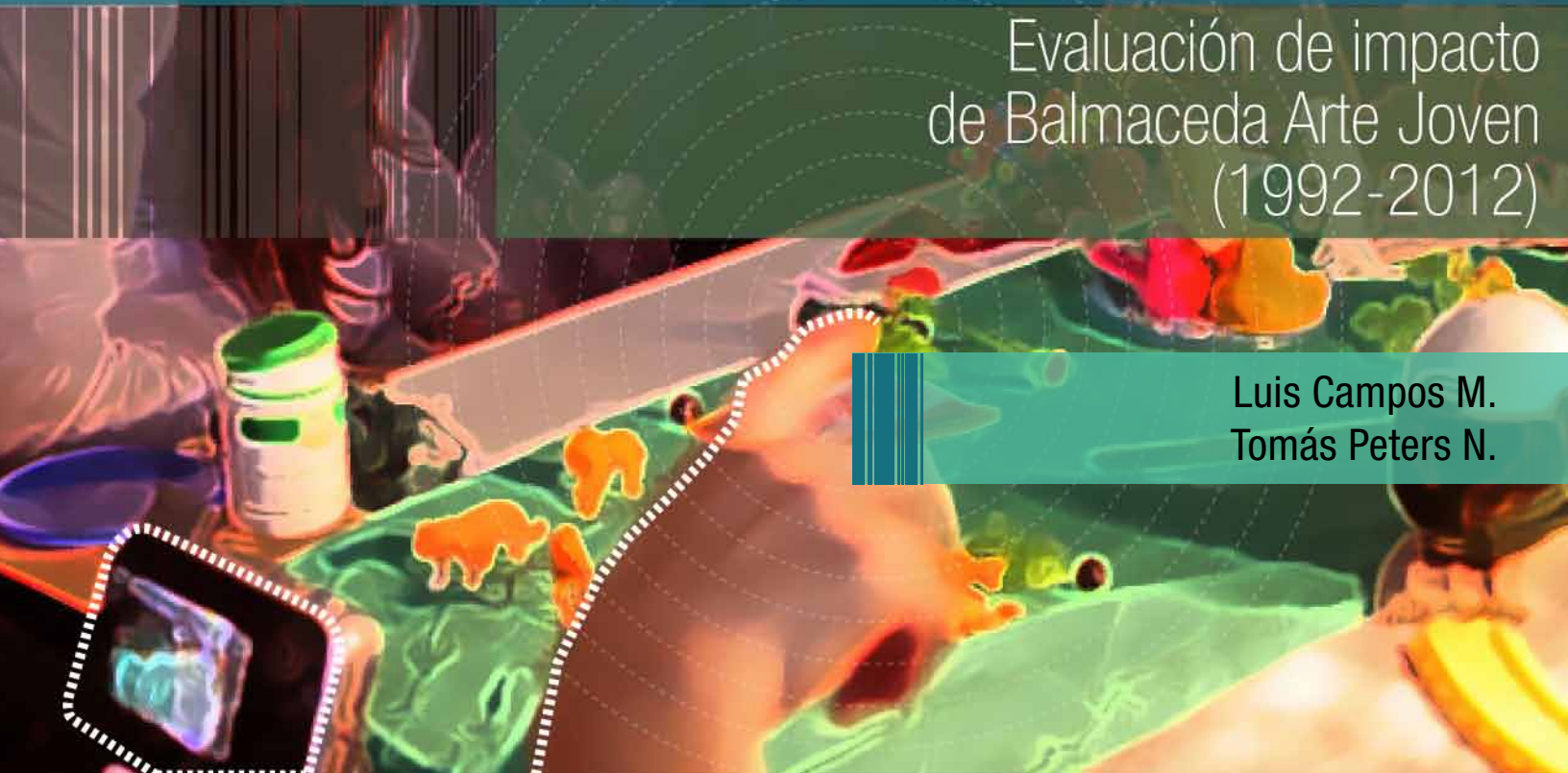




Experiencias artísticas, resonancias biográficas

Evaluación de impacto
de Balmaceda Arte Joven
(1992-2012)



Luis Campos M.
Tomás Peters N.

Con el apoyo de:



Con el financiamiento de:



Con el patrocinio de:



Experiencias artísticas, resonancias biográficas

Evaluación de impacto de
Balmaceda Arte Joven
(1992-2012)

© Experiencias artísticas, resonancias biográficas.
Evaluación de impacto de Balmaceda Arte Joven
(1992-2012)

© Luis Campos Medina y Tomás Peters Núñez

Queda prohibida toda reproducción total o parcial
de este informe a excepción de citas y notas
para trabajos y estudios de divulgación científica
y cultural, mencionando la procedencia de las
mismas.

Esta publicación ha sido financiada por el Fondo
Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes del
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile,
Convocatoria 2011

Diseño: Paulina Manzur M.

Fotografías: Registro Balmaceda Arte Joven

ISBN: 978-956-351-428-5

Septiembre 2012
Santiago de Chile

INDICE

Introducción 06.

Capítulo I: Balmaceda Arte Joven: 20 años de historia 12.

Capítulo II: Evaluación de impacto sociocultural 27.

Capítulo III: Estrategia de investigación 42.

Capítulo IV: Análisis de flujo: de la motivación inicial al egreso y cierre 49.

Capítulo V: Las dimensiones del impacto de Balmaceda 82.

Capítulo VI: Conclusiones y proyecciones 112.

Bibliografía 128.

INTRODUCCIÓN

El informe *Experiencias artísticas, resonancias biográficas. Evaluación de impacto de Balmaceda Arte Joven (1992-2012)*, tiene un doble propósito. Primero, exponer los resultados generados en nuestro intento de medir el impacto de participar en una actividad artística como los talleres regulares de formación de Balmaceda Arte Joven (Balmaceda) y, segundo, mostrar la manera en que se ha llevado a cabo esa medición.

Balmaceda es una corporación cultural que este 2012 cumple 20 de años de funcionamiento. Durante estos años, ha ofrecido distinto tipo de actividades de formación, extensión artística y servicios a la comunidad nacional. Entre dichas actividades, la principal ha sido el llamado “taller regular”, vale decir, una actividad de formación en la que un artista entrega conocimientos básicos de su disciplina a un grupo de alrededor de 20 jóvenes, de entre 15 y 26 años, durante un período aproximado de 3 meses, organizados en 24 sesiones de 2 horas cronológicas cada una.

Conocer un poco mejor lo que le ocurre a un/a joven cuando participa en uno de estos talleres ha sido nuestra principal motivación. Y esto porque nuestro punto de partida se encuentra en un diagnóstico claro y sencillo: no existen en Chile estudios o evaluaciones que intenten dimensionar los efectos e impactos generados por la participación en programas y

actividades artístico-culturales. En efecto, a pesar de que actualmente la mayor parte de los programas e intervenciones culturales son sometidas a crecientes exigencias técnicas, tanto en su formulación, como en su implementación, y se habla entonces de su eficiencia, de su eficacia y de la adecuación a las metas que se propusieron alcanzar, poco se conoce de los *efectos o impactos* que generan sobre sus públicos beneficiarios.

El proyecto Fondos de Cultura 2010 Folio 17105-0: “20 años de Balmaceda Arte Joven: evaluación de impacto y proyecciones de intervención” ha tenido por objetivo general evaluar el impacto de una iniciativa específica como son los mencionados talleres artísticos, porque se ha considerado que se trata de una iniciativa de interés, efectuada por una institución relevante en el contexto chileno actual, y que posee una trayectoria importante desde que se puso en funcionamiento a principios de la década del noventa.

En esta dirección cabe señalar que, desde hace una veintena de años, en la discusión internacional circula la idea de que es fundamental medir de manera concreta los efectos que la actividad

cultural genera sobre distintos ámbitos, entre los que se cuentan las comunidades locales, los mercados del trabajo y las economías nacionales, pero también, por cierto, las personas mismas. En atención a



ello es que resulta pertinente desarrollar lógicas y procedimientos evaluativos de los programas y políticas culturales –y, más en general, de todo tipo de actividades culturales–, que den cuenta de los aspectos involucrados, especialmente en nuestro caso, de sus *efectos y consecuencias sobre las personas* que las realizan.

En el contexto chileno, Balmaceda se convierte en un candidato especialmente pertinente para realizar una primera experiencia de evaluación de impacto de programas artísticos, puesto que son numerosas las generaciones que han pasado por sus talleres y han participado en sus actividades culturales. Además, ha sido uno de los pocos centros culturales en Chile que se ha mantenido en el tiempo ininterrumpidamente durante estos años.

...Realizar una evaluación de impacto de los talleres artísticos de Balmaceda, podría permitir, por tanto, identificar las dimensiones que se ven favorecidas o afectadas positivamente por el desarrollo o participación en actividades culturales....

Realizar una evaluación de impacto de los talleres artísticos de Balmaceda, podría permitir, por tanto, identificar las dimensiones que se ven favorecidas o afectadas positivamente por el desarrollo o participación en actividades culturales. Podría permitir, además, corroborar y profundizar los conocimientos que hasta el día de hoy se maneja en materia de evaluación de impacto de programas socioculturales y artísticos. Pero, de manera especialmente relevante, podría permitirnos entender mejor cuáles son las formas que adopta ese impacto a nivel personal: hacernos comprender de modo más preciso qué les ocurre a las personas que han participado de los talleres. En este sentido, es posible plantear que la evaluación que hemos efectuado adopta una perspectiva “*subjetiva*”, para estimar las consecuencias y efectos del paso por los talleres regulares de Balmaceda.

Ahora bien, la evaluación de impacto que se expone en este documento posee características bastante peculiares que conviene señalar desde un principio. En particular, se trata de una evaluación bastante *heterodoxa* desde un punto de vista metodológico: sometiéndola al comentario de un experto, éste podría plantear que nuestra evaluación está construida sobre una base metodológica *ad hoc* al programa específico, dado que no cuenta con una “línea base”, vale decir, una medición anterior que indique el punto de partida en el que se encontraban los beneficiarios en el momento previo a la intervención. En efecto, esto es así. Pero creemos que se trata de una situación a la que recurrentemente se ven enfrentados los programas y las intervenciones que no se crearon pensando en los criterios técnicos

que posee la política pública en la actualidad. En ese sentido, se trata de una condición –no manejable, por cierto– a la que hay que hacer frente de la manera más razonable –y razonada– posible.

En nuestro caso, desarrollamos una metodología de evaluación que se hizo cargo de las carencias de información existentes y tomó como referente propuestas evaluativas desarrolladas en otros contextos internacionales, siempre intentando que el principal criterio evaluativo puesto en juego fuera la evaluación hecha por los propios involucrados. Aun cuando creemos que este documento no desarrolla una evaluación estricta tradicional, estamos convencidos de que corresponde a una *evaluación de impacto de la participación en actividades artísticas*. Como se verá a lo largo del documento, consideramos que los procedimientos aplicados y las decisiones que tomamos permitieron que, tanto nosotros, como quienes implementan esa singular experiencia que son los talleres regulares (los profesionales que trabajan en Balmaceda), e incluso los propios beneficiarios de dichos talleres, comprendieran mejor sus múltiples dimensiones, sus variadas aristas, su relevancia subjetiva e institucional.

El punto recién indicado no es menor. Muy por el contrario, responde a la vocación principal que tiene esta evaluación, cual es desarrollar un trabajo serio que resulte de utilidad para quienes se desenvuelven en el medio cultural. En ese sentido, entrar en diálogo con personas que participan o tienen a su cargo la implementación de actividades y programas culturales ha sido nuestro propósito central y es a ellos que está dirigido este informe, lo que equivale a decir



que nos inspira una secuencia que va de la reflexión y la medición, a la discusión y el mejoramiento de políticas e intervenciones públicas en materia cultural.

En las páginas que siguen, el lector encontrará el resultado de varios meses de trabajo en el transcurso de los cuales un equipo de investigadores conformado por los responsables del proyecto, los sociólogos Luis Campos M. y Tomás Peters N., el subdirector de Balmaceda Arte Joven, Claudio Pueller, y los estudiantes en práctica Malén Cayupi (sociología), Pamela Salazar (historia) y Samuel Yupanqui (sociología), se abocaron a evaluar el impacto en los y las beneficiarios(as) de los talleres regulares de Balmaceda.

En este sentido, se prestó atención a una serie de aspectos entre los que cabe destacar, en primer lugar, el marco organizacional de la intervención: Balmaceda es una entidad que desarrolla una serie de iniciativas y que se ha organizado de maneras específicas para llevar a cabo su misión. En segundo



lugar, se relevó justamente el carácter histórico de la intervención, puesto que los talleres se vienen dando desde hace veinte años, lo que supone –al menos hipotéticamente- ajustes en los objetivos de intervención y en el perfil o perfiles de los y las beneficiarios(as). Para abordar ambos puntos, el equipo de investigación realizó una sistematización de información institucional, en base a la revisión de material documental. En tercer lugar, se buscó dimensionar cuantitativamente la magnitud y ámbitos en que la participación en los talleres incide en los y las beneficiarios(as). Para ello, se diseñó y aplicó una encuesta a ex alumnos o, como les llamaremos desde aquí en adelante, “ex - talleristas”. Y, en cuarto lugar, se intentó caracterizar los efectos que dicha participación produce a nivel de la subjetividad individual de los y las beneficiarios(as), para lo cual se efectuó una serie de entrevistas a ex talleristas, entrevistas a actores institucionales y un conjunto de *focus groups* con profesores de los talleres.

El documento está organizado en cinco capítulos. En el primero de ellos se entrega una breve descripción histórica de Balmaceda, poniendo especial énfasis en los objetivos de intervención y su evolución como programa de intervención cultural casi exclusivo en el país. En el segundo capítulo se efectúa una discusión conceptual acerca de la medición del impacto de las artes, con el objetivo de clarificar las dimensiones o ámbitos que, según la literatura internacional, se ven impactadas por la participación en este tipo de actividades. En el tercero, se explica en detalle la estrategia metodológica seguida por el equipo de investigación para llevar a cabo la evaluación. En el cuarto capítulo, se aborda, a partir de las nociones de *flujo de experiencias* y *rito de paso*, el proceso

que abarca desde la toma de decisión de ingresar a los talleres por parte del/la joven, pasando por la experiencia misma del taller, hasta su cierre, intentando descifrar la relevancia específica de cada una de sus etapas. El capítulo cinco trata en detalle las dimensiones del impacto que fueron identificadas en el segundo capítulo, especificando los efectos que se observan en cada una de ellas. Este capítulo es, sin lugar a dudas, el que presenta los principales resultados de la evaluación de impacto desarrollada. Finalmente, el documento ofrece las conclusiones generales de la evaluación de impacto implementada y, además, algunas proyecciones de intervención que, creemos, podrán ayudar a fortalecer lo avanzado hasta ahora, así como también tomar en cuenta otros elementos que mejorarán el trabajo de Balmaceda. Con ello, esperamos, se logrará que más jóvenes de nuestro país se vean favorecidos por su intervención.

A modo de cierre, nos gustaría manifestar algunos agradecimientos. En primer lugar, este trabajo no habría sido posible sin el financiamiento del Fondo Nacional de Cultura 2010 del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Nos gustaría agradecer a Felipe Mella y Claudio Pueller -Director y Subdirector de Balmaceda, respectivamente-, por su generosidad y apoyo constante en este proyecto.

Las otras personas que conocimos en Balmaceda (Ximena Zomosa, Sergio Sánchez, Rodrigo Hidalgo, Cristian Venegas, Pablo Gaete, Natalia Yáñez, Claudia Manríquez, Paula Maturana, entre otros), con su entrega y compromiso en el trabajo, nos demostraron, desde un comienzo, que este esfuerzo valía la pena de ser realizado. Agradecer asimismo a Alejandra Serrano por su buena disposición. El Centro de Investigaciones Socioculturales de la Universidad Alberto Hurtado también fue parte importante de este proyecto. Sin el apoyo y confianza de su director Gabriel Valdivieso y la conversación permanente con el investigador Pedro Güell, este proyecto no habría tenido el mismo camino. También quisiéramos agradecer especialmente a Malén, Pamela y Samuel por su trabajo y constantes aportes.

Este trabajo, sin embargo, es de completa responsabilidad de sus autores. Ambos esperamos que sirva como insumo para el análisis de las políticas culturales en el país y, a la vez, como un documento que aporte a la discusión y a la ampliación de los debates sobre qué significa hacer “política cultural” en Chile. Si se avanza algo en alguna de esas direcciones creemos que el esfuerzo habrá valido la pena.

Luis Campos M.
Tomás Peters N.

CAPÍTULO I

BALMACEDA ARTE JOVEN: 20 AÑOS DE HISTORIA

1. Génesis e implementación de un proyecto: la alegría ya llega con el arte y los jóvenes

La “campana del No”, de 1988, significaría un primer apronte de cómo, la cultura y las artes, se convertirían en un espacio de interés por parte de los futuros gobiernos de la Concertación. Su inscripción visual, musical y vivencial demostró cómo el uso legítimo de la *manifestación artística* servía como una herramienta de batalla contra la dictadura. Actores, músicos, poetas, artistas visuales, cineastas, etc., -antes privados parcialmente de sus espacios de creación y difusión-, serían los nuevos *profetas* de la “alegría ya viene”. La Concertación de Partidos por la Democracia vería en ellos y, por cierto, en sus obras y dispositivos estéticos, una *ventaja comparativa* con respecto a su competencia: la derecha. La cultura y las artes servirían como un soporte comunicacional y político que, al retornar la democracia, demandaría su espacio administrativo en el Estado democrático naciente. En base a ello, y como una “aparente” devuelta de mano, se conformaría una serie de

programas gubernamentales que darían forma a la naciente política cultural. Si durante la dictadura militar las políticas culturales se enfocaron en otros *órdenes de sentido*, durante los gobiernos de la Concertación se comprendieron de una forma acorde con los procesos modernizadores de aquel entonces. Así, sus planes y programas se enfocarían en el fomento creativo, el acceso a las manifestaciones artísticas por parte de la población y, sobre todo, en reconocer a los creadores y artistas antes marginados de los espacios públicos durante los 17 años de dictadura militar (Catalán y Munizaga, 1986; Brunner, 1988; Garretón, 1992, 2008; Foxley y Tironi, 1994).

Bajo este contexto, surgirían una serie de programas provenientes de la División de Cultura del Ministerio de Educación de Chile. Uno de ellos, “Tu vida cuenta, cuenta tu vida”, impulsado por el gobierno de Patricio Aylwin el año 1991, tuvo el propósito de invitar a los y las jóvenes de diversos liceos del país a participar en una serie de proyectos y competencias artísticas de teatro, literatura, danza y música. Como parte de los objetivos del programa, los creadores jóvenes tenían la oportunidad de participar en talleres dictados por artistas consagrados y, con ello, perfeccionar sus habilidades creativas y vivir una experiencia que fomentara su interés por la cultura y las artes. Este

programa, como muchos otros, se crearía con un propósito claro: retomar la acción del Estado hacia los y las jóvenes del país.

Obviamente, hasta ese entonces, la preocupación por los jóvenes era baja. A mediados de la década de los ochenta, surgiría principalmente desde organismos no gubernamentales el interés y la necesidad por estudiar a los y las jóvenes bajo el régimen militar. En aquel tiempo, fueron considerados como una población de gran relevancia cuantitativa y en expansión, pero que se encontraba excluida de los circuitos socialmente establecidos de trabajo y educación (Agurto et al., 1985; Weinstein, 1988). En términos políticos, se consideraba que los y las jóvenes habían nacido bajo un régimen autoritario y represivo, poniéndolos en una situación carente de medios de participación a través de los cuales canalizar sus expectativas y aspiraciones. Al retornar la democracia, el primer informe de juventud del Instituto Nacional de la Juventud (INJ en aquel entonces, INJUV en la actualidad), indicaba que casi un 50% de los y las jóvenes declaraba no participar en grupos organizados y que los clubes deportivos y los grupos religiosos constituían los espacios organizados de mayor preferencia participativa entre ellos. Se concluía, entonces, que “Las organizaciones a las cuales los y las jóvenes asisten en mayor proporción están vinculadas al uso del tiempo libre” (INJ, 1994:61). Por otra parte, el mismo informe advertía altos niveles de desconfianza y crítica al sistema político, especialmente entre los y las jóvenes urbano-populares, junto con un panorama de falta de participación política a través de los canales tradicionales, lo que a menudo se interpretaba como “apatía juvenil” (Valenzuela en Parker y Salvat, 1992).

Para hacer frente a este contexto, y gracias a las buenas experiencias adquiridas en el programa “Tu vida cuenta, cuenta tu vida”, en el Gobierno y sus cercanos comenzaría a surgir la idea de crear un espacio permanente que pudiera, por una parte, revertir los índices de marginalidad y pobreza que los y las jóvenes experimentaban desde la década pasada y, por otra, aprovechar el entusiasmo que,



tanto en el mundo de la cultura y las artes como en el de la juventud, se estaba dando a comienzos de la década de los noventa. Así, por ejemplo, se conformaría una de las primeras comisiones de trabajo específicas para el diseño de las políticas culturales en el país. Conocida como “Comisión Garretón”, ella elaboraría un documento que definiría la necesidad de fortalecer la actividad cultural del país por medio del apoyo financiero a los artistas (creándose, por ejemplo, el Fondo Nacional de las Artes, Fondart), la institucionalización cultural en la administración gubernamental y la creación de espacios de fomento artístico. A partir de este escenario general, el 22 de septiembre del año 1992, y producto de un convenio suscrito entre el Ministerio de Educación (División de Cultura), la Ilustre Municipalidad de Santiago y la Corporación Participa, se constituiría el ‘Centro de Servicios Culturales para jóvenes Balmaceda 1215’, cuya intención inicial sería convertirse en “Mucho más que un lugar donde apreciar eventos artísticos (...) el nuevo Centro de Servicios Culturales para los Jóvenes desea convertirse en un centro de educación, de creación y difusión artística para la gran cantidad de estudiantes de la enseñanza media que carecen de canales de participación y expresión.” (La Nación, 1992). Entre las personas que participaron en este hito inicial de Balmaceda 1215 se encontraban José Weinstein, Mónica Jiménez, Cristián Warnken, Ricardo Lagos, entre otros. Así también, se conformaría un Consejo Directivo que oficiaría como agente planificador y que apoyaría, además, en la consecución de fondos para el funcionamiento de la naciente entidad.

Esta institución nacería con el objetivo de posibilitar a jóvenes de menores recursos el acceso a la cultura y las artes. El mismo Ministro de Educación de aquel entonces, Ricardo Lagos, comentó que los objetivos de Balmaceda 1215 eran *“la promoción de una educación artística participativa y moderna, donde los jóvenes mantienen un estrecho vínculo con sus maestros; el fomento de la propia creatividad de los jóvenes, facilitando los recursos para que realicen sus obras en ese recinto y la difusión de la creación joven, haciéndola conocida y reconocida por la sociedad.”* (La Nación, 1992). De esta forma, Balmaceda 1215 se erigiría como una oportunidad de formación artística para los y las jóvenes del país que, hasta la llegada de la democracia, no habían encontrado espacios de libertad de creación y expresión (Subercaseaux, 2006).

De esta forma, y bajo la retórica de pagar la ‘deuda con los jóvenes’, Balmaceda 1215 se propuso ser un espacio gratuito y que entregara posibilidades para el desarrollo de los y las jóvenes excluidos/as: Balmaceda 1215 se propondría ser un *“Centro de Producciones y Servicios Culturales para que los*

...Balmaceda 1215 se propuso ser un espacio gratuito y que entregara posibilidades para el desarrollo de los y las jóvenes excluidos/as...

jóvenes con talento inventen mundos en un mundo que necesita inventarse siempre (...) Con la ayuda de sus maestros, con la infraestructura y el equipamiento necesario, toda una utopía hecha realidad: jóvenes haciendo arte en Santiago de Chile, con libertad, creatividad, medios, en permanente diálogo con los artistas (...) que nació para pagar la inmensa deuda que tiene la sociedad chilena con sus jóvenes.” (Esfera Cúbica. Revista del Taller de Comics, 1993).

Ubicada en la dirección del mismo nombre, Balmaceda 1215 ocuparía una antigua sede de las oficinas administrativas de la colindante Estación Mapocho (con más de 7.200 metros cuadrados), que permitiría alojar no sólo presentaciones y exhibiciones artísticas, sino que, sobre todo, talleres y salas de clases con los materiales necesarios para su implementación. Esto significaría un paso relevante en el espacio de las nacientes políticas culturales del país, ya que los esfuerzos se enfocarían, por una parte, en diseñar un modelo pedagógico-artístico adecuado a un segmento de la población (jóvenes, de escasos recursos, estudiantes, etc.) y, por otra, en la implementación de un proyecto de largo plazo. Sin embargo, y a pesar de su constitución formal en el año 1992, no es hasta el año 1993 que Balmaceda 1215 comenzaría a estructurar su oferta de docencia en temporadas de talleres regulares dos veces al año en las disciplinas de teatro, música y artes visuales. Como parte de este proceso, Balmaceda 1215 se caracterizaría por dar cabida a diversos artistas y bandas chilenas juveniles que estaban surgiendo a comienzos de la década de los noventa y que no contaban con espacios exclusivos para su trabajo. Por ejemplo, no era raro encontrar en sus pasillos a Aldo Parodi, Sammy Benmayor, Daniel Muñoz,

Juan Francisco Mello, Andrés Pérez, Alejandra Costamagna, Joe Vasconcellos, La Ley, Lucybell, Álvaro Henríquez, Chanco en Piedra, Ramón Díaz Etérovic, entre otros artistas. Muchos de ellos fueron profesores de talleres de Balmaceda 1215 que, antes o después de su trabajo artístico, compartían con jóvenes de diversas realidades y orígenes sociales. Con ello, se lograría generar un “ambiente” de creación que, hasta ese momento, era inexistente en el país. Consecuencia de aquello sería el logro de una legitimidad para Balmaceda 1215, tanto en el campo artístico, como entre los y las jóvenes que deseaban aprender, bajo un trato directo y creativo, junto a los artistas. El año 1994 asume la dirección ejecutiva Alejandra Serrano Madrid, quien se desempeñaría durante 13 años en el cargo.



