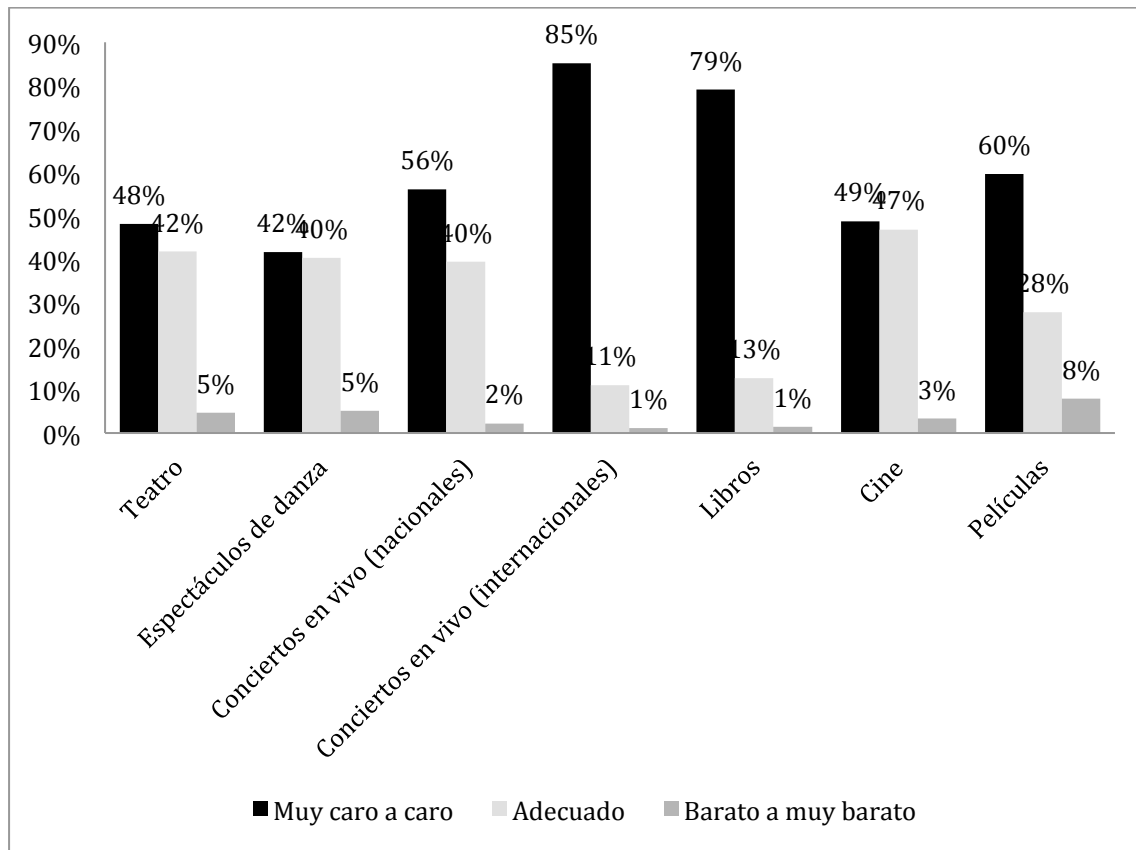
Gráfico 36: Disposición a gastar más conciertos, libros y películas (2012)



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

Las cifras sobre disposición a pagar más por determinados productos y servicios culturales, nos permite observar la valoración que hace la ciudadanía del mercado. De los que asistieron a recitales y conciertos en vivo (26%), el 41% estaría dispuesto a gastar más por cantantes y grupos de origen nacional y un 34% lo haría por músicos extranjeros. Por otro lado un 19% del total de la población estaría dispuesta a pagar más por libros de autores nacionales y 15% por autores extranjeros. Mientras que del 45% que asistió al cine, un 27% y 28% estaría dispuesto a pagar por películas nacionales y extranjeras respectivamente.

Gráfico 37: Valoración del acceso a productos y servicios culturales (2012)



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

Finalmente, una serie de preguntas apuntan a conocer cómo consideran las personas el cobro por asistencia o compra de determinados productos y servicios culturales. Estas preguntas nos permiten conocer la percepción de las personas sobre el valor de la cultura y el arte y la calidad del producto o servicio entregado. Estas cifras indican que para el teatro, la danza, el cine, y los conciertos en vivo de músicos nacionales, el 40% de las personas consideran que el cobro es adecuado. En el caso de los conciertos o recitales en vivo de grupos internacionales, la mayoría, cerca del 85% considera que el cobro es muy caro a caro. Algo similar sucede con los libros, donde una parte importante de la población (79%) indica que el cobro de los libros es caro o muy caro. En la

adquisición de películas, también es alto el porcentaje que considera que su cobro es caro o muy caro (60%).

Todos estos datos, nos permiten caracterizar la relación del público y consumidor con los distintos productos y servicios del arte y la cultura. A partir de ello, hemos podido caracterizar y plantear un panorama general de los aspectos sociales en este campo, desde la perspectiva de la producción cultural. Nos parece, que estos datos permiten acercarnos a unas primeras conclusiones sobre lo que sucede en la cultura en Chile. En esto se pueden observar algunas recurrencias y otras diferencias marcadas entre cada sub-campo de la producción cultural. Las cifras indican que el comportamiento del público-consumidor no varía mucho en un periodo de 3 años (2009-2012). Las tendencias indican que las artes escénicas como el teatro o la danza tienen una baja participación. Lo mismo sucede con la asistencia a las bibliotecas y museos, y en menor medida con la compra de libros. La asistencia a recitales y conciertos en vivo es relativamente baja y se considera que el cobro es caro o muy caro sobre todo para grupos y cantantes internacionales. La asistencia al cine es mayor y se considera en general un precio adecuado. En este caso existe una mayor preferencia por películas de EEUU, al contrario de la música y los libros donde las preferencias se inclinan a Chile y América Latina.



## CAPÍTULO 5 CONCLUSIONES

En el desarrollo de esta investigación se han abordado diversas problemáticas relacionadas al campo del arte, la cultura y las comunicaciones en Chile. Se ha promovido un análisis utilizando un modelo de campos y funciones, entendiendo los dominios culturales como parte del campo de la producción cultural y a partir de ello se establecieron las metodologías, los instrumentos y los modelos de análisis para caracterizar tres aspectos: aspectos históricos, económicos y sociales. A partir de estos análisis, creemos que es posible caracterizar las industrias culturales y la producción cultural en el país en la última década (2000-2012), entendiendo su desarrollo y su comportamiento como un complejo articulado. Cada capítulo de análisis plantea sus propias conclusiones de las cifras y los datos analizados, dando cuenta de los procedimientos y de los alcances metodológicos de los resultados obtenidos. Para elaborar estas conclusiones, por lo tanto, nos remitiremos a los principales hallazgos de esta investigación y los aportes que consideramos importantes para nutrir el debate y la investigación en estos campos. Este último capítulo se dividirá por lo tanto en conclusiones de tipo teórico, metodológico y para cada uno de los capítulos analíticos presentados con anterioridad. Para complementar lo que acá se expone y las especificidades de lo que se plantea, se recomienda al lector remitirse a cada uno de los capítulos a los que se hace referencia.

Las conclusiones se estructuran por lo tanto en cinco apartados: Aportes de la perspectiva de la producción cultural, consideraciones metodológicas de las fuentes de información en cultura, contexto y desarrollo de las industrias culturales en Chile, entorno económico de los principales campos culturales, y reconocimiento, legitimidad y valoración de los campos culturales.