2. A toda máquina: crecimiento e inscripción en el campo artístico

Durante el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, se dio un nuevo impulso a las políticas culturales y, sobre todo, a las de juventud. Balmaceda 1215 comenzó un proceso de re-diseño interno y transformación de su gestión que le permitiera hacer frente a estas nuevas exigencias. En base a ello, el año 1996 el Centro de Servicios Culturales Balmaceda 1215 cambió de rótulo legal y se le concedió personalidad jurídica para constituirse en la ‘Corporación Cultural Balmaceda 1215’, contando con las bases jurídicas y administrativas para extender su gestión y proyectarse hacia nuevas metas, tales como postular a fondos concursables y recibir aportes financieros de privados.

Bajo esta nueva condición, Balmaceda 1215 decide desde ese año pasar de dos temporadas de talleres a tres: otoño, invierno y primavera. Además, se ampliarían las áreas de trabajo inaugurándose talleres de danza, literatura y audiovisual, y, como gran apuesta, se daría paso a la formación de compañías estables que, durante los años, se ampliarían a diversas prácticas artísticas: coro, teatro, danza contemporánea, música popular, danza teatro, y rock y pueblos originarios. De la misma forma, se constituiría el área de “extensión” que, desde el año 1996 y cada dos años, se haría cargo -en conjunto con la Escuela Moderna de Música- del “Festival Nacional de Bandas Jóvenes” que, hasta la fecha,

lleva ocho versiones. Este festival tuvo como objetivo principal potenciar y estimular la aparición de nuevos talentos en la escena musical juvenil. Como parte del jurado de este festival han participado importantes artistas nacionales, entre los que destacan Claudio Narea, Joe Vasconcellos y Juanita Parra, de la banda Los Jaivas, entre otros. Sumado a ello, no solo se desarrolló una expansión en términos de difusión y extensión cultural. También surgirían nuevas oportunidades para los y las jóvenes creadores(as) gracias a la implementación de becas y premios gestionados por Balmaceda 1215. Es así que, también en 1996, se crearía la beca “Fundación Andes”, cuyo objetivo fue financiar una carrera artística completa en las universidades e institutos suscritos a este convenio (Universidad de Chile, Universidad ARCIS, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Instituto de Arte Contemporáneo, Escuela de Artes de la Música Popular SCD, Universidad Finis Terrae, Escuela de Teatro ‘Imagen’ y Escuela de Teatro ‘La Casa’). El Subdirector Ejecutivo de Balmaceda, Claudio Pueller, manifestó en aquel entonces que la “Beca Artística de Estudios Superiores se inscribía como una oportunidad para que los jóvenes talentos, luego de su paso por los talleres regulares, pudieran seguir desarrollándose en su área de interés artístico” (La Nación, 1996).

En el año 1997, y bajo un nuevo impulso por la institucionalización de las políticas culturales del país, se crearía una nueva comisión de cultura dirigida por el Director del Museo Nacional de Bellas Artes de ese entonces, Milan Ivelic. Junto con reconocer la importancia de la cultura en el espacio social y, sobre todo, como un motor de la naciente democracia chilena, la comisión emitiría un informe que sentenciaba

el panorama artístico nacional: “Chile está en deuda con la cultura”. A raíz de aquel diagnóstico, en la institucionalidad gubernamental comenzarían a surgir políticas orientadas a la “formación de audiencias”, al fomento de las “industrias culturales” y, sobre todo, a la ampliación del “consumo cultural” de los chilenos. En suma, se consideró fundamental diseñar políticas culturales orientadas a la ciudadanía, pero sin dejar de lado la importancia económica que todo aquello significaba.



Junto con estas transformaciones la Corporación Balmaceda 1215 decide descentralizar su gestión y ampliar sus espacios de intervención. Consecuencia de ello es que el antiguo pabellón Claudio Gay, situado al interior del parque Quinta Normal de Santiago, es remodelado para convertirse en el Centro de Extensión Balmaceda 1215. Con ello, se lograría aumentar la oferta de salas de ensayos, la disponibilidad de un espacio para conciertos y exhibiciones y, sobre todo, para las presentaciones finales de los crecientemente demandados talleres.

A la vez, el espacio serviría como soporte para una serie de nuevas iniciativas artísticas y culturales, tales como Canal Rock and Pop (con programas tales como “Cría Cuervos”), El circo del Mundo, conciertos de gran escala, presentaciones de danza, etc.

El crecimiento, institucionalización y buena gestión educativa y artística de Balmaceda 1215 significaría un aporte considerable no solo para Santiago. Su modelo de gestión y, en general, su significativo aporte social permitiría la ampliación a nivel nacional de su trabajo artístico-educativo. El año 1998, y bajo el esfuerzo de su directora de ese entonces, Alejandra Serrano, se inauguraría la primera sede de Balmaceda 1215, En la ciudad de Lota, VIII región. Su elección, por cierto, no era antojadiza. En sintonía con el “Plan Integral para el Desarrollo de Lota” -implementado por la Corporación de Fomento y de la Producción (CORFO)-, la instalación de Balmaceda 1215 significaba un aporte al desarrollo sociocultural de los habitantes de Lota luego del cierre de las minas de carbón -con más de 150 años de historia extractiva- y la creciente cesantía que se estaba experimentando en aquellos años. La sede se instalaría transitoriamente en la casa del ex directorio de la Empresa Nacional del Carbón (ENACAR). Junto con los “Planes de reconversión” productiva, Balmaceda 1215 sede Lota se propuso, bajo la dirección de Pablo Gaete, generar un giro en los objetivos originales de la organización. A diferencia de lo que ocurría en Santiago, esta nueva sede se orientó no sólo al trabajo artístico, sino que también al fomento social, cultural, económico y, sobre todo, educativo de los y las jóvenes de Lota. Si bien al inicio los talleres estaban planificados especialmente para los y las jóvenes, con el pasar del tiempo se integraron

niños, adultos y adultos mayores, lo que generaría un giro en la intervención que Balmaceda 1215 había hecho hasta ese entonces. De esta forma, la sede Lota haría una intervención no sólo en el plano de la actividad cultural de la ciudad, sino que también en su dinámica asociativa y en el rescate de la memoria colectiva de la comuna.

En paralelo a la creación de la sede Lota, en Santiago se lograrían nuevos avances. En 1998 se inauguraría, en el segundo piso del edificio principal, la Galería de Artes Visuales de Balmaceda 1215. Gracias a convocatorias abiertas y con un innovador criterio curatorial -organizado por su directora Ximena Zomosa y, entre otros, Nury González y Pablo Langlois-, la galería lograría, con el pasar del tiempo, consolidarse en el circuito galerístico “alternativo” capitalino. El año 1999 se crearía el “Premio a los Talento Jóvenes”, auspiciado por la Fundación



Gabriel y Mary Mustakis, con la intención de financiar la producción de obras artísticas de las diversas áreas de atención de Balmaceda 1215.

Con casi una década de funcionamiento, Balmaceda 1215 lograría inscribirse en el espacio educativo y artístico como un “semillero” de artistas. En sus aulas, pasillos y espacios de exhibición ya habían sido formados más de siete mil jóvenes y su crecimiento era exponencial. De esta forma, la institución se convertiría en el único lugar del país donde los artistas podían impartir talleres gratuitos de creación y experimentación con total libertad, compromiso y, sobre todo, rigor disciplinario. Sin un control académico tradicional, Balmaceda 1215 lograría situar un formato artístico-pedagógico que tendría un fuerte reconocimiento a nivel nacional, lo que ayudaría a una nueva etapa en su historia.

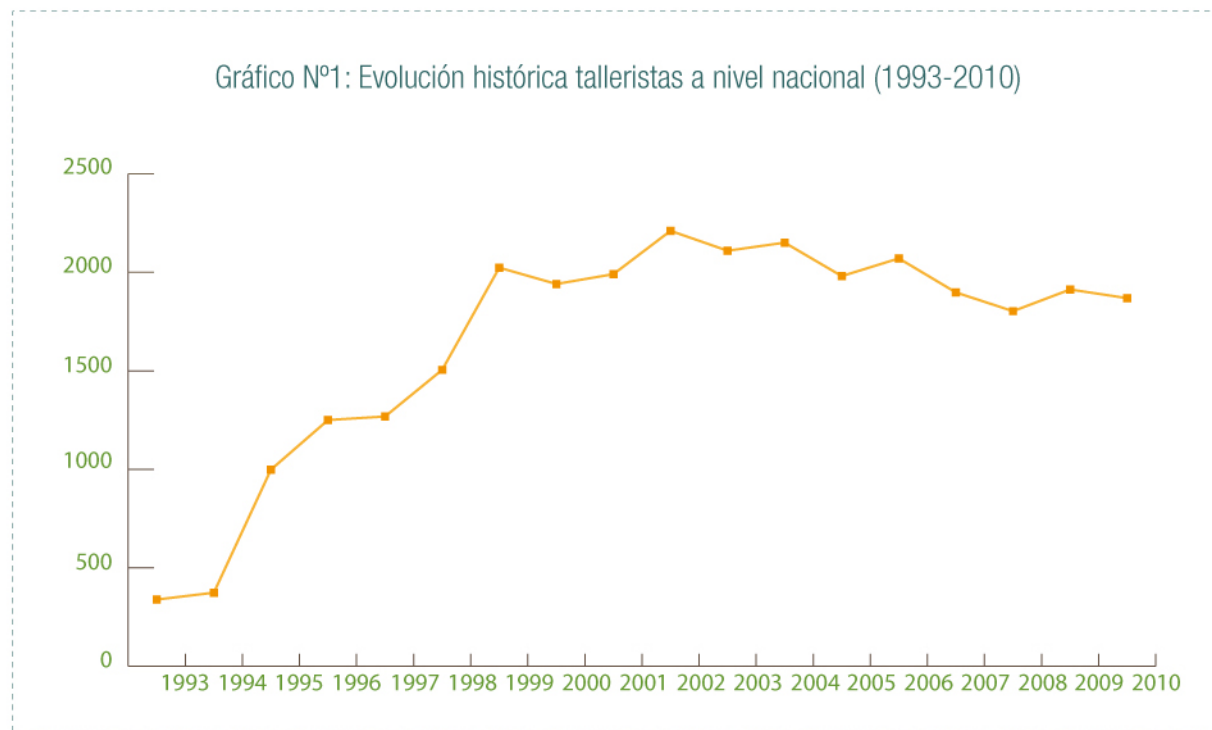


3. Expansión nacional: entre la institucionalización cultural pública y los nuevos desafíos internos de Balmaceda

Bajo el gobierno de Ricardo Lagos Escobar, las políticas culturales tomarían un nuevo rumbo institucional (Negrón, 2005; Negrón y Carrasco, 2006; Navarro, 2006; Subercaseaux, 2006; Rampaphorn, 2008; Antoine, 2009). Al iniciarse los trámites legislativos para la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el año 2000, el mundo de la cultura se vería impulsado a generar nuevas estrategias de acción bajo este nuevo contexto. Así, el año 2001 la Corporación Cultural Balmaceda 1215 tomaría la decisión de expandirse a la quinta región del país, inaugurando la sede Valparaíso. Instalándose en una antigua casona del Cerro Alegre -facilitada por el Gobierno Regional-, esta tercera sede marcaría un nuevo hito en su consolidación institucional. Ahí se abrirían las mismas áreas existentes en Santiago y se realizarían una serie de actividades culturales en apoyo no sólo a la juventud local, sino que también al naciente proceso de patrimonialización de la comuna.

Sumado a ello, el año 2002 se daría inicio a los Fondos de Publicaciones de Balmaceda 1215 y se iniciaría el programa de “Formación de Animadores Culturales”. Entre los propósitos de este último, se desarrollarían talleres intensivos dirigidos por artistas profesionales realizados en diferentes comunas de todo el país, pero involucrando a las organizaciones comunales, estudiantiles y juveniles en general.

El año 2003, y con la creación definitiva del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes –cuyo primer ministro sería José Weinstein, figura clave en la idea original de Balmaceda 1215-, los centros culturales se convertirían en un agente “estratégico” para la implementación de las nuevas políticas culturales. Sin embargo, y aun siendo el único en su tipo, Balmaceda 1215 comienza a experimentar nuevos desafíos, debido, entre otras cosas, al ingreso de nuevas “competencias” por los recursos económicos (Matucana 100, Centro Cultural Palacio de La Moneda, etc.), La Reforma Educacional de Chile (que modificaría los horarios de clases de los estudiantes secundarios y, por ende, el ingreso a talleres regulares) y la creciente globalización (con múltiples nuevas formas de creación y entretenimiento digital), significarían nuevos desafíos para la institución. Desde la conformación de Balmaceda 1215, en el año 1992, hasta el año 1999, el número de beneficiarios había aumentado paulatinamente y alcanzaría su máxima cantidad de beneficiarios el año 2002. Así lo indica el siguiente gráfico:



Fuente: Bases de Datos y Estadísticas Internas de Balmaceda Arte Joven (valores aproximados).

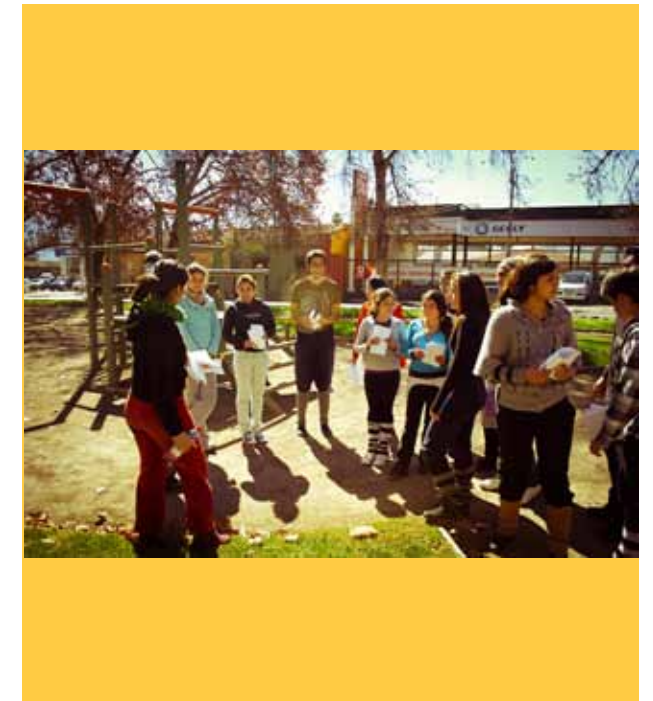
A partir del año 2003, Balmaceda 1215 comenzaría a experimentar una declinación en el número de beneficiarios. En casi cinco años, el número de jóvenes que ingresaría a sus talleres disminuiría en forma considerable, pero, a la vez, mantendría, según los recursos disponibles, una tendencia estable durante los últimos años. Sin embargo, y para no decrecer, la institución se vio obligada a reformular tanto su plan de trabajo artístico-educativo (por ejemplo, actualizar e innovar en sus talleres), como su infraestructura e imagen corporativa. Para ello, Balmaceda 1215 desarrollaría un extenso plan de renovación que significaría un nuevo episodio para la institución. Así, comienza a explorar en nuevos horizontes de trabajo como la realización de talleres

en el contexto de la Jornada Escolar Completa (JEC) del Ministerio de Educación, siendo su principal propósito realizar actividades extraescolares desarrollando las facultades artísticas de estudiantes de liceos prioritarios de la Región Metropolitana.

Con la llegada a la presidencia de Michelle Bachelet, las políticas culturales se registrarían bajo el documento "Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010". En él, se hacía un especial énfasis en el fomento a la educación artística y, a la vez, en la necesidad de aumentar el acceso a la cultura, especialmente en las regiones del país. El documento señalaba el "deber del Estado de garantizar una educación para la creatividad y la

apreciación de la cultura". Indicaba, además, que se debía generar "Ciudadanos dotados de un espíritu crítico y reflexivo, con formación y conocimiento de las expresiones artísticas, con acceso permanente a ofertas culturales de interés, [y así, se] constituirán sujetos activos del desarrollo cultural". Para lograr aquello señalaba que "se requiere implementar espacios a nivel regional en los que se produzca la sinergia entre artistas, universidades, medios de comunicación y otras instancias propias del contexto político-cultural de nuestro país, que es la manera en que Chile ha potenciado históricamente la creación artística". Siguiendo estas hojas de ruta, y también debido a cambios en las líneas políticas del municipio de Lota, el año 2005 la sede Balmaceda 1215 de Lota se trasladaría a Concepción, cambiando su nombre a "Balmaceda 1215 Sede Biobío". Como director de la sede regional seguiría Pablo Gaete. De esta forma, y con el fin de incrementar su trabajo a nivel regional, esta nueva sede tendría como objetivo ampliar su cobertura y el volumen de acciones de fomento artístico juvenil. En una primera etapa la sede estuvo localizada en dependencias del SERVIU -en pleno centro de la ciudad-, para luego ser trasladada a un edificio nuevo ubicado en el sector conocido como remodelación Aníbal Pinto, frente a la población "Tucapel Bajo". La construcción de esta nueva sede fue posible gracias a los recursos aportados por la Fundación Andes y el Gobierno Regional, logrando que la sede BioBío forje una fuerte identidad social por medio del desafío constante de aprender y retroalimentarse con la comunidad vecina, sus instituciones y organizaciones.

Con tres sedes regionales y con el objetivo de hacer frente a los nuevos desafíos antes descritos,



Balmaceda 1215 deja de autodenominarse bajo el rótulo de su dirección postal capitalina y el año 2007 pasaría a llamarse "Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven", tal como se conoce hoy en día. A la vez, este cambio coincide con la llegada de Felipe Mella como nuevo director ejecutivo de la institución, el cual reemplazaría a Marcia Tolosa quien tuviera un breve paso por la dirección luego que Alejandra Serrano asumiera en el Centro Cultural Palacio de La Moneda. En diciembre de ese mismo año, Balmaceda Arte Joven (Balmaceda) inauguraría una nueva sede en la ciudad de Puerto Montt gracias a los aportes del Gobierno Regional y la Ilustre Municipalidad de Puerto Montt. Su nombre institucional sería 'Balmaceda Arte Joven Sede Los Lagos'.

Gracias a la experiencia educativa y artística de Balmaceda durante más de 15 años, desde el año

2008 colaboraría y ejecutaría el programa nacional 'OKUPA', impulsado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el que buscaba fortalecer la educación artística y cultural a través de talleres en diferentes disciplinas artísticas, entre alumnos de 1° medio a 3° medio de los liceos más vulnerables del país. Con ello, el modelo pedagógico de Balmaceda sería reconocido como una herramienta de trabajo propicia de replicar en el sistema educativo formal del país, avanzando así en los propósitos generales de las políticas culturales. A la vez, y como se observa en el gráfico anterior, se lograría revertir la tendencia a la declinación en los beneficiarios, logrando cierta estabilización en el número de ellos.

Para fomentar aquello, en Agosto de 2010 -en el marco de la conmemoración del Bicentenario de nuestro país- y gracias a un convenio con la Fundación Minera Escondida, Balmaceda inauguraría su primera sede en el norte del país, en la ciudad de Antofagasta. Hasta la fecha, esta es la última sede inaugurada por Balmaceda, la cual funciona en los dos primeros niveles del edificio de la Fundación en la capital regional y se encuentra equipada con salas de clases y de ensayo para todas las disciplinas artísticas, un teatro-auditorio y una galería de arte.



Ese mismo año, Balmaceda se adjudica los Fondos de Cultura 2010 del nuevo gobierno de Sebastián Piñera. Titulado como "Reparación de fachada, equipamiento digital y publicación de memoria Balmaceda Arte Joven", el proyecto consistió en refaccionar gran parte de la infraestructura heredada a comienzos de los noventa y, además, actualizar algunos insumos de trabajo de la institución. A la vez, el proyecto contempló la edición de la memoria de Balmaceda durante todos estos años, la que fue publicada en julio de 2012.

Ese mismo año, el programa "OKUPA" cambia de nombre por el de "ACCIONA. Moviendo el Arte en la Educación". Este programa sigue los mismos fines que su antecesor, no obstante cubre una población mucho mayor, pues, además de abordar a los y las jóvenes de 7° Básico a 3° Medio de diferentes regiones del país, se extiende a la educación parvularia. "Acciona", a nivel general, es un programa que lleva talleres artísticos -guiados por profesores-artistas seleccionados por Balmaceda- a distintos liceos del país, y que no solo se efectúa en las horas libres de la Jornada Escolar Completa, sino que también funciona en conjunto con otras disciplinas tradicionales como Matemáticas, Física, Biología, Educación Física y otras asignaturas.

4. 20 años de Balmaceda Arte Joven: tareas cumplidas, sueños nacientes, otros caminos

En 2012 Balmaceda cumple 20 años de funcionamiento ininterrumpido. Como hemos visto en este breve recuento, el proyecto ha mantenido un mismo espíritu, pero han cambiado las formas de implementarlo. Durante estos años, han surgido necesidades organizacionales, políticas y artísticas que han hecho de Balmaceda un espacio en constante dinamismo, sensible a las transformaciones sociales y con un alto compromiso por la juventud de Chile. Esto, sin duda, ha llevado a la institución a re-pensar sus formas de intervención, evaluar constantemente su entorno y, sobre todo, imaginar nuevas formas de trabajo en materia artística-educativa. Si bien en los últimos años la "competencia" existente en el espacio cultural nacional les ha exigido diversificar sus formas de financiamiento -vía privados, vía presentación de proyectos públicos, etc.¹-, esto no ha sido un impedimento para mantener su trabajo y relevancia en el mundo de la cultura.

1. Balmaceda Arte Joven se adjudicó el proyecto Fondos de Cultura 2012: "20 años de Balmaceda Arte Joven: Talleres de Formación Artística y Programa de Compañía Artísticas Estables en Comunas", cuyo objetivo principal fue fortalecer, en el marco de la conmemoración de sus 20 años de trayectoria, dos de sus principales líneas de trabajo: Docencia y Extensión tanto en Santiago como en sus sedes regionales.



Como en sus inicios, no interesa tanto la calidad artística lograda en cada cierre de taller, sino que el espacio que ofrecen sea un verdadero “semillero artístico experimental” que les permita a los y las jóvenes mejorar su calidad de vida, ampliar sus expectativas y, por cierto, optar por sus intereses y/o sueños. Así lo confirma, a nivel general, la recientemente publicada memoria institucional “Balmaceda Arte Joven. Un modelo de docencia”². En ella, quedan de manifiesto los mismos propósitos de antaño:

Ofrecer a jóvenes desde los 14 años, preferentemente de recursos económicos limitados y con talento artístico, un espacio gratuito y de excelencia para el desarrollo y perfeccionamiento de sus habilidades creativas en el ámbito de la Música, Teatro, Artes Visuales, Danza, Literatura y Audiovisual. Además, facilitar el acceso a la creación artística y goce de los bienes culturales a través del desarrollo de acciones de difusión y extensión cultural. Y ofrecer servicios culturales que faciliten el trabajo creativo a artistas jóvenes y emergentes.

Durante estos 20 años, Balmaceda sigue siendo un modelo único de formación artística en el país. Como él, aun no existen centros que tengan la misma lógica de trabajo (jóvenes, educación artística de alta calidad, gratuito), por lo que su intervención sigue manteniendo un fuerte significado en el espacio artístico-cultural del país. Actualmente, existen proyectos de política pública cultural de generar Centros Culturales en las principales comunas del país. En este sentido, el modelo de Balmaceda Arte Joven resulta ser especialmente atractivo para un trabajo social más amplio. Como se ha anotado, su objetivo no es exclusivamente artístico, sino que social. Y, por ello, es indudable reconocer que Balmaceda Arte Joven ha mantenido durante sus años cierta mística. Desde la recuperación de la democracia, quizá la única política cultural permanente y sólida que se ha mantenido en el tiempo ha sido la motivación por darle a los y las jóvenes del país una educación artística de alta calidad, con los mejores profesores-artistas contemporáneos y con un espacio exclusivamente para ellos.

2. Véase: <http://www.balmacedartejuven.cl/MemoriaBalmacedaArtejuven.pdf>



CAPÍTULO II: EVALUACIÓN DE IMPACTO SOCIOCULTURAL

En la historia moderna, las *artes* han jugado un rol fundamental en la problematización de los entramados culturales de la sociedad moderna (Bauman, 2002; Wolff, 1997; Harrington, 2004; Heinich, 2002; Furió, 2000; Luhmann, 2005; Bourdieu, 2002). La poesía, la música, el teatro, la danza, etc., han contribuido en la difusión de ideas, problemas y apreciaciones que, a lo largo de la historia, han permitido conocer y reflexionar sobre las experiencias cotidianas y las características más complejas del orden social. Esto ha permitido constatar el estrecho vínculo existente entre el arte y la sociedad. Desde hace ya un buen tiempo, son innumerables los estudios que nos demuestran cómo el arte ha ejercido una influencia directa en las formas de *pensar* lo social y, sobre todo, en *hacer* sociedad (Adorno y Horkheimer, 2003; Benjamin, 2003; Rancière, 2010; Rojas, 2003). Esto, por cierto, se ha mantenido en un marco de análisis que ha privilegiado las referencias desde un punto de vista estético o filosófico, dejando un tanto de lado la reflexión sobre las consecuencias subjetivas y socioculturales que genera, en personas y comunidades ajenas al “mundo” o “campo” del arte, su participación creativa o artística en el marco de su vida cotidiana. En otras palabras, se ha dado poca atención a los impactos o efectos que genera la participación en la producción, implementación y ejecución de actividades artísticas en los agentes sociales que se interesan por ellas.