## **5.1 Aportes de la perspectiva de la producción cultural**

Como hemos planteado al comienzo de esta investigación, el campo de la cultura es un campo de estudios relativamente nuevo para las ciencias sociales en general. Si bien desde los comienzos de la reflexión humanista, la cultura ha sido objeto de admiración y fuente del quehacer artístico, no sino hasta principios del siglo XX que la cultura comienza a ser estudiada como un campo absolutamente independiente y no solo como complemento de otros campos como de la religión, la educación y la política. Esto se debe principalmente a la aparición de la cultura de masas, que extiende la producción y consumo de objetos simbólicos en las sociedades contemporáneas. Bajo este contexto, aparecen los primeros estudios que realizaron grandes avances sobre todo de las ciencias de la comunicación y la información, y que ha sido uno de los elementos fundamentales para el desarrollo actual de las comunicaciones y las nuevas tecnologías de la información. Otras líneas de investigación de tipo cualitativo aparecen también desde principios del siglo XX y se establecen como disciplina en los llamados estudios culturales. La mayoría de estos estudios combinan metodologías provenientes de la semiótica, el análisis textual y la crítica de arte. También se ha puesto énfasis en los estudios sobre la recepción y las formas de consumo y apropiación de los objetos y mensajes producidos por las industrias culturales. Muchos de estos estudios de tipo etnográfico, buscan comprender las formas de interpretación de la cultura y se han masificado sobre todo en los estudios ingleses y norteamericanos.

Sin embargo, se ha dado poca relevancia a los estudios más relacionados a la producción, es decir desde el lado de los creadores, las organizaciones y los trabajadores de la cultura. Esto se debe por un lado a que las tecnologías aplicadas a la cultura han mutado reiteradamente en el transcurso de los siglos XIX y XX, por lo que se hace difícil interpretar rápidamente estos cambios. Por otro lado, la información sobre este campo es escasa y generalmente se constituye de información institucional o de empresas privadas. La caracterización de la cultura como un campo económico

constituido es relativamente reciente, sobre todo en países con un menor desarrollo tecnológico y cultural. Si bien en los países desarrollados las industrias culturales tuvieron un desarrollo importante, en Chile por las distancia geográfica y por lo pequeño del país en términos demográficos, las industrias culturales se introdujeron de manera lenta y paulatina, así como la adquisición por parte de la población de los aparatos que permiten la transmisión y diseminación de los productos y mensajes de las industrias culturales. Es por ello, que en Chile los estudios sobre el campo de la cultura desde la perspectiva de la producción cultural son escasos, al igual que en otros países. Los mayores aportes a este campo provienen de la sociología cultural, la economía política y la sociología organizacional. Algunos estudios recientes han observado recurrencias en las dinámicas económicas del arte y la cultura, y se ha dado cuenta también de las particularidades del trabajo cultural, también en América Latina a partir de los últimos trabajos de García Canclini (2012).

Para aportar a esta discusión, creemos relevante reivindicar el trabajo de Richard A. Peterson (1976), que plantea hace algunas décadas la perspectiva de la producción cultural, estableciendo lineamientos generales para su estudio e investigación. En su reconocido texto *The production of culture: A Prolegomenon*, plantea los dos modos de análisis utilizados en esta investigación: modelo sincrónico y diacrónico, es decir el enlace entre los cambios y proceso de los campos culturales y el análisis comparativos a las dinámicas de cada uno de ellos desde la creación al consumo. También consideramos relevantes los aportes de Pierre Bourdieu, quien plantea el estudio de la cultura a partir de un modelo de campos, que se ha extendido en los modelos de instituciones internacionales. A partir de estos aportes, hemos creado un modelo de análisis, que se ha puesto en perspectiva frente a otros modelos utilizados por Unesco, ESSnet-CULTURE y QCCACS. El modelo planteado proviene de una adaptación del modelo FMCR de comunicación de masas, que a su vez se origina en el modelo bull's eye de comunicación. De acuerdo a las necesidades de análisis y la construcción del objeto de estudios que es la producción cultural, consideramos que el modelo QCCACS presenta

las mejores características para su aplicación en esta investigación. Esto se debe a que el modelo está construido para levantar información primaria sobre establecimientos y empresas relacionadas a la cultura, aspecto que nos interesa trabajar en esta investigación. Al contrario, los otros modelos estudiados, están diseñados en general para la toma de decisiones sobre políticas culturales y se deben en su formulación a los principios rectores de las instituciones que los aplican. La diferencia en los objetivos que persigue cada modelo, marca la diferencia y la utilidad de estos en el caso de esta investigación. Consideramos que el fomento a este tipo de estudios, permitiría tener un mayor conocimiento de la realidad cultural del país, y que sus resultados pueden ser también útiles a los actores involucrados, a las empresas, organizaciones, decisores y gestores de políticas culturales.

#### 5.1.1. Consideraciones metodológicas de las fuentes de información

Por otro lado, en los aspectos metodológicos de la investigación, consideramos relevante el aporte que puede realizarse en el estudio de las fuentes de información, su validez y confiabilidad para eventualmente proponer investigaciones que permitan correlacionar y explicar algunos de los fenómenos observados. Generalmente el carácter predictivo en las investigaciones culturales ha sido olvidado, siendo el principal argumento para ello, la incapacidad de medir variables que son fundamentalmente cualitativas. Creemos que en el desarrollo de una perspectiva de la producción cultural consolidada, sería posible avanzar a investigaciones de alcance al menos correlacional. Para ello, sin embargo, se requiere de instrumentos que puedan ser validados a partir de la construcción de conceptos robustos e indicadores transversales sobre el comportamiento de las industrias culturales, las industrias de la comunicación, el info-entretenimiento y el mercado del arte.

En esta investigación se ha optado por una estrategia de investigación mixta, donde el análisis a las fuentes de información es fundamental para comprender lo que las cifras comunican. En la primera etapa se utiliza la investigación bibliográfica para construir un mapa sobre el desarrollo de la producción cultural en el país. Para ello, ha sido fundamental el trabajo realizado por la Biblioteca Nacional que ha digitalizado en los últimos años una gran cantidad de material documental y referencias bibliográficas, que ha facilitado enormemente esta investigación. En este sentido, el capítulo histórico no pretende levantar información primaria, sino más bien establecer un mapa que permita reconocer hitos relevantes en el proceso de desarrollo de las industrias culturales. En la segunda etapa, se utilizan fuentes de información secundaria proveniente de instituciones estatales como el Servicio Nacional de Impuestos Internos, que ofrece información sobre los distintos rubros de empresas. Si bien la información de estas fuentes entrega datos importante sobre el sector, es importante destacar que esta información no es completamente representativa de la realidad cultural del país. Dado que los encuestados en esta metodología son empresas constituidas formalmente, esto no entrega información sobre los establecimientos dedicados a la producción cultural, que si se registran en la metodología utilizada como modelo en este estudio como lo es el modelo de análisis del Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ, 2004).

En este sentido, el modelo de análisis del OCCQ está diseñado para levantar información primaria a partir de encuestas o registro en terreno, y en esta investigación se utilizó el modelo de manera inversa, es decir, se organiza la información ya registrada a partir del modelo de análisis. Esto implica que no sea posible discriminar entre algunos rubros de contribuyentes que pueden pertenecer a más de un campo de la producción cultural. También sucede que no todos los campos están categorizados en rubros específicos, y es posible que en ocasiones las empresas o contribuyentes utilicen un tipo de rubro para realizar diversas acciones dentro de otros campos culturales. Las características propias de estos instrumentos, y el objetivo con el cual han sido

diseñados, afecta a la calidad de los datos para lograr una completa comprensión de las dinámicas del campo de la cultura y las comunicaciones. Aún con estas consideraciones, estos instrumentos han sido utilizados ya por organismos para observar dinámicas de producción-consumo en industrias mejor constituidas. Recientemente se ha utilizado el sistema de códigos para el análisis del sector creativos con información de Aduanas y el código de clasificación internacional uniforme de ocupaciones con información de la encuesta Casen, que permite obtener un acercamiento a los trabajadores y las dinámicas de importación-exportación de productos y objetos simbólicos (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014). Estos estudios abarcan una mayor cantidad de dominios culturales y en general buscan dimensionar los distintos sectores. El descubrimiento de esta información es reciente, por lo que no se realizó una comparación de los resultados de esta investigación con estos estudios.