Por cierto, los Estados modernos han diseñado, en las últimas cuatro décadas, programas de acción tendientes a especializar su intervención en materia “cultural”. Con la conformación de distintas instituciones, entre las que tienen especial relevancia los Ministerios de Cultura, las políticas públicas

en esa área se han convertido en un espacio de intervención propicio para profundizar la democracia y la equidad social y, con ello, aproximar las artes al gran público (PNUD, 2002). Desde entonces, las denominadas “políticas culturales” han contribuido en la ampliación de las posibilidades de acceso a la producción artística para un número cada vez mayor de ciudadanos. Con ello, se ha logrado implementar programas de formación artística en los sistemas educativos formales, subsidios a la creación artística, leyes de protección de derecho de autor, generación de espacios especializados para la difusión artística (museos, centros culturales, etc.), renovación urbana por medio de obras artísticas, etc., las que han propiciado no solo la emergencia de una “industria cultural”, sino que también la articulación de una cada vez más compleja y especializada red de intervención pública en cultura.

Aun cuando las políticas culturales a finales del siglo XX han aumentado su importancia política y económica, la discusión sobre cómo evaluar su impacto social –y, sobre todo, individual– no ha obtenido una atención semejante a la alcanzada en otras áreas del mundo social (por ejemplo, en vivienda, salud, educación, obras públicas, medio ambiente, etc.). Esto ha generado que un número significativo de programas de intervención artísticas no den con las formas de dimensionar y comunicar los “efectos o impactos” que sus acciones generan en un individuo o comunidad, lo que ha tenido como consecuencia que se los relegue como políticas “secundarias” dentro de un orden de prioridades. Sin embargo, desde la década de los ochenta, países como Gran Bretaña, Estados Unidos y Australia han desarrollado esfuerzos por revertir esta situación. Así, en un principio, los estudios se

enfocaron en demostrar la importancia económica de las artes³, para, posteriormente, analizar sus impactos sociales en individuos y comunidades. Si bien este último tipo de aproximación tiene una historia relativamente reciente, sus avances han logrado acumular un número significativo de hallazgos y reflexiones que ofrecen variados elementos a considerar para implementar una evaluación como la aquí desarrollada. A continuación, nos enfocaremos en exponer los principales avances logrados en los últimos años sobre este aspecto.

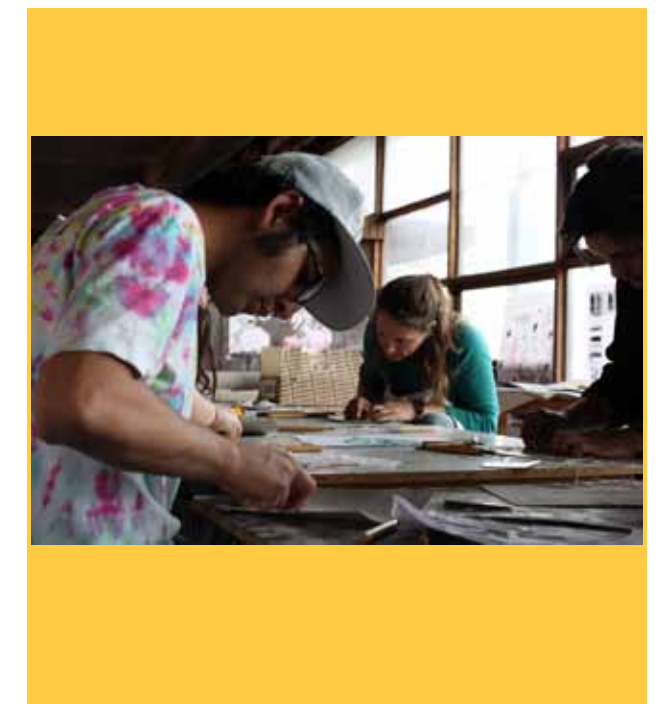
1. El desafío teórico de medir el impacto

A inicios de la década de los noventa, empezaron a tomar fuerza los debates académicos sobre la pertinencia de desarrollar estudios sobre el *impacto social e individual* de las artes.⁴ Aun cuando se afirma la dificultad de esta tarea –principalmente

3. Para profundizar en ellos véase: Maughan y Bianchini, 2004; Reeves, 2001; Ávila y Díaz, 2001; Gordon y Beilby-Orrin, 2006; Duxbury, 2003; Throsby, 2004; Winchester, 2004; Stanley, 2001; Nicolas, 2007.

4. Entre los principales estudios considerados en esta evaluación de impacto se pueden señalar: Landry, C. et al., 1993; Williams, 1996 y 1997; Matarasso, 1997; Reeves, 2001; Jermyn, 2001; Guetzkow, 2002; Jackson et al., 2003; Ramsey White y Rentschler, 2005; Belfiore y Bennett, 2006, 2007, 2009 y 2010; Ramsey White y Hede, 2008; Newman, Curtis y Stephens, 2001; Hallam, 2010; Belfiore, 2002; Merli, 2002; Galloway, 2009.

debido a factores de índole metodológico y teórico-, existe un consenso transversal en la literatura en destacar la necesidad de desarrollar procedimientos de investigación que contribuyan a profundizar y complejizar las evaluaciones de proyectos y programas artísticos. En vistas de aquello, la *evaluación* ha jugado, en los últimos años, un papel fundamental para avanzar en la concreción de proyectos artísticos que buscan cierta “legitimación” política y social. De esta forma, evaluar significa poner en práctica una serie de ‘toma de decisiones’ que apunta a seleccionar y ordenar técnicas específicas que generen información pertinente sobre el diseño, evolución, concreción y efectos esperados de los programas o proyectos culturales. Evaluar implica conocer y comprender, más que controlar. En otros términos, es un *sistema de aprendizaje* que contribuye a entender, indagar y problematizar los



procedimientos implementados por los programas o proyectos artísticos y, sobre todo, ofrecer marcos de *análisis comprensivos* sobre sus efectos o impactos.

Sin embargo, en la literatura disponible existen variados “modelos de evaluación” que permiten comprender, a grandes rasgos, en qué consiste evaluar. Así, Peters y Güell (2011) han sistematizado las secuencias y combinaciones que involucra realizar un proceso de evaluación de un proyecto artístico. En su recopilación, los autores plantean que una evaluación puede ser implementada en, al menos, cinco modalidades: a) evaluación ex-ante, b) evaluación intermedia o de seguimiento, c) evaluación ex-post o de resultados, d) evaluación de eficiencia y/o económica, y e) evaluación de impacto social o longitudinal. En cada una de ellas es posible combinar una serie de herramientas de análisis, en distintas fases del proceso, desde el momento previo a la implementación del proyecto, hasta su cierre y con posterioridad a él. En ese sentido, una evaluación Ex-ante permitirá fijar los criterios de medición (indicadores) que ayudarán a realizar el seguimiento del proyecto y, por cierto, que permitirán la evaluación de resultados del mismo (Ex-post). En el caso de Balmaceda, implementar una evaluación de estas características no resultaba viable. Debido a ello, fue pertinente realizar una *evaluación de impacto* que permitiera comprender y aprender sobre los efectos duraderos que la *experiencia* del paso por los talleres dejó en sus beneficiarios. Sin embargo, también es fundamental comprender otros aspectos, tales como el momento de decisión de ingresar a un taller, la permanencia en él y las impresiones que tienen sobre el proceso los y las jóvenes beneficiados(as).

Ahora bien, ¿qué significa realizar una evaluación de *impacto* de un proyecto o programa artístico? Para responder a esta pregunta, es importante marcar diferencias con la llamada evaluación de *resultados*. La evaluación *ex-post* o *de resultados* se realiza al finalizar un programa y refiere al grado en que los objetivos del programa o proyecto se han desarrollado efectivamente. Por cierto, su propósito es demostrar que las metas se han logrado con las actividades y acciones diseñadas y, por lo tanto, hay una referencia directa a aspectos concretos y tangibles que son posibles de documentar a través de procedimientos convencionales, de forma inmediata.

La evaluación de *impacto*, en cambio, tiene características diferentes. Su principal rasgo distintivo

...la evaluación de impacto tiene como objetivo evaluar el cambio, durante un periodo de tiempo relativamente extendido, en las disposiciones, percepciones y características de las personas beneficiadas por programas artísticos y culturales...

es el hecho que los indicadores de medida ya no son posibles de establecer de manera directa e inmediata. Para Güell y Peters (2011) la evaluación de impacto tiene como objetivo evaluar el cambio, durante un periodo de tiempo relativamente extendido, en las *disposiciones, percepciones y características* de las personas beneficiadas por programas artísticos y culturales. En este sentido, el término ‘impacto’, y la noción de ‘medición de impacto’, se alinean con la idea de que la medición de una fuerza es siempre hecha en relación a los efectos perdurables que genera. Se trata, por tanto, de dar con las *huellas o señales* que la intervención ha dejado sobre un individuo o conjunto de individuos en un lapso de tiempo distinto, una vez finalizado un programa o proyecto (Landry et al., 1993; Reeves; 2001). Así, en la literatura disponible sobre evaluación de proyectos artísticos (Williams, 1996; Matarasso, 1997; Newman, Curtis y Stephens, 2001; Guetzkow, 2002), es posible identificar dos grupos de análisis del impacto. Por una parte, en ciertos tipos de programas y proyectos artísticos se pueden generar *impactos en una comunidad*, y, por otra parte, esos mismos programas y proyectos artísticos pueden generar un *impacto en los individuos*. Obviamente, hay programas que, dependiendo de sus objetivos, pueden tener mayores o menores grados de impacto en uno u otro nivel. Sin embargo, siempre es posible observar impactos en ambas dimensiones. En la literatura internacional revisada existe cierto consenso



respecto de cuáles son los principales impactos observables a nivel de las comunidades que han sido parte de un proyecto artístico. Estos son:

1. Incremento de capital social entre los miembros de la comunidad: los proyectos artísticos generan redes sociales basadas en la confianza, la reciprocidad y la cooperación. La participación en ellos aporta a la circulación de ideas entre los miembros de la

comunidad, y entre éstos y las autoridades de gobierno, favoreciendo el desarrollo de espacios colaborativos entre la comunidad y las autoridades. Así, ellos pueden contribuir a la *cohesión social* por medio del desarrollo de redes y apoyos mutuos.

2. Desarrollo comunitario y cambio social: los proyectos artísticos aportan a la reducción del aislamiento

de ciertos miembros de la comunidad, junto con potenciar el fortalecimiento identitario de la misma. Ayudan también a la construcción de capacidades de organización de los vecinos y a su auto-determinación con respecto a los agentes políticos centrales. De la misma forma, fortalecen la *vida cultural* y traen beneficios en *otras áreas*, tales como la renovación del entorno barrial y la promoción de prácticas saludables. Además, incorpora un elemento creativo en la planificación y organización de la comunidad. De esta forma, la participación en una actividad artístico-cultural puede proporcionar una experiencia de aprendizaje de habilidades para la organización

colectiva y, en consecuencia, la acción conjunta. En síntesis, al entregar nuevos recursos a los miembros de la comunidad, los proyectos artísticos fomentarían el cambio social, permitiendo un mejor *desarrollo estratégico local*.

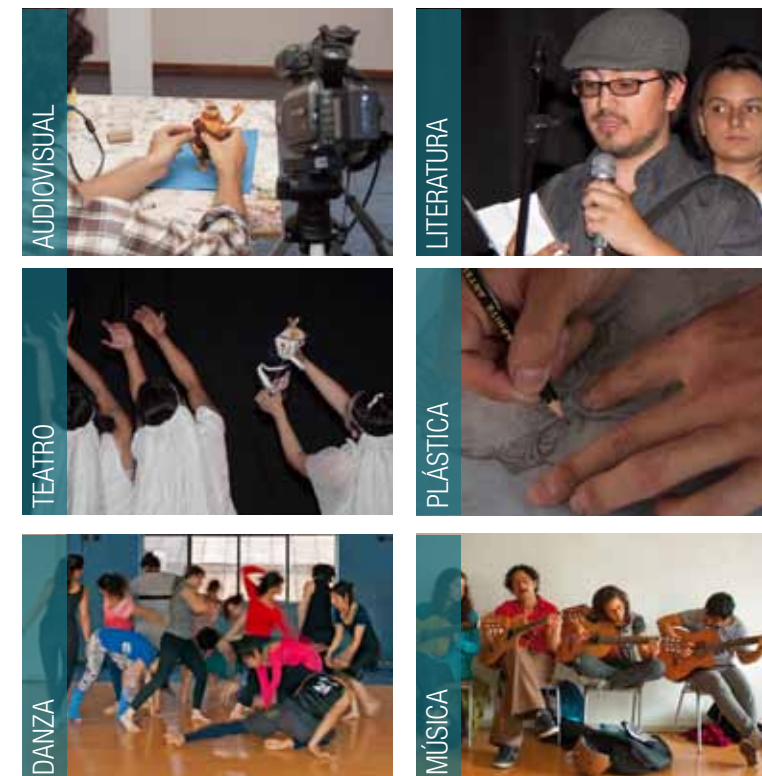
3. Desarrollo de capital humano: los proyectos artísticos aumentan las habilidades comunicativas de los miembros de la comunidad, lo que los obliga a perfeccionarse y tener mejores herramientas en economía, gestión, planificación, etc. Junto con ello, la participación en proyectos artísticos genera habilidades para recolectar, organizar y analizar información pertinente para la comunidad y contribuir, así, por ejemplo, al perfeccionamiento en gestión cultural y profesionalización artística, entre otros beneficios.

4. Desarrollo económico: las actividades artísticas atraen a visitantes, público, turistas, etc., logrando mejorar los niveles de venta de bienes y servicios en una comunidad. De esta forma, los proyectos artísticos permiten constatar que la participación en ellos favorece el ahorro de costos en servicios públicos, aporta en el aumento de opciones de empleo y favorece el surgimiento de emprendimientos productivos locales y/o comunitarios. Así, se observan

impactos en la generación de nuevos trabajos, mayor inversión extranjera, incremento de ventas de obras de arte y mayor inversión en programas artísticos, etc.

Como se puede observar, el impacto potencial de proyectos artísticos a nivel de las comunidades aparece ligado a importantes beneficios sociales. En el caso de Balmaceda, no obstante, sus objetivos están enfocados en el trabajo artístico con individuos jóvenes, por tanto, los impactos reconocibles se encuentran principalmente en el nivel individual (aunque, obviamente, se podrían identificar beneficios en la familia, vecinos, en el entorno de Balmaceda, etc.). En este sentido, a nivel metodológico, resulta complejo considerar la dimensión comunitaria del impacto de los talleres de Balmaceda. Es por ello que nuestra evaluación ha de concentrarse en el nivel individual, y buscará observar y medir efectos *relativamente duraderos o permanentes* que se dan en los individuos, como consecuencia de su paso por los talleres de Balmaceda. Según las investigaciones revisadas, en este nivel es posible identificar los siguientes beneficios-impactos:

a) Formación artística: entre los participantes de una actividad o proyecto artístico, se observan



aprendizajes propios de la disciplina artística que se sigue. Se adquieren habilidades no solo del área creativa, sino que también en la forma de organizar el tiempo (nuevos horarios) y en las diversas lógicas de estudio de la disciplina (ajenas a las formales educativas), entre otras. De la misma forma, se adoptan prácticas de auto-cultivo que amplían las formas de comprender las obras y, por ende, se adquieren nuevos conocimientos formales artísticos (por ejemplo, nuevas categorías de descriframiento y nuevas lógicas creativas en la vida cotidiana). Como resultado de lo anterior, también se incrementa el consumo cultural (mayor disposición al acceso amanifestaciones artísticas de diversa índole).

b) Individuación: Según Güell y Peters (2012), la individuación se comprende por el modo de comportamiento que se construye a partir de elecciones personales acerca del tipo de vida deseable y de los medios para realizarla. Así, según dichos autores, cada uno de nosotros tiene cierta capacidad de autodeterminación. Gracias a ello, los referentes, valores y autoridades tradicionales de la sociedad pueden comprenderse como orientaciones que *deben* someterse a reflexión, evaluación y elección personal, y no como simples obligaciones impuestas desde el exterior. A partir de ese concepto, los investigadores han planteado que una mayor individuación implica un mayor nivel de confianza y seguridad en sí mismos, mayor capacidad de decidir sobre su futuro (profesional), mayor capacidad de construir sus proyectos biográficos y mayor tolerancia con el entorno, siendo capaces de enfrentar los conflictos que se viven en la sociedad contemporánea.

c) Sociabilidad: Generalmente, la participación y formación artística no son actividades solitarias. Por el contrario, ellas se realizan en grupos de personas que comparten los mismos intereses, pudiendo ser de diferentes edades (o similares) o, simplemente, de diversos orígenes socioculturales. Al reunirse en una actividad de formación artística, se producen relaciones de amistad que propician lógicas de confianza, colaboración y acompañamiento. De la misma forma, la participación en este tipo de grupos permite a las personas generar nuevas formas/habilidades de sociabilidad, logrando una mayor participación socio-comunitaria y un mayor compromiso barrial y/o con el entorno. Así, las personas pueden aumentar sus niveles de capital



social y de cooperación no solo para sus actividades sociales recreativas, sino que también para seguir creando o practicando las habilidades artísticas aprendidas en un taller o grupo de formación.

Expresión y habilidades para la vida: la participación en un proyecto artístico o en un espacio de formación artística, genera una serie de aprendizajes que pueden ser utilizados no sólo para la creación, sino que también para la vida cotidiana/laboral fuera del mundo artístico. Por ejemplo, es posible identificar habilidades adquiridas que pueden ayudar en el desempeño laboral, tales como la disciplina, el trabajo en equipo, etc. Esto, eventualmente, podría aumentar las posibilidades y expectativas de empleabilidad de los sujetos. De la misma forma, se ha logrado demostrar que la participación artística permite, en el futuro, un mejoramiento en los resultados académicos de los y las participantes jóvenes y, además, un desarrollo en las habilidades de expresión oral, escrita, corporal y social.

d) **Tolerancia y civismo:** Según las investigaciones de Peters (2010), la participación y acceso al consumo cultural mantiene una “afinidad electiva” con las valoraciones democráticas, políticas, sociales y ciudadanas de las personas que participan en actividades artísticas. De esta forma, mantener un acercamiento al espacio creativo de las artes podría fortalecer o modificar, en los y las participantes, su opinión sobre el sistema democrático, su conocimiento político-social sobre su país (contingencia sociopolítica) o su valoración o crítica general sobre la sociedad en la que viven.

Estos indicadores de impacto de la participación artística pueden observarse en diversos grados y, por cierto, son simplemente guías de análisis sobre los eventuales impactos reales que se pueden observar en las personas. En efecto, se trata de guías por cuanto el paso por una actividad artística es una experiencia que difícilmente se puede reducir a uno de sus aspectos: participar de un programa o actividad de este tipo constituye un *flujo de experiencia* en el que ocurren muchas cosas y son activadas múltiples dimensiones de la vida individual, y todas ellas, además, pueden ser vistas como un potencial efecto o impacto.

...participar de un programa o actividad de este tipo constituye un flujo de experiencia en el que ocurren muchas cosas y son activadas múltiples dimensiones de la vida individual...

2. La participación en actividades artísticas como un “flujo de experiencias”

En los últimos años, han surgido investigaciones y reflexiones que han intentado avanzar tanto metodológica como teóricamente en la evaluación del impacto de las artes. Ellas se han enfocado en problematizar los *efectos subjetivos* que produce la participación de los individuos en proyectos artísticos. Belfiore (2002) y Belfiore y Benett (2006, 2007, 2009, 2010), a partir de esta discusión, han profundizado en el debate y han entregado importantes elementos para la evaluación de impacto de las artes. Con ello, han encontrado en la noción de *experiencia estética o artística* un camino propicio para re-pensar la relación con las obras de arte, en particular, y el impacto social de la participación en actividades artísticas, en general (Belfiore y Benett, 2006). Así, han logrado profundizar en la clasificación y exploración de los factores – sociales, culturales y psicológicos- que contribuyen a comprender los cambios que se producen en los individuos con la creación o participación artística⁵. Para ellos, es la *experiencia* la que debe constituir el eje central en la discusión sobre la evaluación de impacto de las artes, puesto que es en relación a ella

5. Los autores se concentran en el tratamiento de la experiencia de interacción con obras de arte, pero sus planteamientos nos parecen completamente generalizables a cualquier actividad artística. En este sentido, nuestra propuesta consiste en extender, por homologación, su análisis desde el ámbito de la experiencia con obras de arte, a la experiencia en actividades artísticas.



que se vuelve posible identificar los significados que los individuos le atribuyen a su interacción con las artes, en sus distintas formas.

Conocer los efectos de la participación en una actividad artística, o de la interacción con una obra, implica, entonces, interrogarse no sobre una situación o momento específico y aislado, claramente delimitable, sino que sobre una secuencia temporal o flujo de acontecimientos en el que ocurren diversas cosas. En otras palabras, implica interrogarse sobre lo que ocurre en la *interacción temporal* que se genera entre un individuo y la actividad artística, desde el inicio de su participación, durante ella y al finalizarla. Es por ello que, en su conjunto, conviene concebir y tratar la participación artística como un *flujo de experiencias*.

De esta forma, el hecho de analizar las percepciones de los y las beneficiados(as) antes, durante y después de participar en un proyecto o programa de creación artística, permitiría conocer de mejor manera los efectos –tanto beneficiosos como perjudiciales– que generó dicha participación en sus prácticas cotidianas. Por ello, resulta crucial comprender y conocer los aspectos emocionales, motivacionales y condicionales que un individuo tiene al momento de ingresar a un proyecto artístico. De la misma forma, habría que conocer qué intercambios –psicológicos, culturales, emocionales, etc.– se generan entre los individuos durante su participación en una actividad de aprendizaje y creación artística. A la vez, sería fundamental reconstruir los sentimientos, pensamientos y sensaciones inmediatas que dejó la experiencia de participar en la actividad. Finalmente,



sería importante recopilar las sensaciones que “gatilló” y los recursos concretos que dejó ese *episodio* biográfico en el individuo, con el objetivo de conocer los impactos o efectos que generó la *experiencia* en los esquemas de percepción y acción de ese individuo.

Si bien la noción de *flujo de experiencias* permite comprender los impactos eventuales de la participación en actividades artísticas en un individuo, Belfiore y Benett 2006, reconocen la existencia de “determinantes del impacto” que ayudan a comprender de mejor forma la manera en que se produce o manifiesta dicho *flujo de experiencia*. Entre ellos, proponen tres determinantes a tener en cuenta a la hora de implementar su método.

Primero, aquellos determinantes que son *inherentes al individuo* cuando interactúa con la obra de arte. La experiencia estética depende de una serie de factores que, por medio de su interacción, la influyen. En este sentido, si se quiere comprender o medir la experiencia de las actividades artísticas a nivel psicológico y social, es necesario prestar atención al menos a cinco factores:

Edad: cualquier cambio de ciclo biográfico tiene implicancias significativas en la forma de entender un trabajo artístico. Esto es especialmente importante en el caso del paso de la adolescencia a la adultez.

Género y orientación sexual: se trata de un importante factor a considerar al momento de analizar las formas que definen ciertas actitudes y preferencias culturales. Por ejemplo, es reconocido que, en general, son las mujeres las que desarrollan una mayor participación

...Conocer los efectos de la participación en una actividad artística, o de la interacción con una obra, implica, entonces, interrogarse no sobre una situación o momento específico y aislado, claramente delimitable, sino que sobre una secuencia temporal o flujo de acontecimientos en el que ocurren diversas cosas

en las artes. Por su parte, la orientación sexual también tiene una incidencia, lo que exige establecer criterios de observación diferenciados.

Pertenencia cultural: las personas provenientes de diferentes culturas disponen, por cierto, de diversas formas de comprender las artes y de experimentarlas. Las motivaciones, emociones y formas cognitivas, activadas al momento de interactuar con obras de arte, varían de cultura en cultura, por lo que se vuelve relevante tener en cuenta los diversos orígenes culturales de las personas al momento de implementar una evaluación.

Clase social y capital cultural: la conexión entre la clase social de una persona, su capital cultural (entendido como herencia familiar y nivel educacional) y sus hábitos culturales, están estrechamente relacionados. En conjunto, son altamente predictivos de las formas de acceso, participación y valoración de las artes, por lo que resulta central tener en cuenta cómo se configuran las categorías de percepción y



desciframiento de las obras y cómo ello está definido por la herencia familiar (capital cultural heredado) o por lo aprendido en las escuelas (capital cultural adquirido).

Condición psicológica y emocional: ellas marcan significativamente la experiencia estética, puesto que configuran la disposición y la recepción. Así, el estado de ánimo o la condición psicológica temporal puede afectar el impacto de un proyecto artístico.

En segundo lugar se encuentran aquellos determinantes que son *inherentes a la obra de arte (o a la actividad artística)*. Las características de las obras de arte también son centrales para modelar la experiencia estética de un individuo. En este sentido, es razonable anotar que, por una parte, las diferentes cualidades de las obras de arte –en sus diferentes formas, estructuras, semánticas, etc.- y, por otra, las prácticas sociales que acompañan su consumo, deben ser tomadas en cuenta a la hora de medir el impacto de las artes. Por ejemplo, una obra de teatro que aborde los problemas de la adolescencia, del alcoholismo, de la drogadicción o sobre la sexualidad, etc., tendrá un efecto diferenciado en cada sujeto –según su historia familiar e individual- y, a la vez, si el público es adulto o está conformado por los amigos o familiares de los protagonistas, etc. En este sentido, las obras de arte en sí –sus temáticas, problemáticas, estéticas, etc.- poseen particularidades que inciden en las formas de “impactar” en las personas.

En tercer lugar, los *factores del entorno*, que son extrínsecos tanto al individuo como a la obra de arte. Analizar el “contexto” donde se desenvuelve la experiencia estética es fundamental para comprender

su impacto. Por ello, no solo es importante comprender la historia del lugar donde se desenvuelve esa experiencia, sino que también el espacio físico (arquitectura), la ubicación urbana, la difusión, etc., para entender el impacto y calidad de la experiencia estética. De la misma forma, la interacción que se genera entre los diversos agentes involucrados en la experiencia (compañeros, miembros del staff de trabajo, personas vinculadas al espacio, etc.), también es muy significativa.