Finalmente, como forma de complementar esta visión más económica sobre la cultura, se utilizaron fuentes institucionales sobre formación, que son indicativos del empleo y el tamaño del sector en un futuro cercano, provenientes del Ministerio de Educación de Chile. También se recabó en información sobre regulación y aportes del Estado a los distintos campos de la cultura, para de alguna forma comprender las formas recientes de legitimación del campo. Para ello se utilizó información oficial del Ministerio de Hacienda de Chile e información pública por transparencia de gastos y presupuestos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Además se complementaron estos análisis con información proveniente de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC) de los años 2009 y 2012, a partir de preguntas clave que permiten describir y caracterizar el acceso, participación y consumo de determinados bienes y servicios culturales, para los distintos campos culturales identificados para este estudio.

El uso de estas metodologías mixtas, buscan obtener una visión tanto numérica como interpretativa sobre las dinámicas de la producción cultural en el

país, con el fin de contrastar los distintos sub-campos y el conjunto como una unidad correspondiente a un determinado tipo de economía. Una de las tareas relevantes en este campo de estudios es la normalización de los indicadores y la formalización de los elementos que componen cada sector, subsector, campo, sub-campo o dominio de la cultura. Para ello es importante comprender no solo las dinámicas económicas, sino también los componentes sociales e históricos que generan un contexto para el desarrollo de la cultura.

### 5.1.2. Contexto y desarrollo de las industrias culturales en Chile

A partir de la revisión bibliográfica se han podido distinguir los principales hitos detrás del desarrollo de las industrias culturales en el país. En el primer capítulo analítico correspondiente a estos aspectos, hemos querido enfocarnos en la introducción de las tecnologías de la cultura, que son las que en última instancia permiten el desarrollo de una determinada industria o forma de producción. Creemos que el desigual desarrollo de estas tecnologías tiene un efecto en las formas de legitimación y reconocimiento de las distintas prácticas artísticas y culturales, que producen a veces situaciones conflictivas con los sistemas de control y regulación. Consideramos que las tecnologías más relevantes en la producción cultural, han sido la imprenta, la fotografía, la grabación y transmisión de sonidos, el cine y la TV. No consideramos en esta revisión la introducción de Internet, ya que consideramos que se trata de otro tipo de dominio o canal de diseminación, por lo cual requeriría de una investigación particular. En este sentido, la revisión histórica, pretende describir a partir de un análisis longitudinal, las relaciones y coincidencias que se producen en los distintos campos de la cultura. La hipótesis que subyace a este análisis, es que más allá de las relaciones entre cultura y sociedad, existe también una relación entre los distintos campos culturales como en la cultura escrita, visual o sonora, y las prácticas que desarrollan. Nuevas formas de producción de sonidos, van a tener un efecto en los aparatos receptores que

deberán adecuarse a las nuevas exigencias del mercado. Además estas nuevas formas pueden tener un efecto indirecto en que se priorice su uso por ejemplo en el cine, adquiriendo la música incidental un valor superior, que eventualmente crecerá como un nuevo campo de producción especializado. Así como la masificación de la imprenta a mediados del siglo XIX, creó un rubro profesional antes desconocido como es el de los tipógrafos, nuevas formas de producción van a fomentar el desarrollo de nuevos campos especializados. En cierta medida, la noción de sub-campos de la cultura, es en realidad una reducción de la complejidad de las prácticas culturales.

Pero no todos los cambios son tecnológicos, sino que también puede tratarse de cambios técnicos, es decir nuevas formas de utilizar las tecnologías. El ejercicio periodístico a finales del siglo XIX y el relato en crónica, produjeron una nueva corriente de escritura o un tipo nuevo de género literario en el país. Con ello, se desarrollan casas y sellos editoriales, dando forma a nuevos modelos de circulación de objetos simbólicos. Es difícil interpretar las relaciones entre los distintos campos y los efectos de los cambios en cada uno de ellos. Existen cambios de corto y largo plazo, recordemos que la imprenta, salvo las innovaciones en eficiencia, calidad y tecnología, no ha cambiado el hecho de que de ellas se desprenden papeles organizados donde se presentan palabras, imágenes y figuras. Sin embargo, las innovaciones en las técnicas, las formas y modos de uso de la imprenta, generaron la expansión de estas tecnologías y la masificación de su uso cotidiano. Las primeras funciones de la imprenta fueron la producción de las leyes, pero muy seguido a esto, aparecieron los primeros periódicos, folletines, libros y revistas que adaptaron formas y costumbres de la cultura local.

Las prácticas o manifestaciones culturales como la música en vivo, el teatro o la performance, que hoy reconocemos como artes escénicas, son actividades con un complejo desarrollo. Estas prácticas arraigadas en la cultura popular desde el periodo de la Colonia, tuvieron una compleja relación con el Estado independiente en los siglos XIX y XX. La censura y la prohibición de



diversas actividades asociadas a este tipo de manifestaciones como las chinganas, los cafés o los teatros, perjudicaron un real desarrollo en estas áreas. La mayoría de las iniciativas en estos campos durante el siglo XIX y principios del XX se llevaron a cabo por personas particulares con un escaso apoyo del Estado y una baja valoración por parte de la elite cultural de la época. Esto se demuestra en los decretos, sanciones y regulaciones, que impedían el natural desarrollo de las prácticas musicales y del teatro. Aún así, la diversidad de formas y estilos, dan cuenta de una inusual capacidad creativa de parte por parte de los artistas. Ya en el siglo XX, adquieren reconocimiento y legitimidad este tipo de manifestaciones culturales, que comienzan a desarrollarse fundamentalmente en el ambiente académico. El campo musical desde mediados del siglo XX, tuvo un importante desarrollo, gracias al impulso de los nuevos medios de comunicación como la radio, las revistas tipo magazines y la TV.

El caso de la fotografía merece una mención aparte, debido a la complejo que es este campo debido a las características particulares de la tecnología para su producción. Al contrario de la imprenta, que tuvo una tardía incorporación al país, la fotografía se instaló tempranamente y se desarrollaron los primeros estudios fotográficos a mediados del siglo XIX. La masificación de la imprenta es casi simultánea a la incorporación de la fotografía, y su uso estuvo destinado en un comienzo casi exclusivamente al retrato, como si se tratase de una pintura. Con el avance de los equipos fotográficos, este campo se expandió de tal manera que cada vez fue más común el uso de las fotografías en la prensa, periódicos y en particular en las revistas, donde la fotografía formaba parte importante del contenido que daba cuenta de actividades sociales, eventos o personas. Durante el siglo XX, la fotografía cumplió una función documental, y se especializan las prácticas como en la emergencia del foto-reportero, y más adelante el documentalista. Esta última función la cumplió luego el cine, que sabemos es una tecnología aplicada a la fotografía que permite crear imágenes en movimiento. El cine deriva de la

fotografía, pero también disputa un espacio en el teatro, espacio donde se reprodujeron las primeras cintas.

El descubrimiento de la radio y la TV, son sin duda uno de los mayores avances que produjo el siglo XX. Estas dos tecnologías transformaron las formas de comunicación, estableciendo nuevos canales de disseminación cultural. Encontramos tres tipos de contenidos que se transmiten por estos medios, los contenidos de información y de entretenimiento, y los que intersectan. Ellos se nutren de la práctica periodística y de las producciones culturales que aparecen en la sociedad. Con la aparición de estas tecnologías se revitaliza el campo de la producción cultural, aunque ambos medios fueron sometidos a una estricta regulación estatal desde sus orígenes. Como se observa, el campo de la producción cultural es muy amplio y diverso, involucra a una gran cantidad de profesionales, trabajadores y organizaciones, que a su vez responden a un modelo cultural de producción-consumo.

### 5.1.3. Entorno económico de los principales campos culturales

El análisis a las dinámicas económicas de la producción cultural se realiza en el segundo capítulo, utilizando fuentes de información económica y tributaria. Estos análisis son complejos de descifrar, en la medida que no existe consenso sobre las dinámicas particulares de la cultura y las artes. Ello dificulta la utilización de indicadores transversales, que puedan compararse con otras realidades. El análisis a los modelos de organizaciones internacionales como Unesco, ESSnet-CULTURE, y QCCACS, dan cuenta de la dificultad de hacer coincidir definiciones teóricas y operacionales. En esta investigación se optó por el modelo QCCACS, que apunta directamente a la producción cultural y no necesariamente a las prácticas y manifestaciones culturales como en los otros modelos. Por ello, el modelo es más asertivo al identificar unidades de análisis que pueden ser empresas, trabajadores y establecimientos. En el caso chileno,

no se localizó información sobre establecimientos, ya que la información proviene de fuentes tributarias, es decir, las unidades de análisis son los contribuyentes. Una aproximación al entorno económico a partir de los establecimientos dedicados a cultura, sería más potente para presentar la real dimensión del campo de la producción cultural.

Aún así, creemos que el análisis por contribuyentes, permite un primer acercamiento a las dimensiones económicas de la producción cultural, desde esta metodología y modelo de análisis. Se consideraron algunos rubros o actividades económicas clasificadas de acuerdo al Código Industrial Uniforme para los años 2005-2012, que se relacionaron a los campos culturales, dando cuenta del tamaño total del campo. Las cifras indican que los campos más relevantes son aquellos relacionados a actividades como:

1. edición de periódicos, revistas y publicaciones periódicas,
2. empresas de publicidad,
3. impresión principalmente de libros,
4. edición principalmente de libros y,
5. actividades de televisión

Llaman la atención también actividades como el diseño, campo relativamente nuevo que involucran a una buena cantidad de empresas y trabajadores, pero sin duda el campo de los libros, la televisión, la publicidad y las publicaciones periódicas, son las más relevantes. Las cifras indican que el campo de la producción cultural ocupa entre un 1,4% y 1,6% del total de la economía, tanto en número de trabajadores como en número de empresas, ventas y rentas. Estas cifras son similares a las demostradas en otros estudios realizados para la década de 1990 y recientemente para los años 2008-2010 (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014).

Los campos que presentan un menor desarrollo económico son las artes visuales, las artes escénicas, y la música y grabación de sonido y en menor medida también el cine. Estos campos emplean a pocos trabajadores y a su vez corresponden a pocas empresas tributantes. Esto quiere decir que son campos

relativamente pequeños y que para el total de la producción cultural representan una baja frecuencia relativa. Es probable que estas cifras no representen la real dimensión de estos campos, ya que debemos recordar que los productos culturales son bienes de experiencia, que tienen propiedades de “bien público”, y que sus formas de valorización no son expresables completamente en términos monetarios. Por ello, es necesario complementar estos datos con cifras provenientes de otras fuentes de información que puedan indicar el tamaño de la producción, a partir del número de objetos, obras, funciones, o presentaciones que se realizan y estimaciones sobre su impacto económico. También es importante analizar en profundidad estas cifras a partir de una matriz insumo-producto, para evitar una doble contabilización de determinados productos o servicios culturales, que podrían estar distorsionando e inflando las cifras actuales. Esto puede suceder por ejemplo en las actividades de publicidad, que como sabemos requieren de la contratación de los servicios de TV o medios de comunicación para transmitir sus campañas. Es necesario poner atención a las particularidades de estas actividades y sus dinámicas económicas para alcanzar mejores estimadores de su tamaño y dimensión. El registro sistemático de fuentes económicas permitirían mejorar los instrumentos de apoyo al desarrollo de la cultura y las artes.

Cabe mencionar que en un análisis sobre la cultura desde la perspectiva de la producción cultural, es necesario incorporar las actividades de la comunicación, ya sea como campos o como componentes del campo. En esta investigación adoptamos la opción de tratar los medios de comunicación como campos de la producción cultural, pero a su vez se trata de canales por los cuales se diseminan los mensajes en la sociedad de masas. Las cifras sobre trabajadores empleados en las empresas tributarias de estos rubros, nos han permitido evidenciar que el campo de la producción cultural involucra a una gran cantidad de personas, sobre lo que seguramente se tiene poco conocimiento. Un mayor conocimiento sobre las prácticas y relaciones de estos trabajadores permitirían potenciar aún más estos campos.

#### 5.1.4. Reconocimiento, legitimidad y valoración de los campos culturales

Para complementar los análisis de las industrias y la producción cultural se incorporaron cifras sobre formación, empleo, regulación y aporte estatal, además de una descripción de los canales de acceso a estos campos culturales. Estas informaciones son indicativas del reconocimiento, la legitimidad y valoración que hacen los involucrados, así como el Estado y los ciudadanos, en los campos culturales. Consideramos que las cifras sobre formación y empleo, permiten describir un primer panorama sobre el nivel de profesionalización de los distintos campos culturales. A este respecto, las cifras indican que la mayor oferta de educación superior se presenta en los campos del diseño, periodismo y publicidad. Mientras que en patrimonio, música y libros es escasa. En conjunto el campo de la producción cultural tiene una menor tasa de empleabilidad al primer año de egreso (61%) respecto al promedio del resto de las carreras (78%). Las artes escénicas son las que tienen una menor tasa de empleabilidad al primer año, sólo un 36%, mientras que las carreras relacionadas a patrimonio tienen una tasa de un 88% de empleabilidad al primer año.

También es significativa la diferencia respecto al porcentaje de alumnos provenientes de establecimientos subvencionados, que en el campo cultural es menor. El mayor porcentaje de los alumnos de establecimientos subvencionados se encuentra en el campo del cine y audiovisual y en menor medida en periodismo. Las tasas de deserción son relativamente similares al total de las carreras, y se produce en mayor medida en fotografía. Los ingresos promedio al cuarto año de egreso para las carreras del campo de la producción cultural se sitúan entre \$300.000 y \$1.100.000, siendo el promedio de \$654.478, lo cual es relativamente menor a los \$832.917 que se registra como promedio para el total de las carreras en la oferta académica del campo de la producción cultural. Cabe destacar que estas cifras se deben entender de

acuerdo a las consideraciones metodológicas que se plantean en el último capítulo analítico de esta investigación. Entre los campos culturales, la fotografía, artes escénicas y diseño son los que registran los rangos más bajos de ingreso al cuarto año de titulación. Por otro lado, periodismo, patrimonio, música y publicidad son los campos en los cuales los titulados reciben mayores ingresos en promedio.

Como aspectos sociales, se consideraron además los aportes estatales al campo de la producción cultural. Uno de los hitos recientes más relevantes para este sector es la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2003), que reúne instrumentos, instituciones y presupuestos que habían surgido a principios de la década de 1990. Con la creación de este consejo, toma impulso y se revitaliza la producción cultural en el país, estimulando dinámicas particulares. Las cifras indican un aumento de los presupuestos para estas áreas, que ha significado a su vez la legitimación de las prácticas culturales, que hasta los años 90, época de la post dictadura, aún no habían sido completamente legitimadas. Los aportes estatales, junto con el desarrollo de un modelo de producción-consumo para las producciones culturales, ha generado una revitalización en varios de los campos culturales. Las cifras históricas de producción de cine que se muestran en el primer capítulo analítico, dan cuenta del crecimiento cuantitativo de este sector. Lo mismo sucede al analizar el número de producciones y registros de grabaciones nuevas en los informes de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, o en el registro de libros publicados en el país a partir de los datos de ISBN. Si bien en esta investigación no fueron presentadas estas cifras, éstas han sido analizadas y publicadas recientemente (Domínguez, 2014).