Sumándose a la comprensión del *flujo de experiencias*, el trabajo de Ramsey White y Hede (2008) nos lleva a proponer la necesidad de usar nuevas técnicas de exploración del fenómeno, tales como la *investigación narrativa*, donde la *experiencia del individuo* resulta



central para comprender el impacto de las artes. Esta técnica toma como punto central al individuo, lo que permite discernir sobre los significados que le asigna a su experiencia con las artes y cómo aquello le generó un impacto en su vida. El modelo de análisis explora y representa la experiencia humana por medio del análisis del ordenamiento de las vivencias surgidas en el *flujo de experiencias* estéticas o artísticas: su relación con los otros, la implementación de la actividad, sus propios comportamientos y, sobre todo, cómo reflexiona sobre las consecuencias que tuvo aquello al pasar el tiempo.

A partir de la recopilación de esta información, se iniciaría una segunda etapa: la generación del conocimiento específico sobre la experiencia (interpretación narrativa individual). Considerando los antecedentes a disposición, se identifican los impactos y se obtienen las conclusiones generales. En síntesis, esta propuesta metodológica intenta profundizar en la experiencia por medio de las narraciones de los propios involucrados desde una perspectiva cualitativa y, sobre todo, abierta a la construcción de significaciones. Se muestra, de esta forma, que el impacto de las artes es complejo, que posee una variedad de dimensiones y que se encuentra abierto a causalidades y temporalidades múltiples.

3. Hacia un modelo de evaluación de impacto de las artes

Tanto el trabajo de Ramsey White y Hede, como el de Belfiore y Benett, permiten dar una forma particular a la estrategia de abordaje del fenómeno de Balmaceda, pues se articulan diversos aspectos bajo la categoría de *flujo de experiencias*. De esta forma, se pone el foco no en las comunidades ni en los beneficios objetivos y medibles, si no que a nivel de los sujetos que participan en actividades artístico-culturales y en los modos en que ellos registran dicha experiencia en la propia subjetividad.

Por lo tanto, si se considera la evaluación de impacto de los talleres de Balmaceda como un acercamiento a la comprensión de la transformación subjetiva ligada a un *flujo de experiencias* -estéticas o artísticas, sociales, culturales, etc.-, resulta fundamental identificar la secuencia u orden del mismo, vale decir, la estructura específica del *flujo de experiencias* ofrecido por el paso por los talleres de Balmaceda. De acuerdo al análisis efectuado, éste puede descomponerse en 5 momentos: a) Condiciones y disposiciones subjetivas en el pre-ingreso; b) Percepciones del ingreso; c) Experiencia del *continuum* del taller (Implementación); d) Reconstrucción experiencial del egreso y cierre del taller; y e) Evaluación de la experiencia general e interrogación narrativa de los impactos (ver Esquema N° 1).

Este *flujo de experiencia* aporta en varios sentidos a la evaluación aquí presentada y a cualquier evaluación de estas características que se quiera implementar para otros programas. En primer lugar, permite comprender que todo impacto social e individual ligado a la participación en actividades artístico-culturales no es exclusivo de la interrelación con una creación artística, sino que es un *todo*, donde se interactúa con un espacio físico, un modelo pedagógico, se establece una relación con la *otredad*, etc. En segundo lugar, exige pensar el impacto como un proceso que se gesta en una serie de etapas donde no solo participa el taller en cuestión, sino que hay elementos previos y posteriores, tales como el origen social, las expectativas, las motivaciones, las decisiones de vida, las condiciones socio-históricas, etc., que juegan un rol fundamental a la hora de comprender los posibles impactos generados. Además, articular la noción de *flujo de experiencia* con una apuesta metodológica que se enfoca en las narraciones y significaciones de los propios beneficiarios, hace justicia al hecho de que tal impacto posee una variedad ilimitada de expresiones y perspectivas.

Esquema N°1: Flujo de análisis de impacto de talleres de Balmaceda



CAPÍTULO III: ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN

1. Objetivos de investigación

Como ya se ha indicado, la finalidad de este estudio ha sido la de comprender las consecuencias y efectos que produce la actividad artístico-cultural en los sujetos implicados en ella, dando cuenta de las múltiples aristas del impacto que ha tenido la intervención desarrollada por Balmaceda en sus años de funcionamiento. Para ello se ha prestado atención al carácter histórico de la intervención, a la magnitud cuantitativa de los efectos y a las características cualitativas de los mismos a nivel de la subjetividad individual de los beneficiarios.

Dicho con otras palabras, la investigación realizada ha buscado responder a la siguiente pregunta: ¿cuáles son las consecuencias y efectos que deja, a nivel de la subjetividad individual, el paso por los talleres regulares de Balmaceda Arte Joven? A partir de esta pregunta, el objetivo general y los objetivos específicos que se buscó alcanzar son:

Objetivo general

Evaluar, a partir de las opiniones y narraciones de ex-talleristas, el impacto de su participación en los talleres artísticos de Balmaceda Arte Joven (1993-2011).

Objetivos específicos:

- Desarrollar una sistematización de los objetivos definidos en los programas implementados por Balmaceda Arte Joven en sus veinte años de operación.

- Dimensionar, cuantitativamente, la envergadura del impacto generado por talleres regulares en sus beneficiarios.
- Establecer, cualitativamente, las dimensiones subjetivas del impacto generado en sus beneficiarios por dichos talleres.
- Implementar una experiencia piloto de evaluación de impacto de programas artístico-culturales.
- Establecer un referente válido y legítimo, a nivel nacional, para la evaluación de impacto de programas artístico-culturales.

Las formas de responder a la pregunta de investigación y, por cierto, a los objetivos, ha sido a través de: a) la sistematización de información documental, b) la aplicación de una encuesta a ex-talleristas, c) la realización de una serie de entrevistas a ex-talleristas, d) *focus groups* con profesores de los talleres y e) entrevistas a actores institucionales.

No obstante, el principal problema metodológico al que se enfrentan estas estrategias (documental,



cuantitativa y cualitativa), tal como se mencionó en la introducción, es el de no contar con una línea de base a partir de la cual dimensionar los efectos del paso por los talleres⁶. En efecto, en estricto rigor, una evaluación de impacto requiere de conocer el punto de partida en el que se encontraba la población objeto de estudio *antes* de la intervención, para *compararla* con la situación en que se encuentra luego de la misma. Sólo así es posible estimar el verdadero impacto de una intervención (Güell y Peters, 2011).

Una investigación como la nuestra no dispone de información sobre los y las participantes en los talleres al momento del ingreso, ni tampoco sobre el proceso mismo de participación en dichos talleres. Vale decir, no cuenta con la información necesaria para caracterizar a los y las participantes en los

6. Además, es importante mencionar otro tipo de problemas al momento de implementar una evaluación de cualquier tipo en materias artísticas: a) Dificultad en la medición de los resultados e impactos esperados: uno de los principales problemas en la evaluación, es identificar con claridad cuáles fueron los objetivos definidos por los diseñadores y ejecutores de un proyecto artístico; b) Procedimientos débiles de medición y comparación de resultados e impacto: en muchos casos, no existen procedimientos o protocolos estandarizados que permitan evaluar con claridad qué se espera observar en un proyecto; c) Dificultad de medir los efectos de múltiples intervenciones: participar en actividades artísticas, deportivas, sociales y recreacionales al mismo tiempo, puede generar múltiples efectos e impactos que difícilmente pueden ser atribuidas a una de ellas en particular sin influencia de las otras; d) Problemas de objetividad: las observaciones de los participantes pueden variar en el tiempo y, sin lugar a dudas, cada experiencia es única e irrepetible; e) No existe un único método de observación: ningún instrumento utilizado por sí solo ofrece una comprensión cabal del problema a estudiar. f) No es posible fijar una relación causa-efecto en el impacto de las artes: el mayor problema en las investigaciones sobre impacto es afirmar que un particular hallazgo es el resultado de una actividad artística específica; g) Problema de agregación: un problema concreto es la pregunta por cómo se puede vincular una experiencia individual o de nivel "micro" a una de nivel "macro" o que involucra a toda una comunidad.

Evaluar, a partir de las opiniones y narraciones de ex-talleristas, el impacto de su participación en los talleres artísticos de Balmaceda Arte Joven (1993-2011).

talleres –los y las beneficiarios(as) de la intervención– y así construir una línea de base. La única posibilidad es, por lo tanto, la de acceder a los efectos y consecuencias del paso por los talleres *a través del relato de los individuos*.

Lo anterior quiere decir que la información que obtengamos sobre el impacto de los talleres habrá pasado por el cedazo de la memoria de los y las ex-talleristas y que estará mediada por el recuerdo que tengan de lo que vivieron. Vista así, la apuesta parece arriesgada: el resultado será necesariamente "impresionista", muy "subjetivo"; se carecerá de información "dura" sobre el impacto "real" u "objetivo" del paso por los talleres. Sin embargo, nos parece que se trata de una opción, que no sólo es necesaria y legítima, sino que pertinente y plausible. ¿O es que existe otra posibilidad de medir el impacto de una actividad cualquiera en la biografía de una persona?

Consideramos que el impacto a nivel subjetivo de cualquier actividad no es otra cosa que la estimación, que hace el propio individuo, de los efectos y consecuencias que se produjeron en él o ella por experimentar o vivenciar dicha actividad. Por otra parte, estamos conscientes de que toda actividad se realiza en un momento biográfico y que nunca se presenta de manera aislada, sino que entrelazada con otras experiencias de vida del individuo propias de ese momento. Esto quiere decir que intentar medir el impacto de *una* actividad específica a nivel de la experiencia subjetiva no es sino una ensoñación positivista. La causalidad lineal, en lo que a evaluación de impactos se refiere, resulta más bien una abstracción que, en favor de un supuesto rigor metodológico, deja de lado un aspecto central, cual es que cualquier intervención (programa o actividad cultural, o de otro tipo) no se produce en un vacío social, ni aislando a los beneficiarios de sus dinámicas de vida cotidianas. Las causalidades, si es que las hay, parecen más bien múltiples e, incluso, circulares, puesto que se articulan en los entramados de vida reales de individuos concretos.

En consecuencia, en esta evaluación aspiramos a encontrar el o los vínculos de sentido que establecen los propios individuos que participaron de un tipo de actividad particular, como son los talleres regulares de Balmaceda Arte Joven, las relaciones que observan, las asociaciones que significan, etc.

No obstante, la opción que tomamos no es completamente abierta, sino que se ha construido sobre la base de la revisión de una cantidad importante de investigaciones desarrolladas en otros países sobre el impacto que tiene la participación en

actividades artístico-culturales, y es a partir de ese diálogo que se ha definido una serie de dimensiones a observar empíricamente. En ese sentido, cabe destacar que el foco de observación se encuentra teóricamente bien fundado.

2. Implementación metodológica de la investigación

Como se ha indicado, nuestra investigación procedió a generar información a través de tres estrategias. En primer lugar, se realizó una sistematización de información documental, con la que se pretendió dar cuenta del carácter histórico de la intervención de Balmaceda y de su particularidad con respecto a otros tipos de instituciones culturales. Para ello, se analizó los objetivos de la intervención declarados por la institución, permitiendo así identificar los perfiles socio-demográficos de sus beneficiarios, atendiendo a su diversidad y a su evolución a lo largo del tiempo.



En segundo lugar, se aplicó una encuesta a 401 ex-talleristas de Balmaceda de la Región Metropolitana de Santiago. Con ella se pretendió estimar el vínculo entre el paso por el taller y las formas de impacto que la literatura especializada identifica como relacionadas, así como observar asociaciones y afinidades entre variables relevantes (posición social y disposiciones a la práctica artístico-cultural, por ejemplo).

En tercer lugar, se procedió a la realización de 12 entrevistas a ex-talleristas de Balmaceda de las sedes de Santiago, Concepción y Valparaíso, con la finalidad de caracterizar los efectos que la participación en los talleres ha producido a nivel subjetivo en los y las beneficiarios(as), especialmente en la perspectiva de identificar su incidencia y repercusión en sus trayectorias biográficas. Asimismo, se realizó 5 *focus groups* con profesores de los talleres y 8 entrevistas a actores institucionales. A continuación, se entrega una breve descripción técnica de la encuesta y las entrevistas aplicadas.

a. Encuesta a Ex Talleristas (ex alumnos/as)

- Población objetivo

El universo para la aplicación de la encuesta está compuesto por egresados efectivos de talleres regulares de Balmaceda Arte Joven, hombres y mujeres, que cursaron al menos un taller entre los 14 y 30 años de edad en la sede Santiago, a partir 1993 y el primer semestre del 2011. El universo total aproximado es de 16.000 casos.

- Tamaño Muestral

El tamaño de la muestra fue de 401 casos, con un margen de error muestral de 5%, considerando un nivel de confianza del 95,5% y asumiendo el supuesto de varianza máxima.

- Implementación de la Encuesta

La encuesta fue aplicada entre julio y septiembre del 2011, vía correo electrónico. El envío fue realizado aleatoriamente según base de datos disponible en el registro histórico de Balmaceda. Sumado a ello, se creó un sistema de seguimiento de egresados vía página Web institucional de Balmaceda, donde se logró actualizar la base de datos ya disponible. Para su aplicación, se contrató a una empresa especializada en la realización de encuestas: Trabajo de Campo S.A.

b. Entrevistas a Ex-Talleristas (ex alumnos/as)

- Criterios de selección de los y las entrevistados(as). Para seleccionar a los y las egresados(as) de talleres regulares de Balmaceda que serían entrevistados, se hizo una revisión de la base de datos, incluyendo la actualización realizada vía página Web institucional y se consideraron los siguientes criterios: personas que no fueran cercanas a los investigadores, ni que mantuvieran una relación actualmente participativa con la institución. Se procuró que la muestra contara con personas de ambos sexos, que existiera heterogeneidad con respecto a las edades de los y las entrevistados(as), a las áreas de formación artística, a la cantidad de talleres tomados y al año de ingreso al primer taller.

- Aplicación

Las entrevistas se aplicaron entre los meses de agosto y octubre de 2011, a egresados efectivos de talleres regulares de Balmaceda, de las tres sedes más antiguas de la corporación (Santiago, Concepción y Valparaíso). Para la realización de la entrevista, se dispuso de las sedes de Balmaceda y, en el caso de Santiago, se contó además con el Centro de Investigaciones Socioculturales de la Universidad Alberto Hurtado y algunas entrevistas se efectuaron en lugares previamente acordados con los y las entrevistados(as). En el caso de la sede Valparaíso se realizó una entrevista grupal con tres ex talleristas. Las entrevistas realizadas aparecen en la Tabla N° 1:

c. Entrevistas a actores institucionales

Con el propósito de ampliar la visión y comprensión sobre la labor de Balmaceda en estos casi 20 años -y darle una mayor pertinencia a los resultados obtenidos de la encuesta y entrevista a ex-talleristas-, se procedió a levantar información de otros actores relevantes en el funcionamiento de Balmaceda, integrándose de antemano a los directivos y a los y las profesores(as) de los talleres, buscando con ello lograr una comprensión más integral del fenómeno.

Los directivos de Balmaceda nos proveyeron de una visión más amplia sobre el funcionamiento de la institución, sus objetivos y las formas de interacción

Tabla N° 1: Muestra final entrevistas ex-talleristas Balmaceda

Sede	Folio	Sexo	Edad	N° de talleres	Año de ingreso
Santiago	1	Mujer	22	2	2006
	2	Mujer	22	2	2010
	3	Hombre	23	5	2006
	4	Hombre	24	2	2005
	5	Mujer	23	1	2005
	6	Mujer	29	1	2001
Concepción	7	Mujer	24	2	2010
	8	Mujer	19	3	2010
	9	Mujer	28	4	2009
	10	Mujer	22	2	2009
Valparaíso	11	Hombre	27	1	2001
	12	Hombre	22	2	2009
		Mujer	20	4	2009
		Mujer	18	1	2010

Fuente: Elaboración propia.

con los y las talleristas. En este caso, se aplicaron entrevistas estructuradas entre los meses de agosto y septiembre de 2011, en las sedes de Balmaceda de Santiago, Valparaíso y Concepción. En total, se realizaron 8 entrevistas realizadas a los siguientes directivos:

- Director Ejecutivo de Balmaceda Arte joven y Subdirector del Área Docencia
- Coordinador Área Teatro
- Coordinador Área Literatura
- Coordinadora Área Danza y Artes Visuales⁷
- Coordinador Área Música y Audiovisual
- Director de Balmaceda Arte Joven Concepción
- Director de Balmaceda Arte joven Valparaíso
- Ex Directora Ejecutiva de Balmaceda, Alejandra Serrano

d. Focus groups a Profesores

Los profesores son los encargados de implementar el taller y guiar el proceso formativo de los y las jóvenes, de modo que son sujetos claves para entender las características del funcionamiento de los talleres y las formas de concebir el impacto de los mismos. Con el objetivo de dar cuenta de la gran heterogeneidad de profesores, se optó por utilizar la técnica del grupo focal. En concreto, se realizó 5 grupos focales, con profesores de diferentes áreas y en las sedes de Balmaceda ya señaladas, siendo su distribución la siguiente:

Tabla N° 2: Grupos focales realizados en la evaluación

Grupos focales Profesores	N°
Profesores Santiago	3
Profesores Valparaíso	1
Profesores Concepción	1

Fuente: Elaboración propia.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE FLUJO DE EXPERIENCIAS: DE LA MOTIVACIÓN INICIAL, AL EGRESO Y CIERRE DEL TALLER

7. Cabe destacar que de los cuatro coordinadores, dos están a cargo de dos áreas, uno de música y audiovisual y la otra de danza y artes visuales.

El propósito de este capítulo es efectuar la caracterización del proceso completo de los talleres, partiendo de las características sociodemográficas de los y las ex-talleristas -dado que éstas constituyen los descriptores del estado en que se encontraban con anterioridad al mismo-, para continuar con la referencia a los elementos que motivaron su ingreso al taller, el significado atribuido al momento de la audición, el proceso mismo de formación en el taller y finalizando con el egreso de éste.

Para comprender mejor el potencial modelador de las personas que ingresan en los talleres se hace necesario, por lo tanto, conocer en detalle la estructura particular de los mismos. Los talleres consisten en 50 horas cronológicas distribuidas en dos encuentros semanales de 2 horas cada uno, lo que da una extensión aproximada de tres meses. Los talleres son realizados por un profesor que es un artista que se dedica de manera profesional a su disciplina (es decir, no son profesores de artes quienes dan los talleres) y en ellos participa un número de alrededor de 20 personas (talleristas).

Dada la alta demanda por ingresar a los talleres, se ha establecido una “audición” preliminar, en la que el profesor a cargo del taller selecciona a las personas que mejor cumplen con el perfil requerido para llevar a cabo las actividades que él se propone desarrollar en el taller. Esto implica que los criterios de selección son variados y no completamente homologables de un profesor a otro, pero, en general, apuntan a captar a los y las jóvenes que muestran mayor motivación por el taller propuesto y que, además de tener ciertas

aptitudes en la disciplina de que se trate, tienen una actitud positiva y de compromiso en la asistencia al taller.

En los encuentros semanales se desarrolla un proceso formativo dirigido a la elaboración de una obra que será expuesta al final de los tres meses. Este es el contenido principal del taller propiamente tal. Las actividades aquí desarrolladas quedan a criterio del profesor, quien les da una organización y estructura que queda plasmada en el programa del taller, el que es de conocimiento de las coordinaciones de cada área de Balmaceda.



La muestra final corresponde a la exposición de la obra realizada a lo largo de los tres meses de trabajo en el taller y consiste en una presentación en las dependencias de Balmaceda, de la que participan los asistentes a los distintos talleres de la temporada, sus familiares y amigos, y los y las profesores(as) de todos los talleres, así como otros artistas invitados.

Para los actores institucionales de Balmaceda, el taller es concebido como una suerte de “rito de paso” (son sus propias palabras) que iniciaría a los y las jóvenes en el mundo del arte y les proporcionaría nuevos aprendizajes para la vida. Esto quiere decir que a juicio de las personas que se desempeñan en Balmaceda -pero también de los profesores de los talleres-, en éstos ocurre algo especial, algo que marca una transición, el fin de algo y el inicio de otra cosa, y aunque no se tenga tan claro qué sea aquello, amerita su marcaje simbólico en el lenguaje. En otras palabras, cuando profesores y directivos de Balmaceda utilizan la expresión “rito de paso” están queriendo indicar que algo ocurre a nivel de la experiencia de vida de los y las jóvenes que toman los talleres.

Vista así, la noción de rito de paso entronca directamente con nuestra propuesta de *flujo de experiencias*, a través de la cual indicábamos que lo que ocurría en los talleres no era solamente un proceso formativo reducible a una variable específica, sino que una serie de factores concatenados temporalmente que afectaban una biografía particular. Lo interesante al respecto, es que esta consideración de *rito de paso* nos ayuda a profundizar teóricamente en las implicancias socioculturales que tiene esa decisión y proceso biográficos.

En antropología, quien acuñó la noción de rito de paso fue A. Van Gennep, el que lo entendía como aquel rito que acompaña un cambio de lugar, estado, posición social y edad. Según este autor, todo rito de paso posee tres fases: separación, margen (o limen) e integración (Turner, 1973). De manera simplificada, en la primera de ellas, la persona es apartada de un determinado estado o condición a la que pertenece; en la segunda, adopta un carácter de “pasajero”, en la medida que no se encuentra ni en su estado inicial ni en el final, sino que en una suerte de desplazamiento o tránsito de una condición a otra; mientras que en la tercera vuelve a una condición estable, en la que posee nuevos derechos y obligaciones.

Dada esa descripción, resulta ser que la idea de *rito de paso* parece bastante adecuada para describir lo que ocurre en los talleres: en ellos, la audición y la inscripción previa cumplen la función de separar a los asistentes al taller del resto: primero, les separa de todos aquellos que no se interesan por formarse en una actividad artística (la inscripción) y, luego, del resto de los interesados que no cumplen con los requisitos exigidos por el taller (la audición). Seguido de eso, en el taller propiamente tal, los seleccionados reciben una formación específica, en un espacio y tiempo particular, separado de otro tipo de actividades, pero



la formación solo concluye al final del proceso y en el intertanto el tallerista no se encuentra ni en un estado ni en otro, sino que en un tránsito de aprendizaje y descubrimiento. Es justamente la muestra final la que constituye el término del proceso, y que implica la (re)integración a la "vida normal", que es sancionada públicamente con la presencia de los pares y de los formadores. El proceso de los talleres, entonces, puede ser ilustrado como se indica en la Figura N°2.

Sin embargo, la analogía no se queda ahí. De acuerdo a Víctor Turner los ritos de paso, y en particular la fase de "margen", se caracterizan por poseer una

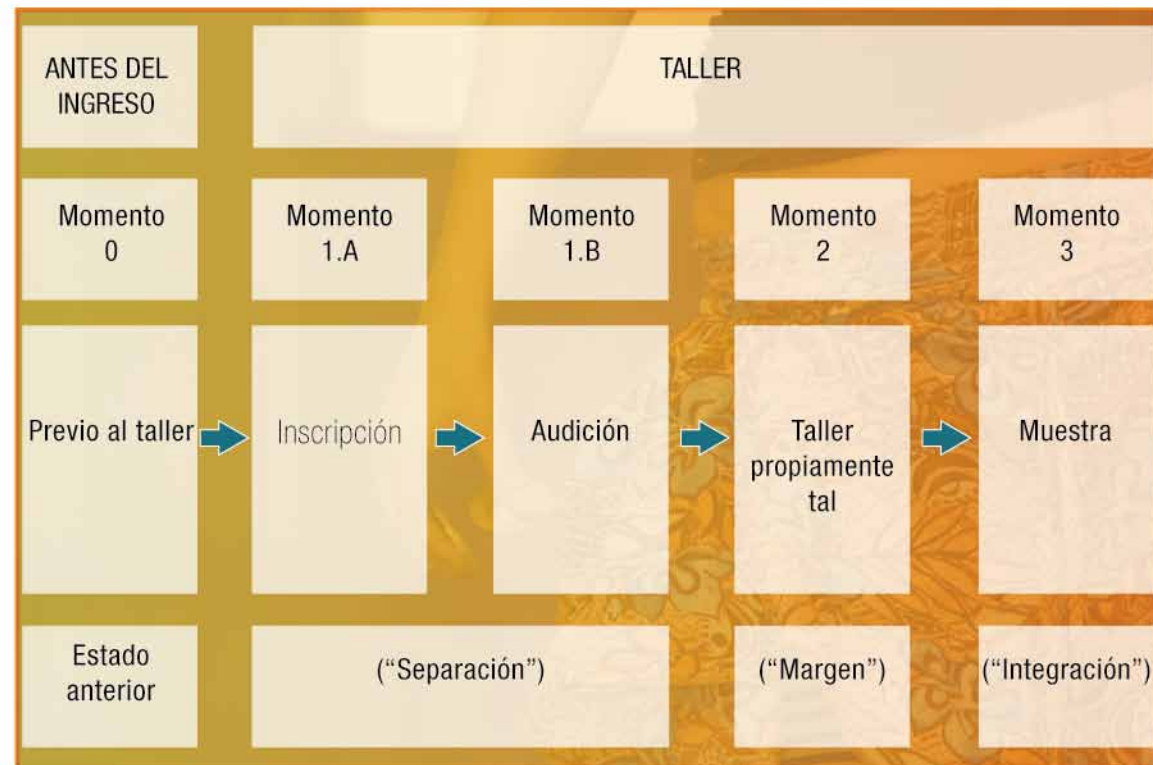
estructura simple que diferencia entre "neófitos" e "instructores" y que supone que las relaciones entre los primeros sean de igualdad, mientras que aquellas que vinculan a los primeros con los segundos estén marcadas por la autoridad y sumisión (Turner, 1973: 60). La igualdad que caracteriza las relaciones entre neófitos es acompañada por una escasez de relaciones jurídicamente sancionadas y un énfasis en valores que expresan el bienestar común del grupo. Además, permite que ellos se relacionen "integralmente y no de manera compartimentalizada, en cuanto a actores de roles" (Turner, 1973: 63). La fase de margen implica que los neófitos son apartados de los valores

y normas propias del punto de partida inicial y que se les separa de sus anteriores hábitos de pensamiento, sentimiento y acción: "Durante el período liminal, los neófitos son alternativamente forzados y estimulados a pensar sobre su sociedad, su cosmos y sobre los poderes que los crean y los sostienen. La liminalidad puede ser parcialmente descrita como una etapa de reflexión" (Turner, 1973: 68). Es justamente este último aspecto, de reflexividad, el que convendría someter a prueba a través de la voz de los propios ex-talleristas. Veremos ahora la secuencia completa de los talleres, las distintas etapas de este rito de paso tan particular.

hombres⁸. Por otra parte, la edad promedio de los y las encuestados(as) es de 25 años (esto es, personas nacidas en 1986), siendo el más joven de 17 años y el de mayor edad de 34 años.