Otro aspecto de análisis es a los canales de acceso, a partir de la selección de una serie de preguntas de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural de los años 2009 y 2012. Estas cifras nos permiten describir y caracterizar el impacto de las industrias de la cultura y de la producción cultural en la sociedad, en particular aquellas producciones de origen local o

nacional. Al respecto, las cifras indican una inclinación de la población chilena a realizar actividades como escuchar música o radio, ver televisión o películas y en menor medida leer libros. La participación, entendida como asistencia a eventos de artes visuales, y artes escénicas es muy escasa. En menor medida lo es la asistencia a recitales o conciertos en vivo y, cerca del 50% asiste al menos una vez al año al cine. En general se puede observar una tendencia más a lo musical y a los sonidos, que a lo audiovisual y el cine, y mucho más que a lo escrito, salvo en el caso de lectura de periódicos, actividad recurrente de acuerdo a las cifras de 2009. En la música, existe una inclinación hacia la música de origen latinoamericano y chileno, al igual que en la lectura, pero en el cine y películas los gustos tienden a producciones de origen estadounidense. Los espectáculos de danza y teatro registran pocos asistentes y en todo caso se produce una baja valoración de ellos, en tanto casi el 50% de los asistentes a teatro no pagan entrada, y más del 70% de los asistentes a la danza tampoco lo hacen. Además en ambos casos, el 50% no estaría dispuesto a pagar más de lo que se ha cobrado. Ello sucede probablemente porque las artes escénicas están más asociadas en la población a manifestaciones artísticas propias de la cultura popular, como carnavales o fiestas costumbristas, por lo que no existe la costumbre de asistir a este tipo de espectáculos y menos pagar por ello. Sin embargo, las cifras sobre esto rebasan los alcances de esta investigación y planteamos esto como hipótesis.

Finalmente, esta investigación ha permitido estructurar un panorama general sobre la producción cultural en Chile, a partir de la construcción de un modelo de análisis y la identificación de diversas fuentes de información que pueden ser útiles para comprender el comportamiento de estas industrias. Consideramos que la perspectiva de la producción cultural permite abrir diversas líneas de investigación sobre estos fenómenos a partir de los análisis sincrónicos y diacrónicos. El modelo de análisis teórico propuesto, de campos y funciones, puede ser aplicado para futuras investigaciones en el campo, incorporando análisis que en esta investigación solo presentan una pincelada. Las intersecciones entre las distintas funciones como la creación, la producción,

la diseminación y los componentes como los canales, el ruido y el feedback, permitirían comprender las relaciones entre los aspectos sociales y económicos de la producción cultural y los efectos en las dinámicas de consumo de la población. Las investigaciones presentadas como estado del arte en el marco teórico permiten reconocer las múltiples posibilidades que esta perspectiva abre a la investigación en cultura y sus intersecciones con la economía y sociedad.



## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1999). The Cultural Industry. Enlightenment as mass deception. En S. During, *The Cultural Studies Reader* (2ª ed., págs. 31-41). New York: Routledge.
- Allaire, B. (2011). *Temps, culture et communication: pour une critique de la statistique culturelle*. Montréal: Thèse présentée à la faculté des études supérieures, Université de Montréal.
- Alonso, J., & Ríos, A. M. (2011). Concentración de la producción de las industrias culturales en Cali. *Estudios Gerenciales*, 27 (119), 99-121.
- Andrades Moya, H. (2000). *Recuerdos conversados*. Viña del Mar: Luis Eduardo Saavedra Lagos.
- Anguita, R. (1912). *Leyes promulgadas en Chile desde 1810 hasta el 1º de junio de 1912*. Santiago de Chile: Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona.
- Arias Yurisch, K., & Gálvez Gómez, C. (2010). *Política pública cultural en Chile: Revisión de las intervenciones del Estado en el campo cultural en el siglo XX. Tesis para Optar al Grado de Magister en Gestión Cultural*. (M. P. Soto Labbé, Ed.) Santiago: Universidad de Chile.
- Aron, R. (1970). *Las etapas del pensamiento sociológico II*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XX.
- Augé, M. (2004). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelet, M. (21 de Mayo de 2014). *Mensaje Presidencial 21 de mayo de 2014*. Recuperado el 14 de julio de 2014, de [21demayo.gob.cl](http://21demayo.gob.cl): 21demayo.gob.cl
- Banco Mundial. (2014). *Datos | Banco Mundial*. Recuperado el 14 de julio de 2014, de <http://datos.bancomundial.org>
- Barker, C. (2012). *Cultural Studies. Theory and Practice* (4ª ed.). Londres: SAGE.

Barthes, R. (1999). *Mitologías* (12ª ed.). México DF: Siglo XXI editores S.A.

Bennet, T. (1999). Putting policy into cultural studies. En S. During, *The cultural studies reader* (2ª ed., págs. 479-491). New York: Routledge.

Biblioteca Nacional de Chile. (2014). *Lira Popular (1866-1930)*. Recuperado el 4 de agosto de 2014, de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-723.html>

Bille, T., & Schulze, G. G. (2006). Culture in urban and regional development. En V. Ginsburgh, & D. Throsby, *Handbook of the economics of art and culture* (págs. 1052-1099). Oxford: Elsevier.

Cánepa Guzmán, M. (1985). *El teatro municipal en sus 125 años de sufrimientos y esplendor*. Santiago: Artimpres.

Casas Cordero, J. H. Fusilamiento de José Agustín Espinosa. El espantoso crimen de la calle del Porvenir. El brindis de la conductora. *Disponible en Memoria Chilena*. Accedido el 4 de agosto de 2014. Biblioteca Nacional de Chile.

Chile Films. (1947). *Quinta memoria presentada a la junta ordinaria de accionistas de 12 de agosto de 1947*. Santiago: Imprenta Barcelona.

Claro Valdés, S. (1977). Las artes musicales y coreográficas en Chile. En *Cultura chilena*. Santiago, Chile: Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones Universidad de Chile.

Claro Valdés, S., & Urrutia Blondel, J. (1973). *Historia de la música en Chile*. Santiago, Chile: Editorial Orbe.

Claro Valdés, S. (1997). *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2013). *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC 2012)*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2014). *Mapeo de las industrias creativas en Chile. Caracterización y dimensionamiento*. Santiago: CNCA.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2014). *Legislación cultural chilena*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2004). *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Departamento de Estudios y Documentación. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2004). *Indicadores para el Sector Cultural en Chile*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Departamento de Estudios y Documentación. Portal Iberoamericano de Gestión Cultural.

Convenio Andrés Bello. (2009). *Cuentas satélites de cultura. Manual metodológico para su implementación en Latinoamérica*. Bogotá: Edición del Convenio Andrés Bello.

CORFO. (1962). *Veinte años de labor: 1939-1959*. Santiago de Chile: Ed. Zig-Zag.

Crossman, A. (2014). *Secondary Data Analysis*. Recuperado el 01 de Enero de 2014, de <http://sociology.about.com/od/Research-Methods/a/Secondary-Data-Analysis.htm>

Danesi, M. (. (2013). *Encyclopedia of Media and Communication*. Toronto: University of Toronto Press.

De la Vega, D. (1930). *Luz de candilejas. El teatro y sus miserias*. Santiago: Editorial Nascimento.

Dinan, W. (2001). *The Republic of Ireland's Media Space: Ownership, Regulation and Policy*. Scotland: University of Stirling.

DIPRES. (2003-2013). *Ley de presupuestos del sector público (2003-2013)*.

Domínguez, M. E. (2014). Las lecturas que disfrutamos: producción editorial en Chile (2000-2012). *Anales de la Universidad de Chile* , 7 (6), 101-114.

Dussillant Christie, J. (1993). *Breve historia de los avisos publicitarios en los principales periodicos chilenos 1850-1920. Tesis para optar al grado de licenciado en Historia*. (S. Profesor Guía: Villalobos R., Ed.) Santiago: Pontificie Universidad Católica de Chile.

Eiland, H., & Jennings, M. W. (2014). *Walter Benjamin : a critical life*. USA: Harvard University Press.