El nivel educacional de los y las encuestados(as) corresponde, mayoritariamente, a 'universitaria incompleta', lo que probablemente se debe a que se encuentren estudiando en la universidad o en proceso de titulación. Como se observa en la Tabla N° 3, la presencia de egresados con enseñanza superior incompleta y completa corresponde a más del 80% de los y las encuestados(as). Sólo un 11% de la muestra corresponde a jóvenes con educación media en curso o completa. En el caso de la educación técnica, corresponden a un 6%.

Esquema N° 2: Representación de "Rito de paso" de talleres de Balmaceda



1. El momento previo al taller

Dado su nivel de representatividad, la encuesta aplicada nos permite tener una visión panorámica de las características socio-demográficas de los y las beneficiarios(as) de Balmaceda y, en ese sentido, conocer de modo general a los y las talleristas en su "momento cero" o previo al ingreso a los talleres. Con ello se hace posible conocer mejor sus condiciones y disposiciones previas.

1.1 Descripción sociodemográfica de ex talleristas de Balmaceda

De acuerdo a la encuesta, un 55% de los beneficiarios de Balmaceda corresponde a mujeres y un 45% a

Tabla N° 3:
Educación actual de los y las encuestados(as)

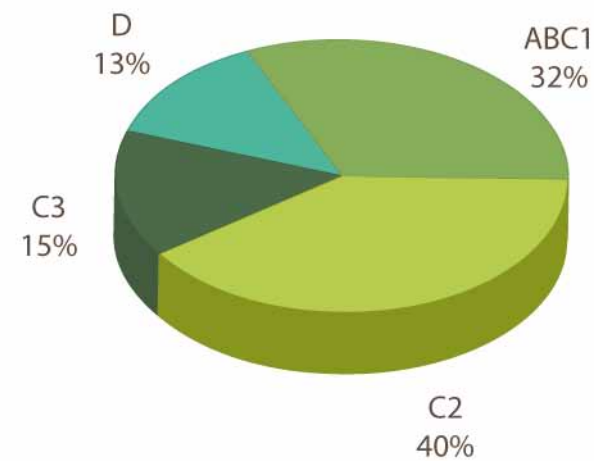
Nivel educacional actual	%
Media incompleta	3
Media completa	8
Técnica incompleta	3
Técnica completa	3
Universitaria Incompleta	73
Universitaria Completa	6
Postgrado	4

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011
En lo que respecta a su nivel socioeconómico

8. A partir de nuestra propia revisión de datos históricos y según las estimaciones realizadas por la propia institución, esta distribución por sexo se adecúa a las tendencias históricas de inscripción en los talleres de Balmaceda.

(Gráfico N° 2), se observa una presencia importante del segmento C2 con un 40%. Le sigue el segmento ABC1 con un 32%, y C3 con un 15%. El segmento D está representado con un 13%.

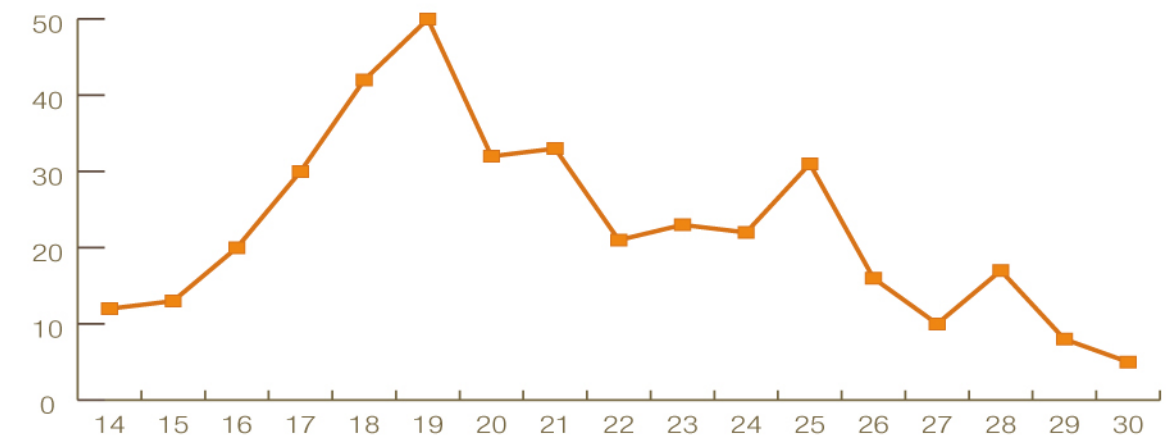
Gráfico N°2:
Nivel socioeconómico encuestados



Fuente:
Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011



Gráfico N°3: Edad de ingreso a Taller Balmaceda



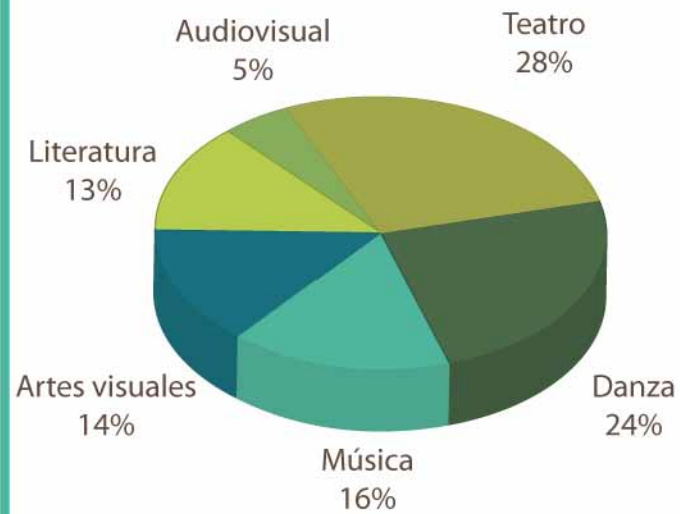
Fuente:
Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

Nos interesa ahora efectuar una descripción de las características de los y las encuestados(as) antes de su ingreso a los talleres. Al respecto, los encuestados tenían como promedio 20 años al momento de tomar su primer taller. Como se observa en el Gráfico N° 3, la distribución de edad al momento de realizar el primer taller se concentra entre los 17 y 22 años, para ir decreciendo en la medida en que se avanza en años. Entre los 24 y 26 años se observa un incremento relativo importante. Esto se condice con que, a esta edad, Balmaceda define el último plazo para tomar talleres por la vía regular.

Un aspecto importante a tener en cuenta es el área en la que cursaron los talleres. Para esto se consultó a los y las encuestados(as) por el área del último taller que siguieron, puesto que varios de ellos tomaron más de un taller. Como se observa en el Gráfico N° 4, un 28% de los y las encuestados(as) participó en talleres del área de Teatro. Le siguen los talleres de Danza con un 24%, los talleres de Música con un 16%, de Artes Visuales (14%) y Literatura (13%). Los talleres con menor representación son los del área Audiovisual, con un 5%. La distribución por sexo entre los talleres denota ciertas tendencias interesantes. En el caso de Danza, el 100% corresponde a mujeres, seguido

por Artes Visuales, donde la presencia femenina llega al 82%. Por el contrario, en el caso de Audiovisual, la totalidad corresponde a hombres. Una tendencia similar ocurre con Música, donde un 85% de los encuestados corresponde al segmento masculino. En los casos de Teatro y Literatura, la presencia masculina llega al 60% y 58%, respectivamente.

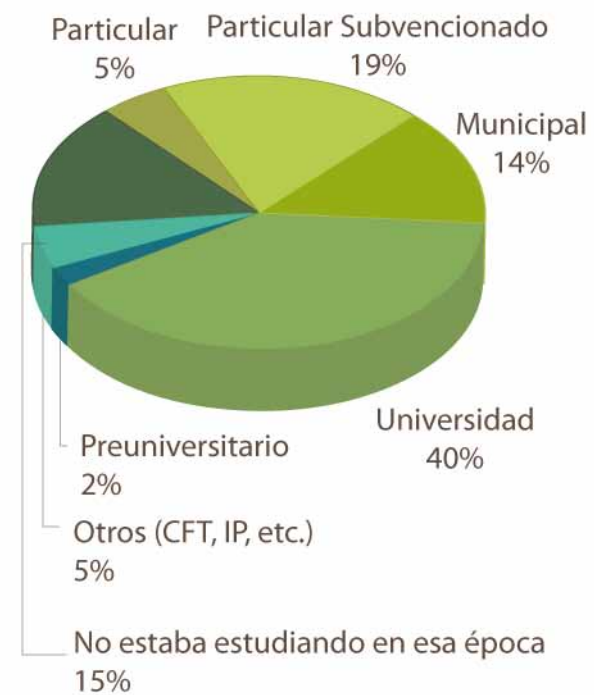
Gráfico N°4:
Área en la que tomaron el taller



Fuente:
Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

En el momento de su inscripción (Ver Gráfico N° 5), la mayoría de los y las encuestados(as) se encontraban estudiando en la Universidad (40%) o en la Educación Media (38%). Asimismo, un 19% asistía a un establecimiento "Particular Subvencionado", un 14% a colegios "Municipales" y un 5% a establecimientos "Particulares". Un 15% de las y los jóvenes que se inscribieron no estaba ni trabajando ni estudiando. Un porcentaje menor se encontraba estudiando en otras instituciones como en Centros de Formación Técnica o Institutos Profesionales. La minoría de los y las estudiantes se encontraba preparando la Prueba de Selección Universitaria (PSU) (2%). Al consultarles si independientemente de su condición de estudiantes se encontraban trabajando, un 27% respondió afirmativamente.

Gráfico N°5:
Establecimiento educacional
donde estudiaba al momento de
inscribirse al taller



Fuente:
Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

Por otra parte, al consultarles a los y las encuestados(as) si habían participado en otro taller artístico previamente, un 57% respondió afirmativamente. De ellos, la mayoría provenía de talleres ligados a la Literatura, el Teatro o la Danza. Este aspecto es importante, pues indica un cierto perfil del tipo de personas que se interesan en los talleres de Balmaceda: se trata de individuos que tienen intereses artísticos, pero que además ya han canalizado dichos intereses en un espacio formativo institucional y que, por lo tanto, ya tienen una pequeña trayectoria de búsqueda personal. Esto implica que se trata mayoritariamente de personas que se encuentran predispuestas a "darse forma" a sí mismas a través de la experiencia artística.

2. Decisión de ingreso al taller

En relación a la decisión de ingresar a un taller regular de Balmaceda nos interesa prestar atención a dos puntos específicos. En primer lugar, los contextos biográficos y principales motivaciones para ingresar a Balmaceda y, en segundo lugar, las influencias de la familia y de la escuela en tal decisión.

2.1 Contextos biográficos y principales motivaciones para ingresar a Balmaceda

Un aspecto importante de indagar fueron las *formas* del proceso de decisión en la inscripción en los talleres. Al consultarles acerca de otros amigos que también se hubieran inscrito en los talleres, un 38% respondió afirmativamente. Al revisar por sexo, se observa una tendencia interesante: los hombres se inscriben acompañados por otros amigos más que las mujeres. Ellas, por el contrario, tienden a hacerlo individualmente. Cuando se analiza por áreas, sorprende que en el caso de Literatura, el 100% se haya inscrito en forma individual. En el caso opuesto, la mitad de los y las estudiantes de talleres de Teatro lo hizo acompañado. Si se analiza por nivel socioeconómico, se define una cierta tendencia: a menor nivel socioeconómico, mayor compañía en la inscripción.

Por otra parte, al consultarles sobre cuáles fueron las principales motivaciones que tuvieron para inscribirse en los talleres de Balmaceda, los resultados se observan en la Tabla N° 4. En ella, se evidencia que, en una abismante mayoría, los y las encuestados(as) consideran que ingresaron a los talleres para “desarrollar sus intereses artísticos” (89%). Muy por detrás, como segunda opción, aparece como factor relevante la “reputación de Balmaceda Arte Joven” (27%). En tercer lugar de prioridad, se observa el “bajo costo del taller” (25%) y, posteriormente, una alternativa ligada a la sociabilidad: “para conocer a otros jóvenes” (19%). Como dato interesante, resulta importante destacar que ningún egresado consideró como motivación principal “ocupar su tiempo libre”.

Tabla N° 4: Principales motivaciones para inscribirse en Talleres de Balmaceda

¿Cuáles fueron las principales motivaciones que tuviste para inscribirte en los talleres...?	Sí (%)
Para desarrollar mis intereses artísticos	89
Por la reputación de BALMACEDA	27
Por el bajo costo	25
Para conocer otros jóvenes	19
Para ocupar mi tiempo libre	0

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

La información contenida en la tabla anterior es relevante pues reafirma un aspecto mencionado más arriba: las personas que se inscriben en los talleres de Balmaceda se encuentran, no sólo interesados por alguna manifestación artística, sino

que buscando una vía institucional para canalizarla y, por lo tanto, predispuestos a dejarse moldear por su participación en ella. Es necesario destacar que se trata de una motivación autónoma, que no viene impuesta o sugerida exteriormente: no se trata de cumplir con los 12 años de escolaridad obligatoria ni con una exigencia puesta por los padres, sino que de concretizar motivaciones e intereses propios.

A este respecto, las entrevistas realizadas con actores institucionales de Balmaceda permitieron reforzar estas ideas. A ojos de estos entrevistados, los y las jóvenes que llegan a los talleres se caracterizan por encontrarse altamente motivados por el arte y asumir una actitud activa respecto a ese interés:

“...Al final son cabros súper motivados, les interesa lo que están haciendo, les interesa el arte ¿cachay? (...) los talleristas de Balmaceda son todos súper agujas, no es como cuando tu estabai en el colegio; [cuando preguntabas] ‘oye, ¿alguien tiene alguna pregunta?’ [y nadie respondía], acá no.”
(Coordinador del área de música y audiovisual)

Al indagar en los momentos biográficos en que los y las ex-talleristas ingresaron a Balmaceda, encontramos que la mayoría de ellos(as) ingresó alrededor del proceso transicional de salida del colegio y primeros años en la educación superior. Dentro de esta etapa de transición, se identifican variadas situaciones biográficas que cuentan con motivaciones específicas para el ingreso a Balmaceda.

a) **La búsqueda de mantenerse activo y autocultivarse:** Los y las talleristas que se encuentran estudiando una carrera de educación superior no-artística, buscan realizar una actividad paralela a sus estudios y lo hacen en un área artística de su interés. Estos talleristas buscan mantenerse activos, intelectual y físicamente, es decir, se observa una preocupación por el **autocultivo**, entendido como el interés por nutrirse de nuevos conocimientos y saberes en distintas áreas.

“Tomé talleres en Balmaceda hace alrededor de... fue como una época donde tomé muchos talleres. No fue en el colegio, fue en el... ya una vez entrado en la universidad. (...). Y yo en ese tiempo ya escribía y entré por un taller de poesía o de cuento, algo así. Y después (...) la dinámica de tener como una cosa aparte, de tener como un espacio creativo aparte me dejó como envejecido y empecé a tomar hartos talleres”
(Ex-tallerista, hombre, varias áreas, Santiago)

“Es que en verdad siempre me ha gustado la danza, y como hacer una actividad paralela a la universidad. Cuando iba al colegio, lo que fuera, estaba en cuarto y tenía pocos horarios, tenía poca carga académica y tenía tiempo, y quería meterme a bailar, como desarrollar un poco más lo físico, eso básicamente”
(Ex-tallerista mujer, Danza, Santiago)

“Sí, un poco (...) más que debilidades, yo creo que nos habíamos abocado a un ritmo de trabajo y estábamos medio estancadas, entonces quería probar otras dinámicas, otras formas de trabajo, ver qué tal, era como para salir de

la rutina del área de artes visuales, y también con otras, con el área dancística, cantando un poquito, y bueno, al final me hizo súper bien, cumplir la idea de mantenerme más activa.”
(Ex-tallerista, mujer, Artes Visuales y Danza, Concepción)

b) Adultos en busca de autocultivo: Una variante de lo anterior se da en el caso de un contexto biográfico caracterizado porque los y las talleristas se encuentran en una etapa más adulta donde el joven ya es independiente y generalmente tiene trabajos menores o está cesante. Ingresan a Balmaceda buscando un lugar de esparcimiento o entretención o buscan desarrollar una vocación que anteriormente no había sido atendida.

“Mira yo tengo dos niños, dos hijos, y (...) estaba como preocupándome de mi casa, de mis cosas (...) estaba con muchas ganas de hacer cosas, con muchas ganas de... de... bueno el arte me llamó siempre, y es algo que llevé en las venas y está ahí sonado forever, no hay escapatoria alguna. Y... y la verdad que estaba perdida en el espacio y no sabía dónde buscar un espacio, o buscar gente que hiciera lo mismo que yo, como pa poder eh... pertenecer a algo en realidad, sí, no, era más que eso. O por último creí que era más que nada la angustia de que se te estaba pasando el tiempo... por último por tener el gusto de estar haciendo algo”
(Ex-tallerista mujer Música, Concepción)

c) Probar para decidir: Una buena parte de los y las talleristas que ingresan a Balmaceda se encuentran en un momento pre-decisional (están en sus últimos años de colegio, realizando un preuniversitario o se han tomado un ‘año sabático’) e ingresan al taller bajo la motivación de probar sus habilidades en un área artística específica. En ese sentido, el taller se convierte en un espacio que permite realizar una búsqueda artística y opera como un ‘activador o aclarador vocacional’.

“El 2005 yo había salido del colegio (...) todavía no sabía muy bien qué estudiar, entonces escuché de los talleres de Balmaceda y me llamaron la atención porque eran baratos, eran gratis, eso es una cuestión muy importante, y porque me dijeron que era un súper buen ambiente, que uno se encontraba con gente que venía de distintas partes, también de Santiago, o sea, no era un ambiente como muy elitizado ni nada de eso (...) entonces pensé que era una oportunidad buena de ir a conocer, también”
(Ex-tallerista, hombre, Literatura, Santiago)

“...cuando estaba como ya mal [con la carrera], ingresé a Balmaceda, o sea cuando ya congelé y me salí de la carrera. Cuando ya me salí, ahí hice pintura (...) la profe [era] súper motivadora, y me decía que no, que igual, no sé poh, bacán estudiar arte, que ella había realizado clases a niños chicos, y como que después pensé estudiar pedagogía en Artes Plásticas.”
(Ex-tallerista mujer, Artes Visuales, Concepción)

d) En busca de Formación complementaria: En el mismo contexto biográfico del caso anterior, es decir, talleristas que se encuentran estudiando una carrera de educación superior no artística, vemos que existen quienes quieren desarrollar un interés artístico de manera sistemática, es decir, desarrollar otras vocaciones que no pueden realizar a través de las carreras que estudian, pero que complementan su formación profesional.

“No, ya había salido (del colegio), de hecho había terminado la práctica, estaba como empezando a buscar pega. (...) práctica de secretariado, en un colegio donde se estudia los 4 años. Entonces buscar una buena práctica, igual la hice y todo, en realidad no era algo que me llenara mucho. En el momento me servía, hasta el día de hoy trabajo en eso, era como trabajar, [en Balmaceda] al menos para mí tenía espacio para la cultura, todo lo que era música y también gestionar cosas culturales y todo eso, entonces quería como trabajar en profundidad lo mío que era la música y ahí tender lazos para otras cosas”
(Ex-tallerista, mujer, Música, Santiago)

e) Buscando experimentación artística: Quienes se encuentran estudiando una carrera artística buscan complementar su formación artística de carácter académico con una formación más experimental. El taller sirve como contexto de exploración de otras habilidades e intereses artísticos que no ha podido desarrollar en la academia.

“...más creativas, acá en Balmaceda los talleres me generaban una cuestión más de creación, de investigación, porque la formación como técnica, en tres meses no son mucho las herramientas técnicas que se entregan, el trabajo es como entregar una base una nivelación para la muestra, que es cómo el objetivo para los tres meses. Entonces acá habían espacios que en la formación académica no encontraba, taller de música por imágenes, taller de percusión africana, ¿me entiendes?, eran ese tipo de espacios los que se abrían, y por eso me mantenía acá, porque era eso lo que más me interesaba, la creación, la investigación”
(Ex-tallerista, hombre, Música, Valparaíso)
“Para tener otras nociones en el área, en artes plásticas. Lo que pasa es que en la U se trabajan mucho los proyectos personales, y acá te proponen un proyecto pero nosotros somos los que imponemos lo que queremos hacer finalmente, somos más libres, también en términos de materiales, y esa es como la ventaja. Entonces en la U, uno siempre trata de hacer proyectos grandes, y paga el máximo los costos, por ejemplo en pintura no mucha, y acá es como para soltar la mano, trabajo en taller”.
(Ex-tallerista mujer, Artes Visuales y Danza, Concepción)

Ahora bien, existen *otras motivaciones* que tienen un carácter más transversal y que no se asocian a un contexto biográfico específico. Es el caso de la *sociabilidad*, respecto de la cual observamos que a

los y las talleristas les motiva el hecho de relacionarse con otros jóvenes con sus mismos intereses.

“Sí, yo quería conocer nueva gente, porque me sentía como bien encerrado, y fui... sí, conocí a cabros que estaban en la misma parada que yo. Sí, hice amigos, o sea, sí me hice alrededor de... en realidad el número importa bastante poco, pero sí, había una vibra de que todos estábamos ahí por lo mismo, eh... y nada po... si conocí, o sea sí, conocí a cabros, con los que algunos me mantengo en contacto hasta ahora y también siguieron como esos mismos rumbos: periodistas y ahora son escritores”
(Ex-tallerista, hombre, Literatura, Santiago)

Los y las ex-talleristas también mencionan otra motivación ligada a la *sociabilidad*: desarrollar amistades distintas a las que ellos habían desplegado en otros espacios, y a través de estas nuevas amistades, conocer otras realidades, lo que es descrito por los mismos entrevistados bajo al idea de *‘salir al mundo’*. Dentro de esta última idea, es muy relevante el contexto espacial donde está ubicado Balmaceda, ya que proporciona elementos que potencian esta sociabilidad diversa.

“En realidad quería hacer el taller para conocer más gente, y para salir del mundo chiquitito en el que vivía, como para salir al mundo, como que en Balmaceda quería ser como eso, era obvio que iba a conocer gente muy distinta a nosotras”
(Ex-tallerista mujer, Teatro, Santiago)

“yo nunca había bajado para ninguna parte, todas mis amistades y todo mi círculo social se movía por arriba, entonces eh... como que me gustó que estuviera en estación Mapocho, que era... bueno, yo la conocía más por la literatura que por las andanzas propias personales, y ahí me encontré con un montón de gente bien distinta y bien creativa, más de lo que yo estaba acostumbrado a tratar, eso es como mi primer acercamiento, bueno y también los boliches ahí al lado que le dan un tono bien romántico a este... a este como núcleo de desarrollo creativo que es Balmaceda”
(Ex-tallerista hombre, Literatura, Santiago)

Otra de las motivaciones que manifiestan los y las ex-talleristas para ingresar a Balmaceda se vincula al *reforzamiento identitario* que produce el conducir ideas y proyectos a través de la expresión artística. Ello se torna relevante en la medida que posibilita un proceso de *individuación* en el adolescente tallerista. En algunos casos, tal reafirmamiento identitario

...siento cierta sensación de alarido, de un deseo de poder gritar una cosa que no se puede decir en otro lado...

se produce en contra de los valores transmitidos por la escuela y familia, lo que es vivido como una experiencia muy intensa por los y las ex-talleristas.

“Sí, Balmaceda fue súper heavy para desarrollar mi adolescencia, sí, era como concretar todo lo que estaba pensando y no quería hacer, y lo que quería hacer, pero en ese tiempo fue más lo que no quería que lo que quería, estaba más clara en eso, entonces hacer teatro en Balmaceda fue como cuático, de hecho todo lo que implicó en mi familia tenía que ver con eso, como reafirmar lo que quería hacer, tirar un poco para el lado del arte”
(Ex-tallerista mujer, teatro, Santiago)

Observamos, además, dentro de estas motivaciones transversales, la necesidad de *expresión*, es decir, la búsqueda de un espacio que permitiera manifestar aquello que no es posible de mostrar en otros espacios.

“...lo fundamental es que aparece el tema, que creo es notable, de la expresión. Creo que son gallos que quieren decir lo que piensan y decirlo con otro. Entonces, siento cierta sensación de alarido, de un deseo de poder gritar una cosa que no se puede decir en otro lado y en el teatro no sé por qué es más fácil de transmitir, tal vez porque es colectivo, tal vez porque es más social, porque se comunican grupos, no sé...”
(Coordinador del área de teatro)

2.2 Influencias de la familia y la escuela en el acceso a Balmaceda (capital cultural heredado/adquirido)

La dimensión familiar y escolar juega un papel fundamental para comprender las formas de acceso a la experiencia artística. En las Tablas N° 5 y N° 6 se observan las respuestas a una serie de preguntas que sirven para probar lo anterior según sexo y segmento socioeconómico. Frente a la pregunta “¿Tus padres te motivaron desde niño a realizar actividades culturales?”, un 54% de los egresados contestó afirmativamente. Entre ellos se observa que quienes dan esta respuesta con mayor frecuencia son las mujeres. En el caso del segmento socioeconómico, resulta interesante que el grupo C3 manifieste la mayor frecuencia de aceptación a esta pregunta. El resto de los segmentos no manifiestan diferencias sustantivas.

Tabla N° 5: Influencia del hogar y la escuela en el acceso a la experiencia artística por Total y Sexo (% de respuestas afirmativas)

	Mujeres	Hombres	Total
¿En tu escuela –o profesor- tuviste una alta motivación por la creación artística?	75	53	65
¿Tus padres te motivaron desde niño a realizar actividades culturales?	60	48	54
¿En tu familia existía una alta preocupación por la cultura y las artes?	61	30	47
¿En tu familia existen personas que tengan formación artística profesional o amateur?	34	41	37
¿Tus padres u otro familiar te motivaron a ingresar a BALMACEDA?	24	41	32

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

Para la consulta, ¿En tu familia existía una alta preocupación por la cultura y las artes?, un 47% de los egresados de Balmaceda contestaron afirmativamente. Al igual que la pregunta anterior, se observa cierta tendencia a que sean mujeres las que reconocen que en su hogar existía ese nivel de preocupación por estos temas. Al analizar por nivel socioeconómico, se destaca la diferencia existente entre el segmento más pobre de la población (D) con los más ricos (ABC1 y C2) con casi 10 puntos de diferencia.

Al revisar la pregunta ¿En tu familia existen personas que tengan formación artística profesional o amateur?, un 37% de los y las encuestados(as) afirma que sí. Al analizar por sexo, no se observan diferencias. Al analizar por segmento socioeconómico, tampoco existe una tendencia clara.

A diferencia de las preguntas formuladas arriba, cuando se consultó si en la escuela –o a través de un profesor- recibieron una alta motivación por la creación artística, la tendencia resulta clara: un 65% de los egresados de Balmaceda contestó afirmativamente. Resulta interesante, además, porque al revisar por sexo, se observa que las mujeres manifiestan una frecuencia de aceptación significativamente mayor con respecto a los hombres. Al revisar por segmento socioeconómico, destaca que el grupo de más altos ingresos (ABC1) tenga tan alta frecuencia en esta pregunta. Sin embargo, tampoco es despreciable la presencia de los segmentos C3 y D (con 67%).

Tabla N° 6: Influencia del hogar y la escuela en el acceso a la experiencia artística por Nivel socioeconómico (% de respuestas afirmativas)

	ABC1	C2	C3	D	Total
¿En tu escuela –o profesor- tuviste una alta motivación por la creación artística?	72	58	67	67	65
¿Tus padres te motivaron desde niño a realizar actividades culturales?	54	52	66	51	54
¿En tu familia existía una alta preocupación por la cultura y las artes?	48	49	44	39	47
¿En tu familia existen personas que tengan formación artística profesional o amateur?	36	35	44	39	37
¿Tus padres u otro familiar te motivaron a ingresar a BALMACEDA?	32	30	34	33	32

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

Finalmente, al revisar las respuestas a la pregunta ¿Tus padres u otro familiar te motivaron a ingresar a BALMACEDA?, los resultados son concluyentes: solo el 32% de los y las encuestados(as) contestó afirmativamente. Según sexo, queda en evidencia que los hombres recibieron mayor apoyo que las mujeres a ingresar a Balmaceda (por parte de sus padres u otro familiar). Como dato relevante, no se observan diferencias significativas por nivel socioeconómico.

De lo anterior se desprende que, no obstante la familia tiene un papel importante en despertar intereses artísticos y culturales, en los asistentes a Balmaceda es la *escuela* la que juega el rol principal. Se obtiene así un nuevo elemento que perfila a los asistentes a Balmaceda y que configura esta impronta de personas predispuestas favorablemente a ser “afectados”⁹ por la participación en los talleres.

...no obstante la familia tiene un papel importante en despertar intereses artísticos y culturales, en los asistentes a Balmaceda es la escuela la que juega el rol principal...

9. Utilizamos el verbo “afectar” pues posee un espectro de significaciones que es relevante tener en cuenta. En primer lugar, remite al hecho de hacer impresión en alguien, causándole una sensación. Segundo, indica que se produce un cambio en ese alguien. Tercero, alude al atañer, es decir, de que algo le incumbe y corresponde a alguien. Esa secuencia en tres tiempos es bastante adecuada para retratar lo que ocurre con el paso por los talleres: la formación “hace impresión” en el/la tallerista; éste/a percibe un cambio en sí mismo/a; luego, comienza a considerar que la disciplina en la que se está formando ingresa en su ámbito de interés y motivación.

Al indagar en los orígenes de las motivaciones artísticas de los y las ex-talleristas a través de las entrevistas, nos encontramos con diversas combinaciones entre el rol que ha jugado la familia (capital cultural heredado) y la escuela (capital cultural adquirido).

Encontramos casos en que la influencia es combinada o redoblada, por cuanto en la familia nuclear existe algún miembro ligado al mundo del arte y el o la ex tallerista pertenecía a un colegio donde se fomentaba la actividad artística. En este caso la prioridad parece dada a la influencia del capital cultural heredado.

“Sí, bueno, en general siempre me han incentivado todo este tipo de cosas, mi hermana también es como súper artista, también estudia arte, también ha hecho danza, como que también ha desarrollado algo como súper parecido a lo mío, pero ella también es más artista visual, plástica, no sólo de danza. (...) Sí, mi colegio igual era bien artístico”
(Ex-tallerista mujer, Danza, Santiago)

En otros casos se observa que existen familiares lejanos que desarrollan actividades ligadas al arte o que desarrollan actividades artísticas de manera no profesional.

“...tengo una hermana que estudia diseño gráfico, tengo una tía que canta, tengo un tío grabador. (¿En tu familia había una actividad artística permanente?) Claro, pero lejano, porque ellos viven en Santiago, no nos vemos mucho.”
(Ex-tallerista mujer, teatro, Concepción)

“(¿no tenías algún familiar ligado al arte, a la música?) No, y en un momento fue súper inquietante, empezar a preguntar a mi familia, empecé a averiguar con mis hermanos todos, salvo alguna tía que tocaba el piano, y eso lo más cercano que encontré, pero no era algo que yo siquiera hubiera visto. Ahora sí, tengo varios primos, más chicos, que tocan y tienen aptitudes y todo”
(Ex-tallerista hombre, Música, Valparaíso)

También se observan casos en que no existen artistas profesionales en la familia, pero sí padres que fomentan el desarrollo artístico-cultural, junto con el apoyo de profesores del colegio que incentivaron al ex tallerista en su desarrollo artístico.

“No, no nadie tenía, nadie era artista ni se alentaban artistas en la familia en toda la historia de la familia, nadie... nadie, nadie, lo que sí había eran profes de castellano, que fueron mi abuelo y mi abuela. Con mi abuela yo siempre tenía ese vínculo literario entonces, y conversábamos también sobre, sobre Balmaceda (...) Y mis papás si bien no tenían formación artística, estaban bien ligados a estos movimientos artísticos [...] esta sensibilidad política ochentera de resistencia, que, que reconocía un lugar importante en la cultura, entonces ellos también me motivaron, o sea, me apoyaban hartito para que fuera, y pa' que ahí como que abriera mi visión de mundo. (...) Sí, la profesora de castellano, ella y la de filosofía eran las personas que me motivaban a escribir y a leer otras cosas, sí, creo que generalmente sucedió”
(Ex-tallerista, hombre, Literatura, Santiago)

En otros casos, la única motivación artística provino del colegio, ya sea de profesores específicos que estimularon el desarrollo de un estudiante con habilidades artísticas o a través de talleres artísticos.

“En el Liceo, yo también hacía talleres, como que siempre me gustó el área del arte, así, eso, hacía como serigrafía, y, estaba en el Liceo y había una, una, ¿cómo se llama? unas prensas. Además la profe era súper motivadora, no era, no realizaba sus clases, como que no era contratada, sino que realizaba un taller (...) ella era una artista visual, no era pedagoga. Y no sé, como que siempre me gustó”
(Ex-tallerista, mujer, Artes Visuales, Concepción)

“Sí, una profesora de artes visuales, que era súper buena profesora, es que mi colegio no era muy bueno, pero tenía profes buenos, el alumnado era un poco difícil de tratar. Si, sí, eran como bien chicos, bien rebeldes, pero habían profes que se ganaban algunos alumnos, y los potenciaban, era una cosa de subirles un poquito el ego y hacerlos creer en ellos mismos”
(Ex-tallerista mujer, Artes Visuales y Danza, Concepción)

“Pero, tuve la suerte de que uno de los ex - alumnos del liceo volvió, pero con un afán, como por amor al arte, a hacer un taller de filosofía y no sé qué más, filosofía y apreciación literaria, y terminó haciendo un taller de poesía. Y nos metimos con un amigo, yo en séptimo básico ahí, y eso fue como excepcional porque no había otras instancias como esas. Entonces, surgió ese taller que más allá que me fue bien, y ahí empezamos como a trabajar en leer, escribir, en conocer autores, etc., y de cierta manera en el colegio cubrí esa veta. Pero no, además de eso no había nada, como que eso era excepcional.”
(Ex-tallerista hombre, varias áreas, Santiago)

Probablemente el ejemplo más claro de la fuerte influencia del capital cultural adquirido es en el caso de provenir de un liceo artístico.

“No tengo familia artística, salvo una prima que es licenciada en arte y otra que toca en la Banda Conmoción, eso es como el lado artístico. Pero así, núcleo familiar directo, no, ninguno. Simplemente mi mamá, cuando era muy chica, me puso en este Liceo Experimental, bueno obviamente veía que me gustaba dibujar y por ahí fue quedándome, avancé en el colegio”
(Ex-tallerista, mujer, Artes Visuales, Santiago)

Tenemos aquí, nuevamente, una reafirmación del rol central que juega la escuela como institución orientadora de los intereses de los y las jóvenes y catalizadora de sus intereses artísticos. En particular de aquellas instituciones que articulan dispositivos de formación artística de carácter extra curricular, como

son los talleres formativos en alguna disciplina (teatro, poesía, etc.). Esto resulta una indicación respecto de la relevancia de un trabajo cercano entre Balmaceda y la institución escolar dirigido a potenciar este tipo de instancias, así como a dimensionar la pertinencia de un programa como ACCIONA y la plausibilidad de su administración desde Balmaceda¹⁰.

3. La experiencia “taller” en Balmaceda arte joven

Veremos ahora el *flujo de experiencia* que se produce en el taller, comenzando por el momento de la audición y llegando al momento de la muestra, pasando por el proceso formativo mismo en el taller.

3.1 Significado de la audición

En el dispositivo pedagógico de Balmaceda, la audición juega un rol muy importante, pues se constituye en una instancia que favorece la producción e instalación de lo que sociológicamente

llamaríamos la “*illusio*” (Bourdieu, 1999), vale decir, de la significación común y la valoración e involucramiento personal de que los talleres tienen una importancia, de que lo que pasa dentro de ellos es digno de inversión personal y es significado de la misma forma por el resto. En particular, la audición hace posible concebir la formación en los talleres como formación artística y no como un pasatiempo o un divertimento, cuestión que echaría por tierra la posibilidad de recibir conocimientos en ellos. Se activa así el compromiso de los participantes, al tiempo que se genera una visión colectiva de que todos los que están ahí comulgan con los mismos intereses.

“...es súper importante eso que se hace, esa especie de casting o audición, no sé cómo llamarle, para entrar a Balmaceda, porque eso de inmediato abre como una dirección distinta, de ‘soy un elegido, y tengo que guardar y conservar mi lugar, porque los demás también lo quieren’.”

(*Tercer focus group profesores, Santiago*)

En ese sentido, la experiencia de la audición es recordada con mucha importancia por los y las ex-talleristas ya que en la mayoría de los casos constituye la primera ocasión en que se enfrentaron a una situación de evaluación fuera del espacio escolar, lo que implica, además del hecho de salir físicamente del entorno protegido del colegio y de las relaciones habituales que allí se sostiene, el exponerse a la mirada de otros y a un juicio externo. En resumidas cuentas, la audición constituye un momento crucial, pues ahí se juega el ingreso a los talleres.

“fuimos un día a hacer una audición a Balmaceda, así súper chicas, íbamos en segundo medio, y yo no cachaba na, fui con hartito miedo, porque es difícil ir con uniforme cuando llegas a un lugar donde todo el mundo está vestido medio raro, y ahí en la primera audición que fue en ese taller que quedé en lista de espera, fue súper raro, fue como miedo más que nada, no sé si éramos muy chicos, o éramos muy pavos, y la gente era muy *open mind*, en realidad no es esa la palabra, pero con chasca, hasta con un look más alternativo...”
(*Ex-tallerista, mujer, teatro, Santiago*)

“...con bastante ansiedad, con susto a lo que me iba a enfrentar porque era algo nuevo, o sea, era algo que yo tuve reprimido por mucho tiempo y... y volver a retomarlo, con niños más jóvenes que yo, ¿cachay? y no sabía qué pará, ni qué postura tenían. Y yo lo único que sabía era que me pasaron una hoja, y me dijeron, bueno memorízate esto, y fue una cosa terrorífica porque todo el mundo, mira, yo soy súper sociable, pero en el momento de los nervios, era como la gente me hablaba y yo lo único que quería era que se callara todo el mundo, y poder concentrarme en eso y era horrible porque, no, no, no podía...”
(*Ex-tallerista mujer, Música y Teatro, Concepción*)

“No, yo me acuerdo que me inscribí sola, me inscribí sola y estaba muerta de los nervios, mis compañeras venían. Sabí lo que pasa cuando cabra chica vení, cuando tú vení a una audición acá a Balmaceda cachay, están

todos practicando, ponte tú: si aquí se toma la audición, en todo el pasillo practicando, están todos practicando y ahí teníamos que tocar la raja, decíamos ‘te pueden echar cagando’. Me acuerdo también que era una audición de muchas personas, se inscriben muchos en el taller y son pocas las que quedan, son pocos los cupos, y el hecho de que tú quedés dentro de ese grupo que es casi selecto, igual te da mucha más confianza, entonces el hecho de venir a la audición, vine sola, después cuando vi que quedé, quedé cagá de la risa, más ánimo tenía pa seguir, y no falté casi nada...”
(*Ex-tallerista mujer, Música, Santiago*)

“Bueno yo nunca había hecho eso con nadie, yo estaba empezando a escribir. Sí, o sea con ambos profes me sentí re-cómodo, era súper respetuoso, perfecto, tenía hartito tino pa’, pa’ tratar a un cabro así como de 17 años que le está mostrando un texto, que ha escrito tres o cuatro cosas por lo general malas, eh... y bueno, estaba súper nervioso porque había una cantidad de cabros impresionante, como 40 cabros que estaban postulando a los talleres y al final de todos modos quedaron varios de ellos”
(*Ex-tallerista hombre, Literatura, Santiago*)

Los y las ex-talleristas coinciden en que la audición es una “prueba” (Martuccelli, 2005 y 2009) en la que, desde una perspectiva externa, se evalúa el potencial artístico del postulante desde un punto de vista profesional, encarnado en el artista que dicta el taller. Por otro, desde una perspectiva interna al propio postulante, la audición constituye un desafío personal, un enfrentamiento a un espacio desconocido al que se accede por decisión propia.

10. Cabe aquí citar las palabras del Director de Balmaceda Arte Joven Concepción: “Yo creo que en un liceo municipal de un sector equis llevar una actividad artística de un taller, un año, dos años, yo creo que tiene menos efecto en los cabros, que los niños vayan a Balmaceda. ¿Por qué te lo digo? Porque he visto la experiencia del OKUPA y el ACCIONA. Primero, porque los liceos no están preparados, ni tienen el ambiente adecuado para desarrollar arte; son inhóspitos, la organización escolar también atenta contra eso, los directores escolares no entienden muy bien las cosas, en fin. En ese sentido, el proyecto de Balmaceda es muy valioso, considerando que hay un centro que haga estos cursos.”

Desde la perspectiva externa, la audición se encuentra marcada por la aplicación de criterios institucionales y criterios subjetivos de cada profesor. Entre los primeros se cuenta principalmente el del compromiso con el taller: se trata de identificar potenciales alumnos que no vayan a desertar en mitad del proceso y, por lo tanto, de prestar atención a factores que pudieran actuar en esa dirección. De esta forma, la existencia de compromisos laborales, de apremios económicos u otros, son factores que se intenta identificar ya que pueden influir en que un individuo deserte. Entre los segundos se observa una variedad importante: se habla del interés, de la motivación, del mérito, del talento, de las condiciones, etc. Todos estos elementos se intenta observar al momento de la audición y todos pasan por el 'buen ojo' del profesor.

“...la audición en el fondo consta de dos partes: una parte, que es la parte artística, la observación de las habilidades, y otro que es la entrevista, que en algunos casos tú puedes darle más profundidad (...) Sí, les pido que sea un elemento de juicio que pese en la elección, la motivación.”
(Coordinadora del área de artes visuales y danza)

“...por un lado por las potencialidades que tienen para incentivar, que no tiene que ver si ellos quieren ser actores, sino que yo veo que hay una posibilidad de que esa persona mejore sus capacidades de expresividad, de corporalidad [...] y por otro lado también evalúo lo que andan buscando...”
(Segundo focus group profesores, Santiago)

Las perspectivas externa e interna quedan reflejadas, respectivamente, en las dos citas que se presenta a continuación:

“Porque uno tenía que ir e inscribirse antes del taller, ir a la audición, esperar después los resultados, era todo un tema como de la antesala, te da una atmosfera importante y uno ya en las audiciones conocía gente, como que se preguntaba qué va a pasar, o sea esperando que, por ejemplo, audiciones son distintas dentro de literatura como en otras. (...) Entonces el hecho de que en Balmaceda tratan de ser... son súper profesionales, a pesar de que son adolescentes, o sea, tratando de tener un programa importante” *(Ex-tallerista hombre, Varias áreas, Santiago)*

“mira más que saber que tú tenías la capacidad de hacerlo o no, yo creo que era darle un poco de importancia también, y probar si es que la gente quería medirse, probarse, y tomar algo en serio cachay. Porque generalmente llegan personas acá, empieza un curso con 20, 30 personas... nos quejamos de las oportunidades, cachay? pero cuando están las oportunidades, es que me quedé dormido, es que no pude, es que fui a carretear, es que... entonces, quizás ahí toca un poco...”
(Ex-tallerista mujer, Música y Teatro, Concepción)

De esta forma, podemos concluir que tanto para los y las talleristas, como para los actores institucionales, la audición es una etapa relevante en el marco del flujo de experiencias del taller, en tanto se convierte

en una prueba en la que se mide capacidades y motivaciones y, de forma global, se convierte en una instancia de puesta a prueba de la propia subjetividad del/de la postulante.

3.2 El proceso formativo del taller

El proceso formativo del taller es bastante peculiar. Los y las profesores(as) a cargo de un taller deben elaborar un programa para el mismo, en el que se especifique objetivos y metodología de trabajo, entre otras cosas. Ese programa constituye la base del trabajo que se desarrollará en el taller. Los directivos de Balmaceda buscan que esas propuestas del taller sean innovadoras y que estén en sintonía con lo que está ocurriendo en cada una de las disciplinas. Sin embargo, no estipulan mayores condiciones en términos de contenidos. Vale decir, no hay un control o supervisión respecto de los contenidos entregados en el taller. Por hacer el símil, se podría decir que en los talleres existe “libertad de cátedra”.

Este aspecto no es menor, sino que constituye uno de los factores más valorados por los artistas que dictan talleres en Balmaceda, puesto que supone una confianza en sus capacidades y una suerte de “alineamiento ético” entre ellos y la institución: los y las profesores(as) de los talleres consideran que Balmaceda es flexible respecto de sus propuestas de talleres y que la institución es receptiva a sus necesidades y requerimientos. Esto genera la sensación de que se funciona bajo el supuesto de que todos apuntan en la misma dirección, pero además, de que no se puede dañar las confianzas y que es necesaria la reciprocidad de trato; de que

hay un respeto por el trabajo que ellos hacen, pero también por las relaciones interpersonales que se forjan. Alineamiento ético quiere decir, entonces, una forma de valoración y estima común del trabajo del otro que gobierna las relaciones que se establece al interior de la institución.

“[Balmaceda] mantiene la esencia, este como aprecio o cariño al trabajo. Tú no sientes esta cosa de la burocracia o esta cosa así...”
(Segundo focus group profesores, Santiago)

“Aquí es súper riguroso, y el proyecto lo tienen muy claro [...] es lo mismo que yo siempre he sentido, el respeto hacia uno y luego hacia los chicos” [...] “A mí me pasa que acá siento como mucho cariño, cada vez que vengo para acá me siento como en familia [...] Y eso yo lo veo con la misma gente que trabaja acá, hay mucha calidad humana, y eso se agradece. En general siempre me llamó la atención la hermandad y la humanidad que hay, y eso se ve también en la ética de Balmaceda, esa cosa pluralista de que todos podemos, de que todos pueden...”
(Tercer focus group profesores, Santiago)

Además, y este es un aspecto central, la mencionada “libertad de cátedra” es considerada una condición necesaria para el surgimiento de la creación artística. En efecto, dado que los talleres son concebidos como un espacio de creación, es fundamental asegurar las condiciones para que quienes participen de ellos no encuentren coacciones que interrumpen su proceso durante el periodo de tres meses, sino que factores que los alienten a crear con la mayor libertad posible.

A esto apuntan las palabras del coordinador del área de literatura y del director ejecutivo de Balmaceda:

“...uno le da libertad al profe para que desarrolle los contenidos de la manera que él quiera. (...) Yo no me meto tanto en eso. (...) el espacio del taller le dio por fin [al tallerista] un espacio de libertad que antes no había vivido. De amistad, de benevolencia del profe...”
(Coordinador del área de literatura)

“...yo creo que es un espacio único y vuelvo a lo mismo, un espacio donde pueden desarrollar sus talentos. Yo creo que es una oportunidad también única, un espacio donde se sienten acogidos, donde se sienten escuchados y donde pueden desarrollar sus talentos.”
(Director Ejecutivo de Balmaceda Arte Joven)

Por otra parte, el tipo de profesor que da el taller es un factor central. Como se ha dicho, se trata de artistas y no de profesores de artes, puesto que lo que se privilegia es una práctica artística por sobre las herramientas pedagógicas. En este sentido, Balmaceda pone un desafío a los artistas que dictan talleres: transmitir, de forma relativamente didáctica, su experiencia de trabajo artístico a los y las estudiantes que siguen el taller. Tal desafío tiene por efecto poner a los propios profesores en situación de aprendizaje, pues deben ser ellos quienes aprendan y pongan en acción una forma de transmitir sus conocimientos y experiencias. El modelo de aprendizaje es, en consecuencia, tanto a nivel de talleristas como de profesores, un modelo basado en la práctica, en el “aprender haciendo”.

“...a los artistas les hemos enseñado a ser profes, porque no es el concepto del profe de la universidad que enseña una materia, sino que tienen que aprender a hacer pedagogía con lo que él aprendió en la práctica. (...) Se le ha enseñado a los artistas a ser profes acá, y los profes de universidades no siempre son buenos profesores acá, entonces se ha formado una pedagogía que está en los gérmenes para poder explicarla”
(Sub director de Balmaceda Arte Joven)

El desafío tiene otro componente, esta vez ligado a la escasez de recursos a la que se enfrentan quienes dictan talleres en Balmaceda, puesto que no obstante la institución busque satisfacer las necesidades de los profesores, hay claridad de que no existe recursos suficientes para tener todo lo idealmente necesario. Esto demanda el uso de la creatividad por parte de los profesores, el aprovechamiento de los aspectos más ínfimos, y la conversión de cualquier elemento en un recurso, de modo de obtener rendimientos mayores. Emerge así una forma de hacer que se denomina “artesanal”.

“Balmaceda me da la sensación que rescata esa idea de la artesanía, un poco de la dinámica teatral para trabajar, faltan recursos a veces, pero el compromiso...y todo se soluciona de una o de otra manera.”
(Tercer focus group profesores, Santiago)

“Otras de las cosas que yo creo que es necesario valorar, es el hecho de trabajar desde la precariedad, porque existe la idea de que no se puede hacer arte, no se puede

hacer cultura si no están todos los elementos necesarios, físicos, de infraestructura, para que tú lo puedas hacer...”
(Segundo focus group profesores, Santiago)

Producto de todo lo anterior, los talleres de Balmaceda se desmarcan de lo que ocurre en la academia, ya que en ellos no se produce la misma relación que distingue a profesores de alumnos en el sistema educativo. En efecto, tanto directivos como profesores buscan activamente generar un espacio de horizontalidad y de participación transversal en el marco del taller. El profesor emerge principalmente como un facilitador que intenta abrir a los y las talleristas a otras experiencias y que se encarga de recalcar el carácter colectivo del proceso formativo. En este sentido, cabe citar las palabras del Coordinador del área de literatura:

“...el profe cumple un rol de, ‘ok, ya, vamos a criticar tu texto, lo que tú escribes. Mira, porque lo que tú estás escribiendo ya lo escribió este otro huevón’. El profe tiene que abrirle también el mundo, en ese sentido.” [Además, tiene que mostrarles que] “...si a usted le interesa ser escritor, entienda que el espacio del taller es un trabajo colectivo. La escritura no es un trabajo del escritor consigo mismo en su burbuja, es un trabajo con los demás, con la realidad...”
(Coordinador del área de literatura)

Con lo anterior no se pretende decir que la relación entre profesor y tallerista no sea vertical o jerárquica, pues no disponemos de información específica al respecto, sino simplemente que la relación adopta una forma particular en que a los elementos ya

mencionados de fomento de la participación y búsqueda de la horizontalidad se suma el rechazo del “paternalismo” o, en otras palabras, el fomento de la exigencia:

“...‘no seas paternalista’, esa es la única advertencia más dura que se le hace a los profes; no paternalismo, ser riguroso, exigentes”
(Sub director de Balmaceda Arte Joven)

“...hacerlos entender que el arte, que el teatro, no es una cosa estéril, y que para que haya un buen resultado tiene que haber rigor, respeto, perseverancia.”
(Segundo focus group profesores, Santiago)

El fomento de la exigencia es fundamental a la hora de reforzar la idea de la seriedad de lo que se está haciendo, vale decir, de potenciar la idea de estar elaborando un producto artístico y no cualquier tipo de producto. Y este es un aspecto crucial: existe consenso entre los profesores que dictan los talleres en considerar que el producto final, aquel que es exhibido en la muestra, posee menor relevancia que el proceso de trabajo, o, en otras palabras, una relevancia “subordinada” al proceso de trabajo en el taller. Sin embargo, todos alientan la idea de reforzar, en el transcurso del taller, la importancia de la obra que se está elaborando.