- EUROSTAT. (2012). *European Statistical System Network on Culture. Final Report*. ESSnet-CULTURE, Luxembourg.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. Basic Books.
- García Canclini, N. (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. (F. Telefónica, Ed.) Madrid: Editorial Ariel, S.A.
- Garnham, N. (1979). Contribution to a political economy of mass-communication. *Media, Culture & Society*, 1, 123-146.
- Hall, S. (1999). Cultural studies and its theoretical legacies. En S. During, *The cultural studies reader* (2ª ed., págs. 97-112). New York: Routledge.
- Hallin, D. C. (2008). Neoliberalism, social movements and change in media systems in the late twentieth century. En D. Hesmondhalgh, & J. Toynbee, *The media and social theory* (págs. 43-58). New York: Routledge.
- Harvey, F. (2002). What is the future of smaller societies in a time of globalization? En J.-P. Baillargeon, *The handing down of culture, smaller societies, and globalization* (págs. 4-17). Toronto: Grubstreet editions.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la investigación* (5ª ed.). México D.D.: McGraw-Hill / Interamericana Editores S.A.
- Herrera Damas, S., & Christofolletti, R. (2006). Una guía de los observatorios de medios en América Latina. *Anagramas*, 5 (9), 47-65.
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The cultural industries*. London: SAGE Publications Ltd.
- Hesmondhalgh, D. (2006). *Media production*. New York: The Open University.
- Hesmondhalgh, D., & Toynbee, J. (2008). *The media and social theory*. Nueva York: Routledge.
- Hurtado, M. d. (1989). *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*. Santiago: Ediciones Documentas.
- Hinde, S., & Dixon, J. (2007). Reinstating Pierre Bourdieu's contribution to cultural economy theorizing. *Journal of Sociology*, 43, 401-420.

INE. (8 de Septiembre de 2006). Enfoque Estadístico. Día Internacional de la Alfabetización. Boletín Informativo del Instituto Nacional de Estadísticas. Chile.

INE. (2010). *Compendio Estadístico. 1.2 Estadísticas Demográficas.*

Recuperado el 14 de julio de 2014, de INE.cl:

[http://www.ine.cl/canales/menu/publicaciones/compendio\\_estadistico/pdf/2010/1.2estdemograficas.pdf](http://www.ine.cl/canales/menu/publicaciones/compendio_estadistico/pdf/2010/1.2estdemograficas.pdf)

INE. (2010). *Enfoque Telefonía. Boletín informativo del Instituto Nacional de Estadística.* Santiago: Oficina de Comunicaciones INE.

Instituto de Ingenieros de Chile. (1988). *Política eléctrica.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Jameson, F. (2003). La posmodernidad y el mercado. En S. Zizek, *Ideología. Un mapa de la cuestión* (págs. 309-328). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Labarca H., A. (1939). *Historia de la Enseñanza en Chile.* Santiago, Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Landry, C. (2008). *The creative city. A toolkit for urban innovators* (2 ed.). London: Earthscan Ltd.

Lizardo, O. (2011). Pierre Bourdieu as a Post-cultural Theorist. *Cultural Sociology* , 5, 25-44.

Martínez Baeza, S. (1982). *El libro en Chile.* Santiago, Chile: Lord Cochrane S.A.

Martin, C. (2002). *Éléments d'un cadre conceptuel des statistiques de la culture et des communications.* Observatoire de la culture et des communications de l'Institut de la statistique du Québec, Montréal.

Martin, C. (2002). The industrial handing down of culture. En J.-P. Baillargeon, *The handing down of culture, smaller societies, and globalization* (págs. 81-87). Toronto: Grubstreet editions.

Martin, C. (2003). Defining Culture and Communication for the Purpose of National and International Statistics Programs. *3rd International Conference on Cultural Policy Research.* Montréal: Université de Montréal.

Mattelart, A. (2002). *Geopolítica de la cultura*. Bogotá: Desde Abajo.

Mattelart, A., Mattelart, M., & Piccini, M. (1970). Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal de Chile. *Cuadernos de la Realidad Nacional, CEREN* (3).

Mayer, V., Banks, M. J., & Caldwell, J. T. (2009). *Production studies. Cultural studies of media industries*. New York: Routledge.

McChesney, R. W., & Schiller, D. (2003). *The political economy of international communications. Foundations for the emerging global debate about media ownership and regulation*. UNRISD. Ginebra: UNRISD.

Merino Montero, L. (2006). La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830. *Revista Musical Chilena* (206), 5-27.

Merino Montero, L. (2010). Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile. *Revista Musical Chilena* (213), 53-76.

Miège, B. (1989). *The capitalization of cultural production*. Nueva York: International General.

Miège, B. (2008). Las industrias culturales y de información: un enfoque socioeconómico. (U. A. California, Ed.) *REDIE. Revista Electrónica de Investigación Educativa* , 10 (1), 1-15.

Miller, T., & Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

Miller, T. (2011). La nueva derecha de los estudios culturales -las industrias creativas . *Tabula Rasa* (15), 115-135.

MINEDUC / CNCA. (2003). *Impacto de la cultura en la economía chilena: participación de algunas actividades culturales en el PIB y evaluación de las fuentes estadísticas disponibles*. Chile: Convenio Andrés Bello.

Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile : veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Eds. del Litoral.

Mouesca, J. (1997). *El cine en Chile : crónica en tres tiempos*. Santiago: Planeta: Universidad Nacional Andrés Bello.

Neiva, E. (2001). Rethinking the foundations of culture. En J. Lull, *Culture in the communication age* (págs. 31-53). New York: Routledge.

OECD. (2012). *Education GPS*. Recuperado el 14 de julio de 2014, de Education GPS - OECD:  
<http://gpseducation.oecd.org/CountryProfile?primaryCountry=CHL&treshold=10&topic=PI>

Observatorio de Industrias Creativas. (2013). *Valor agregado por las Industrias Creativas en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenos Aires Ciudad.

OCCQ. (2004). *Québec Culture and Communications Activity Classification System*. Québec: Institut de la statistique du Québec.

Ossa Coo, C. (1971). *La historia del cine chileno*. Santiago: Empresa editora nacional Quimantú Limitada.

Paquette, J. (2012). *Cultural policy, work and identity: The creation, renewal and negotiation of professional subjectivities*. Surrey, UK: Ashgate Publishing Limited.

Pereira Salas, E. (1965). *Historia del arte en el reino de Chile*. Buenos Aires: Comisión Central de Publicaciones de la Universidad de Chile.

Pereira Salas, E. (1974). *Historia del teatro en Chile*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

Pereira Salas, E. (1978). *Bibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

Pereira Salas, E. (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Peterson, R. A. (1976). The production of culture: a prolegomenon. *American Behavioral Scientist* , 19 (6).

PNUD. (2002). *Desarrollo Humano en Chile 2002*. Santiago de Chile: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

PNUD. (1998). *Informe de Desarrollo Humano en Chile 1998*. Santiago: PNUD.

- Puchta, D., Schneider, F., Haigner, S., Wakolbinger, F., & Jenewein, S. (2010). *The Berlin creative industries. An empirical analysis of future key industries*. Heidelberg: Gabler Verlag.
- Rocamora, A. (2002). Fields of fashion. Critical insights into Bourdieu's sociology of culture. *Journal of Consumer Culture* , 2, 341-362.
- Rosen, S. (December de 1981). The economics of superstars. *The American Economic Review* , 845-858.
- Rodríguez Villegas, H. (2001). *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- Santa Cruz, E. (1988). *Análisis histórico del periodismo chileno*. Santiago: Nuestra América.
- Santa Cruz, E. (2002). Modernización y cultura de masas en el Chile de principios del siglo veinte: El origen del género magazine. *Comunicación y Medios* , 169-184.
- Santa Cruz, E. (2006). Los comienzos de nuestro Olimpo. Los deportistas como nuevas figuras públicas en Chile en las primeras décadas del siglo XX. *Comunicación y Medios* (17).
- Santana, A. (1957). *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago: Editorial Misión.
- Santoro, M. (2008). Culture As (And After) Production. *Cultural Sociology* , 2, 7-31.
- Santoro, M. (2011). From Bourdieu to cultural sociology. *Cultural Sociology* , 5, 3-23.
- Santos Tornero, J. (1889). *Reminiscencias de un viejo editor*. Valparaíso: Imprenta de la Librería del Mercurio.
- Saukko, P. (2003). *Doing research in cultural studies: An introduction to classical and new methodological approaches*. London: SAGE Publications Ltd.
- Schröder, G., & Breuninger, H. (. (2001). *Teoría de la cultura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



Silva Castro, R. (1965). *Don Andrés Bello 1781-1865*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello.

Statistics Canada. (2004). *Canadian framework for cultural statistics*. Minister of Industry, Statistics Canada. Ottawa: Minister of Industry.

Subercaseaux, B. (2000). *Historia del Libro en Chile (Alma y Cuerpo)* (2ª edición ed.). Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Subercaseaux S, B. (2006). La cultura en los gobiernos de la concertación. *Universum*, 21 (1), 190-203.

Subercaseaux, B. (2008). Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950. *Revista Chilena de Literatura* (72), 221-233.

Throsby, D. (2006). Introduction and Overview. En V. A. Ginsburgh, & D. Throsby, *Handbook of the economics of art and culture* (págs. 3-22). London: Elsevier.

Torres Alvarado, R. (2008). Zamacueca a toda orquesta. Música popular; espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860). *Revista Musical Chilena* (209), 5-27.

UNESCO. (1972). *Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa. Helsinki, 19-28 de junio de 1972*. Paris: Boudin.

UNESCO. (1986). *The Unesco framework for cultural statistics (FCS)*. UNESCO, Office of Statistics.

UNESCO. (2009). *Marco de estadísticas culturales (MEC) de la UNESCO 2009*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Instituto de Estadística de la UNESCO. Montreal: UNESCO-UIS.

United Nations. (2011). *Using administrative and secondary sources for official statistics*. New York / Geneva: UN.

Valdivia, A. N. (2003). *A companion to media studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Valles, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.

Vega, A. (1979). *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua.

- Vila Selma, J. (1976). *Andrés Bello. Antología de Discursos y Escritos*. Madrid, España: Editora Nacional.
- Weber, M. (1922). *Economía y Sociedad*. Barcelona: Paidòs.
- Whitney, D. C., & Ettema, J. S. (2003). Media production: individuals, organizations, institutions. En A. N. Valdivia, *A companion to media studies* (págs. 157-187). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la Cultura* (1ª reimpresión ed.). Barcelona: Paidòs.
- Yúdice, G., & Miller, T. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

**Anexo 1: Clasificación de campos de las actividades económicas de la cultura**

<b>Actividad económica</b>	<b>Campo</b>
749961 GALERIAS DE ARTE	Artes visuales
749940 AGENCIAS DE CONTRATACION DE ACTORES 921411 SERVICIOS DE PRODUCCION DE RECITALES Y OTROS EVENTOS MUSICALES MASIVOS 921490 AGENCIAS DE VENTA DE BILLETES DE TEATRO, SALAS DE CONCIERTO Y DE TEATRO 924940 CONTRATACION DE ACTORES PARA CINE, TV, Y TEATRO 921430 ACTIVIDADES ARTISTICAS, FUNCIONES DE ARTISTAS, ACTORES, MUSICOS, CONFERENCISTAS, OTROS 921911 INSTRUCTORES DE DANZA 921419 SERVICIOS DE PRODUCCION TEATRAL Y OTROS N.C.P. 921930 ESPECTACULOS CIRCENSES, DE TITERES U OTROS SIMILARES	Artes escénicas
923200 ACTIVIDADES DE MUSEOS Y PRESERVACION DE LUGARES Y EDIFICIOS HISTORICOS 923100 ACTIVIDADES DE BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS	Patrimonio
221101 EDICION PRINCIPALMENTE DE LIBROS 221109 EDICION DE FOLLETOS, PARTITURAS Y OTRAS PUBLICACIONES 222101 IMPRESION PRINCIPALMENTE DE LIBROS 513951 VENTA AL POR MAYOR DE LIBROS 523922 COMERCIO AL POR MENOR DE LIBROS	Libros
221200 EDICION DE PERIODICOS, REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIODICAS 513952 VENTA AL POR MAYOR DE REVISTAS Y PERIODICOS 523923 COMERCIO AL POR MENOR DE REVISTAS Y DIARIOS	Periódicos y revistas
221300 EDICION DE GRABACIONES 223000 REPRODUCCION DE GRABACIONES 523340 VENTA AL POR MENOR DE INSTRUMENTOS MUSICALES (CASA DE MUSICA)	Música y grabación de sonido
921110 PRODUCCION DE PELICULAS CINEMATOGRAFICAS 921120 DISTRIBUIDORA CINEMATOGRAFICAS 921200 EXHIBICION DE FILMES Y VIDEOCINTAS	Películas y cine

921310 ACTIVIDADES DE TELEVISION 921320 ACTIVIDADES DE RADIO 922001 AGENCIAS DE NOTICIAS 922002 SERVICIOS PERIODISTICOS PRESTADO POR PROFESIONALES	Televisión, radio y noticias
749921 DISENADORES DE VESTUARIO 749922 DISENADORES DE INTERIORES 749929 OTROS DISENADORES N.C.P.	Diseño
743001 EMPRESAS DE PUBLICIDAD 743002 SERVICIOS PERSONALES EN PUBLICIDAD 749402 ACTIVIDADES DE FOTOGRAFIA PUBLICITARIA 749409 SERVICIOS PERSONALES DE FOTOGRAFIA	Publicidad y fotografía
523350 VENTA AL POR MENOR DE DISCOS, CASSETTES, DVD Y VIDEOS 921420 ACTIVIDADES EMPRESARIALES DE ARTISTAS 921912 ACTIVIDADES DE DISCOTECAS, CABARET, SALAS DE BAILE Y SIMILARES 921990 OTRAS ACTIVIDADES DE ENTRETENIMIENTO N.C.P.	Empresas envueltas en más de un campo de la cultura y las comunicaciones

Fuente: Elaboración propia en base a datos de SII (2012).

## Anexo 2: Carreras que componen el campo de la creación cultural

Nº	Tipo de institución	Nombre de Institución	Nombre carrera	Campo
1	Instituto Profesional	IP AIEP	Teatro	Artes escénicas
2	Instituto Profesional	IP Duoc UC	Actuación	
3	Universidad	Pontificia Universidad Católica de Chile	Actuación Teatral	
4	Universidad	Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS	Teatro	
5	Universidad	Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC)	Teatro y Comunicación Escénica	
6	Universidad	Universidad de Las Américas	Teatro y Comunicación Escénica	
7	Universidad	Universidad del Desarrollo	Teatro	
8	Universidad	Universidad Finis Terrae	Actuación	
9	Universidad	Pontificia Universidad Católica de Chile	Licenciatura en Arte	Artes visuales
10	Universidad	Pontificia Universidad Católica de Valparaíso	Artes y Licenciatura en Artes	
11	Universidad	Universidad Austral de Chile	Licenciatura en Artes Visuales	
12	Universidad	Universidad Católica de Temuco	Licenciatura en Artes	
13	Universidad	Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS	Arte y Cultura Visual y Bellas Artes	
14	Universidad	Universidad de Chile	Licenciatura en Artes	
15	Universidad	Universidad de Concepción	Artes Visuales y Licenciatura en Artes Plásticas	
16	Universidad	Universidad Finis Terrae	Artes Visuales	
17	Universidad	Universidad Nacional Andrés Bello	Licenciatura en Artes Visuales	
18	Instituto Profesional	IP de Arte y Comunicación ARCOS	Comunicación Audiovisual	
19	Instituto Profesional	IP de Arte y Comunicación ARCOS	Técnico de Nivel Superior en Camarógrafo de Televisión y Video	
20	Instituto Profesional	IP Duoc UC	Comunicación Audiovisual	
21	Instituto Profesional	IP Duoc UC	Técnico Audiovisual	