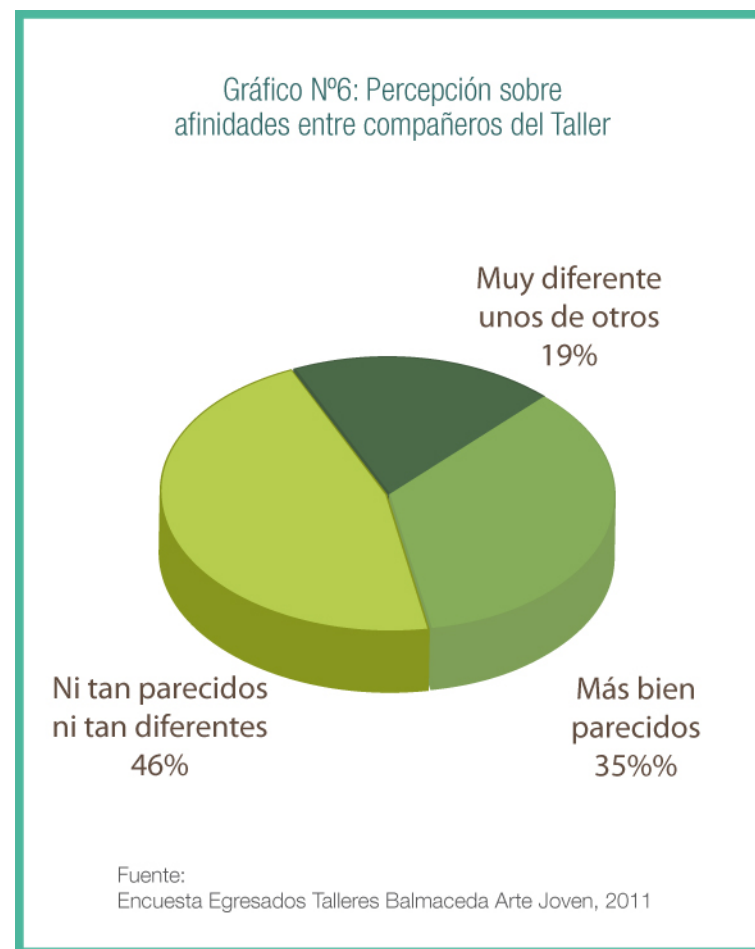
“...yo veía que era más importante la experiencia, el aprendizaje, que el resultado en sí...”
(Segundo focus group profesores, Santiago)

La razón de ello se encuentra en que la afirmación explícita de que cada taller está dirigido a la elaboración de un producto artístico, de una obra, es fundamental en la activación del interés, la motivación y el compromiso de los y las talleristas. En este sentido, se puede plantear que justamente es la declaración explícita de que los talleres están orientados a producir “obras” lo que favorece la instalación de aprendizajes y lo que otorga relevancia a la experiencia de pasar por ellos, no obstante el valor artístico asignado a las obras sea menor, escaso o nulo. En ese sentido, se podría arriesgar la hipótesis de que sólo de esta manera la experiencia puede quedar registrada en la biografía como una experiencia artística o de familiarización con el arte. Y ello no obstante quienes dictan los talleres conciben que el proceso productivo es más valioso que el producto en sí, pues todos los elementos reseñados convergen en producir, instalar y fortalecer la *illusio* de la relevancia artística de la formación entregada.

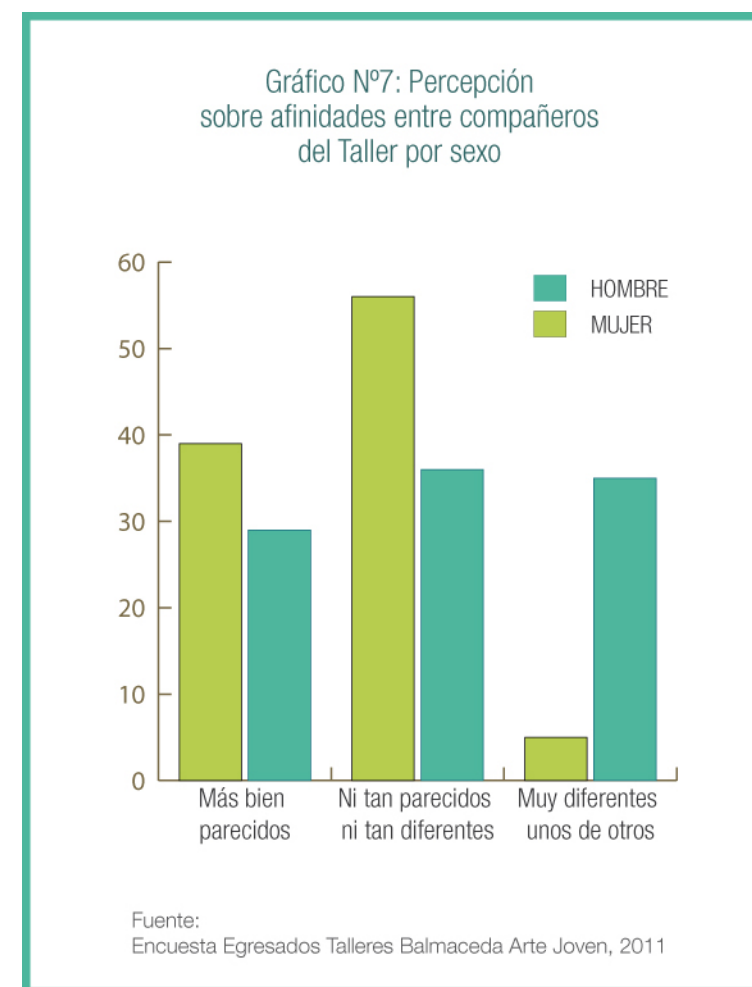
3.3 La experiencia múltiple del taller

El taller, sin embargo, no es un espacio puramente pedagógico. Es, como todo espacio de interacción, una realidad que combina múltiples lógicas y que posee una variedad de matices. Entre estos otros aspectos involucrados se encuentra, sin lugar a dudas, la **sociabilidad**. A este respecto, un elemento en el que se consideró relevante indagar fue la generación de nuevas amistades al interior de los talleres de Balmaceda. Al consultarles a los y las encuestados(as) si durante la participación en el taller hicieron nuevas amistades, un 85% respondió afirmativamente. Y, entre ellos, más del 90% afirmó que ha mantenido dichas amistades en el tiempo.

También se consultó sobre las afinidades que existían entre los compañeros del taller en términos de gustos, estilos e intereses. Como se observa en el Gráfico N° 6, el 46% de los y las encuestados(as) declaró que consideraba que los integrantes del taller eran “Ni tan parecidos ni tan diferentes”, mientras que un 35% afirmó que eran “Más bien parecidos”. Cerca del 20%, en cambio, consideró que eran “Muy diferentes unos de otros”.



Al revisar por sexo, resulta interesante constatar ciertas diferencias. Como se observa en el Gráfico N° 7, las mujeres tienden a describir a sus compañeros(as) principalmente como “Ni tan parecidos ni tan diferentes” o, más bien “parecidos”. En el caso entre los hombres, en cambio, claramente tienden a pensar que entre ellos eran “Muy diferentes unos de otros”.



En las entrevistas también ocurrió que los y las ex-talleristas se refirieron a aquellos **espacios que rodean a Balmaceda** y que son muy relevantes como espacios de sociabilidad, donde se forjan lazos de amistad entre los compañeros del taller. Es, sin embargo, un espacio de sociabilidad que no se desvincula de la lógica formativa del taller, puesto que generalmente continúa con la discusión que se produce al interior del taller y, en este sentido, cabe también considerarlos como un espacio de socialización en la actividad artística respectiva.

“Después del taller muchas veces se iban al Parque Forestal, a prender cigarros, a comprarse una cerveza, a compartir ahí [...] Y esas dinámicas de irse después del taller era una extensión del taller súper importante, que yo vine a entender mucho después. Como que para mí, esas instancias eran así como de carrete, no me importaban, como que yo iba con la mentalidad de aprender, no de hacer amigos. Y después, poco a poco, fui entendiendo que esas instancias eran súper importantes, incluso más importantes, porque ahí se forjaban lazos, entonces, por ejemplo, yo llegaba a la otra sesión y ya habían como complicidades dentro de los compañeros, y yo me decía: ‘¿pero cómo? ¿De qué me perdí?’. Claro, yo nunca iba al Fore o esas cosas” (Ex-tallerista, hombre, varias áreas, Santiago)

“Bueno y también los boliches ahí al lado que le dan un tono bien romántico a este... a este como núcleo de desarrollo creativo que es Balmaceda [...] O sea, generalmente después de algún taller nos íbamos para allá con el profe...”
(Ex-tallerista, hombre Literatura, Santiago)

3.4 La evaluación del Taller

Para tener una visión más precisa sobre el proceso formativo del taller, se pidió a los y las encuestados(as) que calificaran distintos aspectos involucrados. De modo general, y tal como se puede apreciar en el Gráfico N° 8, las calificaciones asignadas son bastante buenas, pues no bajan del 5,5. Ahora bien, esto no significa que no haya matices interesantes de considerar.

En primer lugar, la más alta valoración fue asignada al bajo costo del taller, que recibió una nota de 6,9. En este sentido se puede decir que el carácter casi

gratuito de los talleres de Balmaceda es muy bien considerado por los y las jóvenes, lo que da para pensar en la importancia y significación social de actividades artístico-culturales exentas de pago.

En segundo lugar, con una nota de 6,4 se encuentran las relaciones interpersonales entre los compañeros del taller, aspecto que sugiere que ellas se dan de una forma que corresponde a las expectativas de los y las talleristas y que constituyen un factor positivo.

El llamado “propio desempeño” fue evaluado con un 6,2, vale decir, los y las encuestados(as) tienen una buena impresión de su propio trabajo y comportamiento al interior del taller, cuestión muy importante cuando se considera que en el dispositivo pedagógico de cualquier taller la participación del individuo que se está formando es un asunto estratégico.

La “organización o planificación” del taller fue evaluada con un 6,0, mientras que la “Infraestructura y equipamiento” de Balmaceda recibió un 5,7 y, más abajo, la “Calidad del profesor” obtuvo una nota de 5,5.



En este punto hay que señalar también que los profesores de los talleres reunidos en los distintos *focus groups* realizados, tanto en Santiago como en Concepción y Valparaíso, expresaron la necesidad de modificar el formato de los talleres regulares. Esto en tres direcciones principales. Primero, para muchos de los profesores, los tres meses de duración se vuelve un tiempo extremadamente corto para desarrollar un trabajo adecuado, por lo que consideran necesario extender ese periodo o bien agregar más horas. Segundo, el tiempo de duración (los tres meses) no reconoce diferencias entre disciplinas y, por tanto, entre los procesos creativos y productivos de cada una de ellas, por lo que se sugiere efectuar una suerte de diferenciación entre talleres según áreas. Finalmente, se sugiere la idea de realizar distintos tipos de talleres, en la misma línea de los que ya se está implementando en Balmaceda respecto de tener talleres de iniciación, otros de profundización y otros de profesionalización, por ejemplo.



4. Consideraciones generales sobre el egreso y cierre de taller

La presentación de la obra o “muestra final” consiste en la exposición de los productos artísticos desarrollados en el transcurso del taller, en un lugar especialmente habilitado al efecto y con la presencia de familiares y amigos, así como de compañeros de otros talleres, profesores y otros artistas. Los y las ex-talleristas plantean que es una vivencia muy importante ya que es el momento de cierre, en el que se pone a prueba un proceso de tres meses.

“En ese momento estaba muy nerviosa, muy nerviosa cuando presenté la obra porque sentía que era así como la culminación de haber luchado tres meses por seguir yendo al taller, de estar soportando al profe tres meses, de estar pasándolo bien también tres meses, y no quería como empañarlo, entonces estaba nerviosa y estaba feliz cuando terminó la obra”
(Ex-tallerista, mujer, Teatro, Santiago)

La puesta a prueba se liga al hecho de ponerse frente al resultado de las propias decisiones, a que es el momento en que la obra elaborada está verdaderamente concluida y, por lo tanto, ella encierra el trabajo y las capacidades puestas en juego durante tres meses. Es el momento clave para ver si el trabajo realizado posee o no la calidad esperada.

“Creo que fue como la primera vez que yo hacía algo, porque yo lo había decidido, no ya el colegio, tampoco la universidad, porque la universidad es una cuestión que se supone uno tiene que pasar por eso, es imposible entonces no tener un progreso, o sea, era primera vez que yo hacía un producto que había salido de mí y estaba en un lugar registrado, que para mí era importante que estuviera registrado, como esa cuestión de dejar la marca ahí y que uno pueda verla y decir que fue algo importante, eso creo yo (...) Era la primera vez que yo tenía un producto y para mí fue súper emocionante, o sea como también demostrarse uno a sí mismo de que sí puede hacer esas cosas”
(Ex-tallerista, hombre, Literatura, Santiago)

Pero la puesta a prueba también está fuertemente ligada al carácter público de la actividad, al hecho de estar frente a otros significativos, como la familia y los amigos, respecto de los cuales se espera un juicio o, al menos, una retroalimentación que confirme la opinión personal o que refuerce el valor de la decisión tomada.

“...en ese momento tú te sentí rockstar en el escenario. Tú estabai en el escenario, te estaban viendo, te estaban poniendo una música, tú no veíai al público, entonces ese momento además, en términos como de desarrollar la personalidad, en el desarrollo como de empoderarse, es súper interesante, incluso en términos psicológicos y no es difícil la pregunta, porque yo creo que a todos les pasa. Desde el que expuso sus

pinturas y que está viendo en la puerta cómo la gente se detiene a ver, en un espacio totalmente público, gente que ni siquiera es tu amigo, entra, te da una sensación de profesionalismo y como de que te tienes que responsabilizar por lo que estás haciendo...”
(Ex-tallerista hombre, varias áreas, Santiago)

La presencia de familiares y amigos en la exposición o presentación de la obra final hace posible que los y las talleristas se validen, ante los ojos de otros, bajo un rol que antes era inexistente. Ellos pretenden hacer gala de capacidades y competencias nuevas, que sus cercanos no conocían o que sólo conocían en estado germinal.

“Les encantó, o sea, yo creo que más que fuera un familiar o no, cachay, fue como la puesta en escena, fue muy potente, muy bonita, creo, sí... (...) yo creo que igual ellos [los familiares] están como curtidos... pero sí, mis hijos nunca me habían visto haciendo teatro, ponte tú. Uno de ellos me grabó, ¿cachay? y el otro estaba súper impactado, porque encontraba que era lo máximo que yo estuviera ahí, haciendo teatro. Y de hecho desde ese momento creo que es uno de los que más me catetea para que haga lo que a mí me gusta, creo que son ellos dos. No, de hecho me retan porque no hago lo que quiero...”
(Ex-tallerista mujer, música y teatro, Concepción)

En relación a las capacidades y competencias nuevas que son exhibidas en la muestra, la presencia de otros artistas tiene un “efecto consagratorio”, puesto

que implica que, en su calidad de profesionales del medio artístico, ellos tienen la capacidad de juzgar si aquello que presencian posee un nivel adecuado a la respectiva disciplina. Esto tiene como consecuencia reforzar la concepción de las habilidades adquiridas como *habilidades artísticas* (aunque sea en su expresión más básica), atribuyéndoles una dignidad particular.

“Fue mi mamá y habían otros papás, sí, habían varios papás en la actividad, pero también habían otros artistas, esa cuestión me gustó caleta, habían otros escritores de verdad, que estaban ahí, como viendo cómo unos pendejos hacían o empezaban a dar sus pasos en la producción literaria, entonces más allá de como el concepto explicativo de crear de uno, a mí me gustó que estuviera involucrada esa parte, ¿cachay? como que los artistas estaban poniendo el ojo a lo que estaban haciendo los otros artistas, ¿cachay? que obviamente los mismos talleristas le dijeron ‘oye vengan pa acá’, sí porque en realidad la cuestión familiar sí, o sea están sumamente orgullosos y todo lindo y claro y les di unos libritos y eh... pucha les di unos libritos a unos familiares de Temuco y era una cuestión... era un suceso”
(Ex-tallerista hombre, Literatura, Santiago)

Los actores institucionales también coinciden en la visión de que la presentación final es una instancia de validación del tallerista frente a sus pares y familia, en particular sus padres, que incluso a veces son considerados como los “principales represores” de los intereses artísticos.

“...ocurre una valoración. En ese momento [los padres] como que se dan cuenta que esta cuestión era seria, que era un lugar donde había otra gente, no era una locura lo que está haciendo el cabro o la cabra, es algo interesante y les gusta mucho. Se sienten orgullosos, sacan fotos y te dicen ‘gracias’, me han dicho; ‘gracias a Balmaceda mi hija salió de una depresión espantosa que no tenía cómo salir’.”
(Coordinadora de las áreas de Danza y Artes Visuales)



“De hecho, en los finales de los talleres se establecía que los cabros les decían cosas a los papás en la muestra final. Entonces yo creo que se incorpora un vínculo con la familia, se incorpora Balmaceda a la familia como un elemento más. Muchos hablan que después de las muestras hay diálogos con ellos en los que legitiman su elección de estudiar arte, en esto no solo nos referimos a los cabros pobres, sino que los cabros que están marginados del mundo del arte, los padres son represores de su elección, pero al mostrar algo, un resultado tan bien hecho los padres aceptan y reconocen que tiene aptitudes para el arte.”
(Subdirector Balmaceda Arte Joven Santiago)

En síntesis, es posible plantear que la relevancia de la “muestra” viene dada por el hecho de constituirse en una operación consagratoria en la que el trabajo artístico desarrollado al interior de cada taller es sometido al juicio artístico de otros artistas (otros profesores de Balmaceda) y de los pares talleristas que también han estado trabajando en la elaboración de un producto artístico equivalente, lo que tiene por efecto, a su vez, un refuerzo identitario y vocacional en el individuo que ha seguido el taller.

5. Síntesis: el flujo de experiencias del taller

Decíamos, al comienzo de este apartado, que los propios actores institucionales de Balmaceda concebían el paso por los talleres como un “rito de paso”. Habiendo revisado el *flujo de experiencia* de los talleres nos encontramos con un proceso homologable, en sus tres fases, al descrito como propio de ese tipo de rito: una audición que separa al postulante de otros y lo pone en una situación de tránsito particular; un proceso formativo de tres meses en el que son ampliados los conocimientos y la capacidad apreciativa y crítica de los y las talleristas y que concluye en un tercer momento en el que, a través de una actividad pública como la muestra, los individuos en tránsito son devueltos a sus vidas cotidianas, pero ahora provistos de otros conocimientos y habilidades, y con la potencialidad de ejercer otros roles.

Desde una perspectiva institucional, el paso por los talleres regulares de Balmaceda constituye un rito de paso y posee una función selectiva y transicional en el marco del campo artístico, por cuanto permite la canalización de intereses artísticos por parte de un grupo de la población, su separación y formación inicial en una disciplina artística y, finalmente, les entrega unas competencias y una experiencia que puede, por una parte, desencadenar el inicio de una trayectoria artística o, simplemente, seguir una trayectoria tradicional (estudios en otras áreas, ingreso al mercado laboral, etc.).

Desde una perspectiva subjetiva, esa operatoria institucional permite la puesta a prueba de intereses e intuiciones por parte de los y las jóvenes. Permite una exploración de sí, efectuada en un marco regulado e investido de relevancia artística. Permite que se desencadene una exploración de la propia individualidad, la que toma la forma de una pregunta por saber si se tiene condiciones para una determinada actividad artística. Esto requiere de la dimensión institucional porque sólo así dicha exploración de sí es investida de relevancia y alcanza la magnitud que implica una potencial reorientación biográfica.

Pero esta puesta a prueba no es simplemente individual, sino que hay un marco social que lleva a que se activen ciertos intereses subjetivos. Ese marco social remite fundamentalmente a una fuerte “prueba escolar”, a un momento en que se define la continuidad en el mundo formativo (educación superior) y/o el tránsito entre el mundo escolar y el mundo laboral. La puesta a prueba escolar es vivida en las claves de la inclusión y la exclusión y, por ello, adquiere una relevancia inusitada en la vida de jóvenes que han visto fomentada, según ciertos patrones pre-establecidos, su autonomía personal en el transcurso del proceso escolar.

Confrontados a dicha prueba, difícil y definitiva, los y las jóvenes ponen en juego la concepción de sí mismos que poseen, pues parten de la base de que tienen la capacidad de dar respuesta a la prueba, de manera que una respuesta satisfactoria genera un reforzamiento de sus capacidades y de su autonomía y, más general, un incremento de sus recursos personales para desenvolverse en contextos diversos.

CAPÍTULO V

LOS EFECTOS DEL PASO POR LOS TALLERES: LAS DIMENSIONES DEL IMPACTO

1. Los efectos del paso por los talleres: las dimensiones del impacto

De acuerdo a la perspectiva adoptada en esta investigación en cuanto a observar el impacto del paso por los talleres regulares del Balmaceda en clave subjetiva, un aspecto central remite a la forma en que los individuos califican y significan su paso por ellos, pero no ya en la desagregación de sus distintas

dimensiones o componentes, sino que en el registro de la experiencia del paso por el taller como un todo.

En esa dirección, a través de la encuesta indagamos en los aportes que los y las ex-talleristas reconocían que les había entregado el paso por los talleres ("En términos generales y según tu experiencia como estudiante, ¿Qué te aportó BALMACEDA?"). La consulta era sobre una multiplicidad de elementos, respecto de los cuales se solicitaba responder sí o no. Los resultados obtenidos se encuentran en la Tabla N°7.

Tabla N° 7: Percepción de aportes de Balmaceda según egresados(as)

Aportes de Balmaceda	Sí (%)
Me entretuvo	99
Me permitió formarme en el área artística que me interesaba en ese momento	92
Me ayudó a desarrollarme como persona	84
Me permitió conocer otras maneras de pensar y vivir	84
Me permitió desarrollar capacidad para trabajar en equipo	84
Me permitió desarrollar mi disciplina	79
Me permitió desarrollar seguridad en mí mismo(a)	78
Me permitió descubrir mi vocación	49

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

Como puede observarse, los porcentajes de respuesta para los distintos “aportes” relevados son bastante altos. Este dato es clave porque los aportes por los que se consulta remiten a las dimensiones del impacto identificadas en la literatura internacional como focos del impacto de la participación en actividades culturales. Vista así, la tabla anterior nos indica que la mayoría de los y las encuestados(as) reconocieron que el paso por los talleres de Balmaceda generó efectos positivos en las dimensiones que componen el impacto a nivel subjetivo, según vimos en el apartado teórico, ratificando, de esta manera, lo planteado por la bibliografía internacional.

En efecto, en el apartado teórico se hacía mención de cinco dimensiones en las que podía categorizarse el impacto de la participación en actividades culturales, a saber: formación artística, individuación, sociabilidad, expresión y habilidades para la vida, y tolerancia y civismo.

De esta forma, cuando el 92% de los y las encuestados(as) dice que el paso por Balmaceda le permitió formarse en el área artística de interés, nos encontramos frente un importante reconocimiento de que Balmaceda tiene efectos en el plano de la formación artística. La envergadura y profundidad de dichos conocimientos es algo respecto de lo cual no podemos pronunciarnos de forma taxativa, sin embargo el reconocimiento, formulado en la



semántica del “aporte”, implica que el individuo reconoce que el paso por los talleres le entregó un *recurso*, en este caso de conocimientos o formación, con el que antes no contaba.

De forma similar, cuando un 84% de los y las encuestados(as) señala que el paso por los talleres de Balmaceda le permitió desarrollarse como persona, un 78% indica que le permitió desarrollar seguridad en sí mismo(a) y un 49% afirma que le permitió descubrir su vocación, estamos frente a un dispositivo formativo que genera impactos de tipo subjetivo también en la clave de la individuación, vale decir, en el plano de la capacidad de concebirse a sí mismo como productor del propio destino, como artífice de la experiencia de vida.

Por otra parte, cuando un 84% de los y las encuestados(as) menciona que el paso por los talleres regulares de Balmaceda le permitió desarrollar la capacidad de trabajar en equipo y un 79% que le permitió desarrollar su disciplina, estamos frente al reconocimiento subjetivo de que la experiencia del taller también intervino en las habilidades para la vida o, con otras palabras, que entregó recursos personales de alta “convertibilidad”, es decir, que son posibles de utilizar y hacer rendir en distintos planos y no sólo en el de la actividad artístico-cultural.

Finalmente, cuando un 84% de los y las encuestados(as) afirma que el paso por los talleres de Balmaceda le permitió conocer otras maneras de pensar y vivir, estamos frente a la identificación de un impacto ligado a la sociabilidad, al encuentro con otros diferentes que es la condición de posibilidad de la generación de relaciones de confianza y colaboración y, también, por cierto, del surgimiento de la tolerancia y el civismo.

Habiendo hecho explícita esta conexión entre los aportes que reconocen los y las ex-talleristas y las categorizaciones conceptuales presentadas con anterioridad, queda por abordar un aporte que casi la totalidad de los y las encuestados(as) señala haber obtenido con el paso por los talleres: el entretenimiento. Como vimos en la tabla, un 99% de los y las encuestados(as) dice que el paso por los talleres le entretuvo.

Lo primero que hay que señalar a este respecto es lo que podría entenderse como una contradicción: los y las talleristas del Balmaceda no llegan a la institución buscando entretenerse o, al menos, declaran que entre sus principales motivaciones para inscribirse en los talleres no está el ocupar su tiempo libre (la alternativa “para ocupar mi tiempo libre” tiene un 0% de respuestas. Ver Tabla N° 4). Sin embargo, el paso por los talleres les entretiene. Dicho de otra forma, el entretenimiento no es una motivación en sí misma para ingresar al taller, sino que es más bien una consecuencia del hecho de compartir con otros pares los mismos intereses.