22	Instituto Profesional	IP Santo Tomás	Comunicación Audiovisual	
23	Instituto Profesional	IP Santo Tomás	Técnico en Comunicación Audiovisual Digital	
24	Universidad	Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC)	Comunicación Audiovisual y/o Multimedia	
25	Universidad	Universidad de Las Américas	Comunicación Audiovisual, Digital y/o Multimedia	
26	Universidad	Universidad del Pacífico	Comunicación Digital y Multimedia	
27	Universidad	Universidad de Valparaíso	Cine	Cine
28	Centro de Formación Técnica	CFT CEDUC - UCN	Diseño Publicitario Digital	Diseño
29	Centro de Formación Técnica	CFT de Enseñanza de Alta Costura Paulina Diard	Diseño de vestuario, moldaje y confección	
30	Centro de Formación Técnica	CFT INACAP	Diseño y Programación Multimedia	
31	Instituto Profesional	IP AIEP	Diseño de Vestuario Profesional mención Alta Costura	
32	Instituto Profesional	IP AIEP	Diseño Gráfico Profesional	
33	Instituto Profesional	IP AIEP	Técnico en Diseño de Vestuario	
34	Instituto Profesional	IP AIEP	Diseño Gráfico	
35	Instituto Profesional	IP Dr. Virginio Gómez G.	Técnico en Diseño Gráfico	
36	Instituto Profesional	IP Duoc UC	Diseño de Ambientes	
37	Instituto Profesional	IP Duoc UC	Diseño de Vestuario	
38	Instituto Profesional	IP Duoc UC	Diseño Gráfico	
39	Instituto Profesional	IP Duoc UC	Técnico en Diseño Gráfico	
40	Instituto Profesional	IP INACAP	Diseño de Vestuario	
41	Instituto Profesional	IP INACAP	Diseño Gráfico Profesional	
42	Instituto Profesional	IP Los Leones	Diseño Gráfico Publicitario	

43	Instituto Profesional	IP Santo Tomás	Técnico en Diseño Publicitario Multimedial	
44	Universidad	Pontificia Universidad Católica de Chile	Diseño	
45	Universidad	Pontificia Universidad Católica de Valparaíso	Diseño Gráfico	
46	Universidad	Universidad de Antofagasta	Diseño Gráfico Publicitario	
47	Universidad	Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS	Diseño Gráfico	
48	Universidad	Universidad de Chile	Diseño, Menciones Diseño Gráfico y Diseño Industrial	
49	Universidad	Universidad de La Serena	Diseño con Mención	
50	Universidad	Universidad de Talca	Diseño	
51	Universidad	Universidad de Valparaíso	Diseño	
52	Universidad	Universidad del Bío-Bío	Diseño Gráfico	
53	Universidad	Universidad del Desarrollo	Diseño	
54	Universidad	Universidad del Mar	Diseño	
55	Universidad	Universidad del Pacífico	Diseño de Interiores	
56	Universidad	Universidad del Pacífico	Diseño de Vestuario y Textil	
57	Universidad	Universidad del Pacífico	Diseño Gráfico	
58	Universidad	Universidad Diego Portales	Diseño	
59	Universidad	Universidad Finis Terrae	Diseño	
60	Universidad	Universidad Santo Tomás	Diseño Gráfico	
61	Universidad	Universidad Tecnológica Metropolitana	Diseño en Comunicación Visual	
62	Centro de Formación Técnica	CFT Alpes	Fotografía	Fotografía
63	Instituto Profesional	IP de Arte y Comunicación ARCOS	Fotografía Profesional	
64	Instituto Profesional	IP de Arte y Comunicación ARCOS	Técnico de Nivel Superior en Fotografía Periodística y Publicitaria	
65	Instituto Profesional	IP Los Leones	Fotografía Periodística y Publicitaria Profesional	
66	Universidad	Universidad del Pacífico	Fotografía	

67	Universidad	Pontificia Universidad Católica de Chile	Licenciatura en Letras	Libros
68	Universidad	Universidad de Chile	Licenciatura en Lengua y Literatura	
69	Universidad	Universidad de Tarapacá	Licenciatura en Lenguaje y Comunicación	
70	Universidad	Universidad Diego Portales	Literatura Creativa	
71	Instituto Profesional	IP Escuela Moderna de Música	Intérprete Instrumental y Especialista en Arreglos Instrumentales	Música
72	Universidad	Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC)	Danza y Coreografía y Música y Sonido	
73	Universidad	Universidad de Las Américas	Interpretación Musical	
74	Universidad	Universidad de Valparaíso	Música	
75	Universidad	Universidad Internacional SEK	Historia del Arte y Conservación y Restauración de Bienes Culturales	Patrimonio
76	Instituto Profesional	IP Carlos Casanueva	Técnico en Bibliotecología y Centros de Información	
77	Universidad	Universidad Tecnológica Metropolitana	Bibliotecología y Documentación	
78	Universidad	Pontificia Universidad Católica de Chile	Periodismo	Periodismo
79	Universidad	Pontificia Universidad Católica de Valparaíso	Periodismo	
80	Universidad	Universidad Academia de Humanismo Cristiano	Periodismo	
81	Universidad	Universidad Adolfo Ibáñez	Periodismo	
82	Universidad	Universidad Austral de Chile	Periodismo	
83	Universidad	Universidad Católica de la Santísima Concepción	Periodismo	
84	Universidad	Universidad Católica del Norte	Periodismo	
85	Universidad	Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS	Periodismo y Comunicación Social	
86	Universidad	Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC)	Periodismo	



87	Universidad	Universidad de Chile	Periodismo		
88	Universidad	Universidad de Concepción	Periodismo		
89	Universidad	Universidad de La Frontera	Periodismo		
90	Universidad	Universidad de La Serena	Periodismo		
91	Universidad	Universidad de Las Américas	Periodismo		
92	Universidad	Universidad de Los Andes	Periodismo		
93	Universidad	Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación	Periodismo		
94	Universidad	Universidad de Santiago de Chile	Periodismo		
95	Universidad	Universidad de Viña del Mar	Periodismo		
96	Universidad	Universidad del Desarrollo	Periodismo		
97	Universidad	Universidad del Mar	Periodismo		
98	Universidad	Universidad del Pacífico	Periodismo		
99	Universidad	Universidad Diego Portales	Periodismo		
100	Universidad	Universidad Finis Terrae	Periodismo		
101	Universidad	Universidad Internacional SEK	Periodismo		
102	Universidad	Universidad Nacional Andrés Bello	Periodismo		
103	Instituto Profesional	IP AIEP	Publicidad		Publicidad
104	Instituto Profesional	IP de Chile	Publicidad		
105	Instituto Profesional	IP Duoc UC	Publicidad		
106	Instituto Profesional	IP INACAP	Publicidad		
107	Instituto Profesional	IP Los Leones	Publicidad		
108	Universidad	Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC)	Publicidad		
109	Universidad	Universidad de Las Américas	Publicidad		
110	Universidad	Universidad de Santiago de Chile	Publicidad		
111	Universidad	Universidad del Desarrollo	Publicidad		
112	Universidad	Universidad del Mar	Publicidad		
113	Universidad	Universidad del Pacífico	Publicidad		
114	Universidad	Universidad Diego Portales	Publicidad		

115	Universidad	Universidad Nacional Andrés Bello	Publicidad	
-----	-------------	--------------------------------------	------------	--

Fuente: Elaboración propia en base a datos de mifuturo.cl del Ministerio de Educación de Chile.