(¿Había alguna otra motivación como de entretenimiento, de encontrar gente?) “R: eso para mí siempre fue una consecuencia, claro, yo venía con esos objetivos, de una búsqueda y lo otro se da por consecuencia, cuando se conoce gente nueva, era súper estimulante y motivante a la vez, encontrarte con gente con las cuales compartir esas inquietudes.”
(Ex-tallerista hombre, Música, Valparaíso)

“¿Entretenimiento? Sí, pero no es lo primero que pienso cuando... ni es la primera palabra cuando pienso en Balmaceda”
(Ex-tallerista mujer, Música, Concepción)

“O sea me entretuve, pero no fue por eso que yo entré acá...”
(Ex-tallerista mujer, Teatro, Concepción)

¿Cuál es, entonces, la relevancia del entretenimiento? Quisiéramos proponer en este punto una respuesta triple: primero, que el entretenimiento tiene valor propio: entretenerse y divertirse es valiosa en sí mismo. Segundo, que todo aquello ligado al disfrute tiene importancia en la experiencia humana en la medida que favorece la sociabilidad y permite la generación de relaciones con otros, etc. Tercero, que en el caso del paso por los talleres, el entretenimiento funciona como un “catalizador contextual”, vale decir, como una disposición de ánimo que permite el desencadenamiento de otros efectos o, con otras palabras, una actitud de mayor receptividad a la adquisición de conocimientos, a la instalación de habilidades, etc. Dicho en lenguaje coloquial, el entretenimiento “ayuda a que las cosas te entren”, como dijo un entrevistado. La idea de “catalizador

contextual” significa, entonces, que todos aquellos potenciales efectos ligados al contexto de funcionamiento de los talleres pueden ver favorecida su instalación a nivel subjetivo gracias a que se genera un espacio de disfrute y entretenimiento en el taller mismo. En este sentido, el impacto subjetivo de los talleres pasa en buena medida por la mediación del entretenimiento.

Habiendo hecho el punto en relación al entretenimiento, conviene desarrollar la información obtenida en las entrevistas con respecto a cada una de las dimensiones del impacto que se trató a partir de la encuesta, esto es: los conocimientos formales, la individuación, la sociabilidad, las habilidades para la vida, y la tolerancia y civismo.

1.1 Integración de conocimientos formales

En lo que respecta a este punto, la encuesta nos indica que un 92% de los consultados reconocen que luego de su paso por Balmaceda adquirieron conceptos o ideas que les han permitido tener una mejor comprensión del teatro, literatura, cine, música, pintura, etc. Si bien este reconocimiento es general a ambos sexos, resulta interesante destacar que el 100% de los hombres respondió afirmativamente a esta consulta, mientras que lo mismo ocurrió con un 85% de las mujeres.

No obstante, las entrevistas nos permiten identificar ciertos matices o factores relativizadores del impacto: en el caso de un tallerista que ya tenga experiencias previas en formación artística, el taller de Balmaceda no le significará un gran aporte en términos de entrega

de conocimientos formales sobre una disciplina en particular, ya que sólo se entregan los conocimientos fundamentales (básicos) para poder desarrollar la muestra u obra final. En cambio, en el caso de un tallerista sin formación previa en arte, la experiencia de Balmaceda sí le entregará sus primeras nociones al respecto y, en ese sentido, se vuelve un gran aporte a su experiencia.

“...acá en Balmaceda los talleres me generaban una cuestión más de creación, de investigación, porque la formación como técnica, en tres meses no son mucho las herramientas técnicas que se entregan, el trabajo es como entregar una base una nivelación para la muestra, que es cómo el objetivo para los tres meses. Entonces acá habían espacios que en la formación académica no encontraba...”
(Ex-tallerista hombre, Música, Valparaíso)

“En cuanto al conocimiento no tanto, en cuanto a la práctica del dibujo y lo que sí me ayudó es que el profe nos hacía dibujar distintas cosas. Nos hacía salir a la calle pero yo nunca había dibujado en exteriores y fue un desastre porque no tenía experiencia en el espacio directo. Siempre en la academia, con una fruta, objetos...”
(Ex-tallerista, mujer, Artes Visuales, Santiago)

No obstante, independientemente que ese conocimiento entregado sea el primero que recibe una persona en su vida, o bien que se asiente en una serie de otros conocimientos adquiridos con anterioridad, el tipo de conocimiento es el mismo, es de un carácter *práctico*, en el sentido que no se

trata de un conocimiento enciclopédico, sino que se configura en una suerte de mayor capacidad de observar y descifrar una obra o práctica artística, un conocimiento en acción que permite percibir -por decirlo de algún modo-, cuánto trabajo hay detrás de aquello que se contempla: cuánto ensayo, cuánto dominio técnico, etc.

Además, el carácter *vivencial* de este conocimiento (es un conocimiento difícil de formalizar, de listar, de enumerar) tiene un fuerte poder moldeador, pues quien lo posee siente que tiene algo en común, algo que le iguala a la persona que ha elaborado la obra que se contempla, generando de esta forma un sentido de pertenencia.

“Yo observo más ahora, me fijo mucho en el texto, también veo mucho después de esta obra de armar, siempre trato de encontrarle el sentido entre lo que se está haciendo y lo que se está diciendo, eso es lo que le voy a ver siempre a la obra, no creo que me haya dado tantos conocimientos técnicos el taller, pero sí como ideas de cómo deberían funcionar las cosas en forma redonda, y también el taller me hizo como empezar a interesarme en cuestiones técnicas de teatro”
(Ex-tallerista, mujer, Teatro, Santiago)

“Cómo, ah, me fijo en el movimiento corporal de cada uno de ellos, en la modulación, en no sé poh...”
(Ex-tallerista, mujer, teatro, Concepción)

“Sí, no lo había pensado pero en verdad yo creo que sí, como la conciencia corporal, y todo

eso ayuda un montón en general, cómo uno camina, o cómo uno no sé, tienes conciencia que el cuerpo hay que cuidarlo, que es como importante, que es una herramienta (...) hay que cuidarlo”
(Ex-tallerista, mujer, Danza, Santiago)

“...al vincularse con el proceso de una obra, más allá de que uno pueda estudiar la historia del desarrollo del teatro, a estar en el proceso de una obra, de la construcción, esa es materia prima de la observación súper importante, y en ese sentido, Balmaceda sirve para eso. Y yo siento que es un tema de maduración y también por edad, no hay un desarrollo muy teórico, no da para desarrollar teóricamente los temas...”
(Ex-tallerista, hombre, varias áreas, Santiago)

“...ahora pienso en la dificultad que uno tiene que pasar para lograr tener ese nivel, porque las bailarinas tienen que trabajar mucho, es súper duro, es un trabajo súper respetable, muy serio como cualquiera en realidad, porque uno sólo ve a una mujer o un hombre bailando y no analiza que hay mucho trabajo detrás de eso”
(Ex-tallerista, mujer, Danza, Santiago)

Por otra parte, además de los conocimientos de cada disciplina, en la experiencia del taller se vivencia el proceso de construcción de una obra, lo que da una nueva perspectiva a los y las talleristas sobre el arte, sobre la producción artística, y predispone a una actitud diferente respecto del arte en general y de la relación que se establece con él de modo más o menos cotidiano.

“es bueno, algo bueno de que sea trimestral y que tenga una presentación final, le da al alumno la vivencia de un proceso creativo, y es súper concreto en ese sentido, entonces viven todo lo que, desde una perspectiva súper aficionada viven, lo que es un proceso creativo, y eso hace despertar muchas cosas, en cualquier joven, de darte cuenta de que después te vas a dar cuenta de lo que está bien o está mal ensayado, lo que está menos ensayado, cambia el ojo cómo uno ve las cosas, el hecho de vivirlo y de aprender algo a través de la experiencia, va a influir mayormente, en lo personal y en lo profesional, yo creo difícil tomar un taller de tres meses y ser totalmente indiferente a tus actitudes, a tus gustos, a tus intereses, en ese sentido pueden llegar a generar reflexión”

(Ex-tallerista, hombre, Música, Valparaíso)

“Por ejemplo algunas secuencias de yoga, de calentamiento, de esas cosas que uno las incorpora para elongar, y en general el movimiento como que va quedando, es como una memoria corporal que es sin descifrarla, porque uno no puede decir aprendí esto y esto, como que el cuerpo igual si te dijeron ‘un movimiento se hace así’, sola lo haces como tu cuerpo captó que hay que hacerlo, entonces todo va sumando”

(Ex-tallerista, mujer, Danza, Santiago)

Adquirir conocimientos formales –aunque sea en un nivel restringido- y vivenciar un proceso creativo, convierten el espacio formativo del taller en una suerte de “Preuniversitario de las artes”, en un espacio de familiarización, de obtención de conocimientos básicos, pero de proyección.

“No sé, igual aprendí, o aprendí así como un poquito de todo, pero no sé, aprendí como varias herramientas. Como al estudiar arte, me sirvió así como tipo una base, como si hubiera hecho un PreU, pero de las artes” [...] “Pero acá como se dan todas las herramientas, pintar con carboncillo, y me daba como esas herramientas para partir [...] con esas pequeñas cosas me sirvió caleta. Porque como que llegaba [a la universidad] y ya había usado tal material, como el acrílico, y había mucha gente que no sabía eso, y yo me acuerdo que había gente que no sabía cómo se usaba, y yo ya sabía, y era como más práctico.”

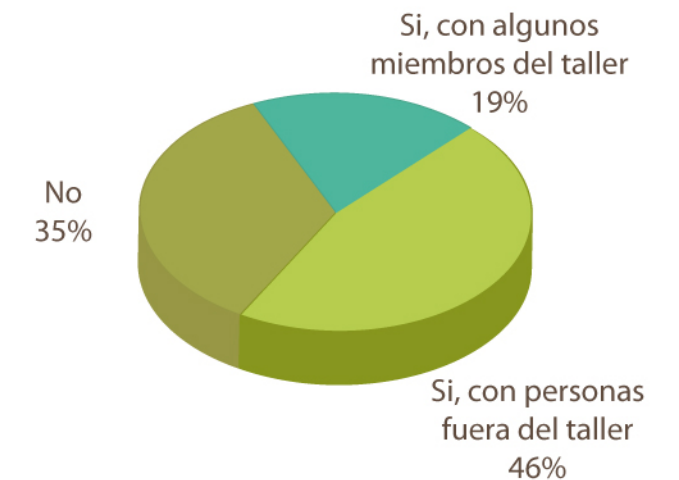
(Ex-tallerista, mujer, Artes Visuales, Concepción)

Uno de los aspectos que interesaba investigar era la persistencia de los egresados en continuar con su formación artística. Al respecto, se consultó si luego de egresar de Balmaceda participaron en otro tipo de talleres similares. Un 38% de los y las encuestados(as) declaró que siguió otros talleres artísticos. Esta es una opción más frecuente entre las mujeres que entre los hombres.

A este respecto, aun cuando la mayoría de los y las egresados(as) de Balmaceda no continúen su formación artística de manera formal a través de un taller o algo similar, sí lo hacen a un nivel de auto-formación o a nivel de creación. En el Gráfico N° 9 se encuentran los resultados de la pregunta “Después de tu participación en los talleres de BALMACEDA, ¿Formaste parte de colectivos artísticos, tales como: Bandas de música, compañías de danza o teatro, grupos de crítica o creación literaria, etc.?”. En él, se observa que más del 65% de los y las egresados(as) han sido parte de colectivos artísticos. A nivel específico, el 19% formó parte de algún colectivo con miembros del Taller que realizó en Balmaceda, mientras que el 46% participó con otras personas fuera del Taller.

Este dato no es anodino. Por el contrario, nos indica que el paso por los talleres de Balmaceda está asociado (decimos “asociado” porque estamos ciertos de que no se trata del único factor causal) a la instalación de una disposición al auto-cultivo, una actitud que implica concebir que la formación en una disciplina artística es, en buena medida, responsabilidad de uno mismo. Resulta evidente, entonces, cómo esta disposición al auto-cultivo conecta con la idea de individuación anotada en el apartado teórico, y cuál es su relevancia subjetiva.

Gráfico N°9: Participación de los egresados en colectivos artísticos



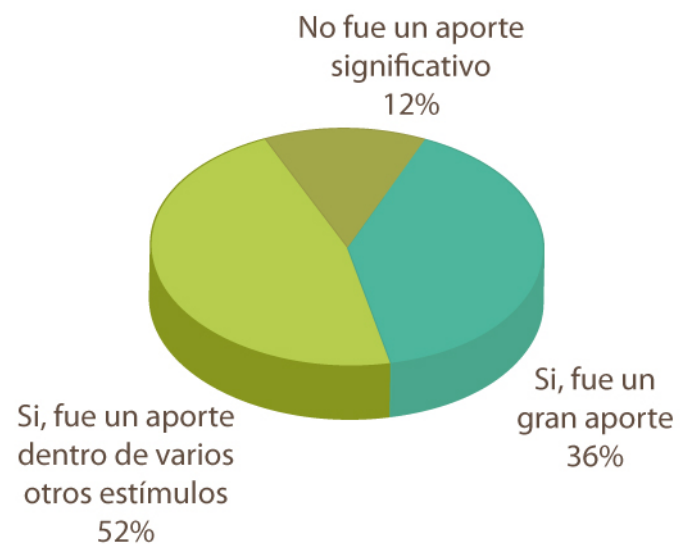
Fuente:
Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

1.2 Proceso de individuación

Por otra parte, interesaba conocer la incidencia del paso por Balmaceda en la decisión de seguir una carrera artística. Al consultarles a los y las egresados(as) si habían estudiado una carrera profesional y/o técnica relacionada con la producción artística (Gráfico N° 10), cerca del 40% contestó que sí. Dentro de este grupo el 52% reconoció que Balmaceda fue un “aporte dentro de varios estímulos”. De la misma forma, un 36% reconoció

que Balmaceda fue un “gran aporte” para tomar la decisión de estudiar una carrera relacionada al ámbito artístico. En suma, casi el 90% de los y las encuestados(as) reconoce que Balmaceda fue un aporte en esa decisión.

Gráfico N°10: Percepción de aporte de Balmaceda a la decisión de cursar una carrera artística



Fuente:
Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

La relevancia de los datos recién mencionados es alta. Primero, implica que casi uno de cada dos (40%) de los y las egresados(as) de Balmaceda se orienta por encausar sus anhelos en el medio artístico, lo que revela que Balmaceda juega un papel en el plano vocacional. Segundo, que aunque tiene una

incidencia relativa, es una incidencia que se articula con otras, y que genera un *efecto en eco*. Una suerte de *resonancia* que –y es importante destacarlo– para que se produzca requiere de ser pertinente y adecuada a las necesidades específicas de los y las jóvenes que toman los talleres. Al realizar un análisis por sexo, si bien no se observan tendencias definitivas, sí es posible anotar que son los hombres los que reconocen con mayor frecuencia que Balmaceda fue un gran aporte para tomar esa decisión. Las mujeres, por su parte, consideran mayoritariamente que fue un aporte dentro de otros estímulos. A nivel de grupos socioeconómicos, no se observan tendencias concluyentes.

Ahora bien, a través de las entrevistas fue posible observar que los y las ex-talleristas plantean que la experiencia de Balmaceda les permitió conocer o aclarar para qué son buenos y qué les gusta, en el sentido de facilitar la toma de decisiones respecto de una futura carrera profesional:

“Pero a mí me sirvió más el de... el de cuento, porque ahí se desarrolló más la crítica, yo lo que me di cuenta también que mi... que mi rollo iba más por la crítica, por la apreciación de textos que por la producción misma [...] como que me hizo darme cuenta de las potencialidades que yo también tenía, que si bien no iba tanto por el lado de crear literariamente, sí me había metido ya con el primer taller con la literatura mucho, mucho, ya me había involucrado mucho [...] ahora, igual me sirvió para separar aguas, así como en lo que yo quería hacer y después empecé literatura”

(Ex-tallerista, hombre, Literatura, Santiago)

Ese reconocimiento de intereses no sólo se refiere a una disciplina artística en particular, sino que reconocerse como parte de un ambiente en el que se comparten ciertos valores y pautas de conducta; un ambiente que no es otra cosa que el mundo del arte visto en clave personal, en cuanto espacio de realización de sí mismo.

“me mostró el lugar donde... o sea, el ambiente donde yo quería estar, ¿cachay? que yo no lo conocía, y creo que ese ambiente se da en literatura, o sea, era un ambiente de producción, era un ambiente de, de creación permanente y de generar cosas sucediendo”.
(Ex-tallerista, hombre, Literatura, Santiago)

Así, el taller no sólo sirve para aclarar una vocación artística sino que también para *madurar* una vocación artística que ya se tiene identificada (explorando en otras prácticas, en otras experiencias o áreas artísticas) o puede permitir desarrollar una vocación artística al margen de una carrera profesional. Sin embargo, la relevancia vocacional de los talleres no se queda ahí, puesto que, dado que la situación en que se encuentran los y las talleristas es justamente de decisión, un momento particular de la biografía en la que “deben” tomar un rumbo, la participación en el taller es “interrogada” o “exigida” desde las necesidades y requerimientos específicos de los y las talleristas. De esta forma, para algunos, se trata de un espacio para canalizar una vocación secundaria, que emerge como complemento al estudio de una carrera tradicional, o como espacio para canalizar intereses secundarios. En ambos casos, se podría plantear que los talleres de Balmaceda funcionan como una especie de “soporte vocacional”, pues

permite que una vocación principal, diferente de la artística se asiente y consolide, sin generar mayor conflicto interno.

Las entrevistas dejan ver que el tema vocacional, a fin de cuentas, está fuertemente ligado al desarrollo de la autoestima: poder canalizar seriamente ese “sentirse llamado a hacer algo” (la vocación), en un marco institucional y con referentes válidos (artistas, profesores, compañeros), permite concretizar una pregunta sobre sí mismo y poder responderla de un modo colectivo o, al menos, de un modo no ensimismado. En este sentido cabe señalar que la *prueba* (ese ponerse a prueba a sí mismo del que habláramos anteriormente) es siempre de carácter colectivo: es porque hacemos parte de un grupo social, que comparte ciertos valores, ciertas concepciones de lo que debe hacer y vivir uno de sus integrantes que la prueba existe como tal. Afrontarla y superarla con éxito tiene, por ello, un doble efecto: fortalece al colectivo (potencia sus instituciones) y genera un reforzamiento identitario en el individuo. Reconocerse provisto de ciertas capacidades que se pensaba no tener, también ejerce un efecto positivo en el individuo que se somete a la prueba.

“...el taller de teatro físico me hizo conocer mis capacidades corporales que tengo [...] entonces cosas que no pensé que podía hacer o que nunca había hecho, entonces fue como que ah, yo también puedo hacer esto”
(Ex-tallerista, mujer, Teatro, Concepción)

“...sí me ayudó. [...] Realmente me di cuenta de que podía hacer esas cosas [...] Y bueno, me ayudó [...] a ser un poco más sensual, o no tener miedo... más seguridad...”
(Ex-tallerista, mujer, Artes Visuales, Concepción)

“Yo creo que a cualquiera que aprenda algo y que lo aprenda bien le sube el autoestima, le va a hacer sentir seguro frente a cualquier ocasión, ¿cachay?. Yo por lo menos si po, yo después empecé a tocar con mis amigos, y me sentía segura, podía cambiar, corregir si algo no estaba bien, ¿cachay? [...] pero sí lo que me hizo sentir más segura, y tener un buen autoestima frente a lo que yo estaba estudiando y poder pararme frente a los demás y poder decir sí, esto es lo que aprendí y lo hago bien, ¿cachay?.”
(Ex-tallerista, mujer, Música, Santiago)

Dos aspectos informados por la encuesta son importantes de considerar en este punto, pues indican ciertas disposiciones que poseen los y las egresados(as) de Balmaceda y que moldean sus relaciones con otros. Se trata de preguntas respecto del modo en que hacen valer sus puntos de vista y de la sensación que tienen acerca de cómo esos planteamientos son recogidos por otros (Tabla N° 8). Es así que un 78% de los y las encuestados(as) señala que “Cuando pienso que estoy en lo correcto, estoy dispuesto a ir en contra de lo que piensan mis cercanos”, en tanto que un 97% indica que siente que su opinión es tomada en cuenta cuando hay algo que decidir. Ambas afirmaciones resultan ilustrativas de un importante grado de seguridad en sí mismos y del modo de encausar las relaciones interpersonales que poseen los y las ex-talleristas de Balmaceda.

Si los datos recién anotados indican un modo de conducir sus relaciones en la actualidad, otras preguntas contenidas en la encuesta remiten a la percepción de los y las egresados(as) de Balmaceda respecto de su proyecto de vida. En el Gráfico N° 11 se presentan los resultados a una serie de preguntas realizadas a este respecto, en particular, acerca de la incidencia de la experiencia del arte y en actividades artísticas, en la configuración de dicho proyecto de vida. Es así que se observa, en primer lugar, que la afirmación “En mi actual calidad de vida, el arte es un factor relevante”, el 100% de los y las encuestados(as) estuvo de acuerdo. Le sigue “Mi acceso al arte ha sido relevante para la construcción de mi proyecto de vida”, con un 97% de las preferencias. En un tercer lugar, un 66% de los y las encuestados(as) declara que “Mi participación en Balmaceda me ayudó a definir mi actual proyecto de vida”. Finalmente, y a diferencia del resto de tendencias, resulta interesante constatar que menos del 30% de los y las encuestados(as) estuvo de acuerdo con la afirmación “Siento que la sociedad chilena actual me ofrece espacios para desarrollar mi proyecto de vida”.

¿Qué podemos concluir de lo anterior? Primero, que el arte juega un rol importante en la vida de los y las encuestados(as); que se trata de un tipo de un individuo que queda sensibilizado respecto de la relevancia que tiene la actividad artística y, recuperando el lenguaje que hemos propuesto en este documento, se encuentra *predispuesto* a ella. Esto significa *receptivo* a captar su valor y *proactivo* para generar instancias (productos, actividades, etc.) artístico-culturales.

Segundo, que el arte y la actividad artística no son considerados como un aspecto decorativo, sino que incide en el modo de evaluar la calidad de vida. Frente a formas de medición de las políticas sociales que actualmente buscan medir la satisfacción o felicidad de sus beneficiarios (y de los y las chilenos(as) en general), ¿qué sugerencias se puede obtener de un dato como éste? La pregunta queda abierta. Pero sin duda que el espacio de realización que ofrece la actividad artística emerge como un aspecto interesante de ser considerado explícitamente, en tanto es una dimensión de satisfacción personal y de encuentro para el colectivo.

Tercero, que la relevancia de Balmaceda, con todos los resguardos metodológicos que se debe tener en consideración, es muy alta. En efecto, la pregunta es sintética, en el sentido que pregunta por un *flujo de experiencia* (así hemos insistido en considerar el paso por los talleres) ‘como un todo’. Vale decir, no segmenta ni desmenuza esa experiencia y, por ello, corre el riesgo de esconder ciertos matices. Pero, por otro lado, es una pregunta que busca acercarse a un significado vital, no ya en la lógica de los aportes o de los recursos medidos de forma específica, como era el caso de la pregunta que abre este capítulo (Ver Tabla N°7), sino que poniéndola en relación con la propia individualidad de los y las encuestados(as). ¿Es que acaso el ‘actual proyecto de vida’ es otra cosa que una forma de nombrar el conjunto de aspiraciones, expectativas, temores, etc. que somos cada uno de nosotros en ‘un aquí y un ahora’? La referencia solicitada no es ya la de los conocimientos artísticos, ni la de las destrezas y habilidades aplicables en distintos contextos vitales, es el propio ser del individuo consultado el que se convierte en referente evaluativo de la experiencia.

Tabla N° 8: Percepción respecto del modo de conducir las relaciones interpersonales (%)

	De acuerdo	En desacuerdo	NS/NR
Cuando pienso que estoy en lo correcto, estoy dispuesto a ir en contra de lo que piensan mis cercanos	78	19	3
Siento que mi opinión es tomada en cuenta cuando hay algo que decidir	97	3	0

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

La experiencia de los talleres de Balmaceda emerge entonces, al menos desde este punto de vista, como una *experiencia grabada en la biografía de sus egresados* y con un poder de configuración de la misma muy significativo. Una experiencia señera.

Cuarto, que en la evaluación de los y las encuestados(as) de que la sociedad chilena no ofrece espacios adecuados para que se desarrolle

el proyecto de vida de aquellos que, dicho muy a resumidas cuentas, consideran que la actividad artístico-cultural tiene un papel relevante en la realización personal, es un factor central de la calidad de vida en la actualidad y juega un rol importante en la vida social. Esta falta de espacios diagnosticada muy probablemente se liga al valor asignado a Balmaceda en tanto espacio receptivo a tales aspiraciones, un espacio distinto, singular.

Finalmente, cabe plantear que el último punto señalado, la evaluación de los y las encuestados(as) de que la sociedad chilena no ofrece espacios adecuados para que se desarrollen sus proyecto de vida, se encuentra ligado a otro aspecto: un fuerte sentido de autodeterminación por parte de los y las egresados(as) de Balmaceda.

En efecto, frente a la pregunta: “Mirando el rumbo que ha tomado tu vida, ¿Crees que ese rumbo ha sido principalmente el resultado de...?” (Tabla N° 9), el 82% de los y las encuestados(as) declaró que “Sus propias decisiones”, mientras que sólo el 18% contestó por “Las circunstancias que te ha tocado vivir”. Al revisar las tendencias nacionales, la ENPCC¹¹ nos ofrece un dato importante de contrastar: sólo un 51% de los y las chilenos(as) consideró que su rumbo de vida se debía a sus decisiones personales, mientras que el 45% contestó que a las circunstancias que le ha tocado en la vida.

Esto quiere decir, primero, que la evaluación de que la sociedad chilena no ofrece espacios es hecha por un tipo de individuos que *no espera* que su vida sea resuelta por personas distintas a ellos mismos o, de forma parecida, no creen que los éxitos o fracasos de su vida sean el resultado de la acción de terceros y no de ellos mismos. Segundo, que, en consecuencia, se trata de personas con un importante nivel de proactividad. Tercero, que en este aspecto se diferencian notablemente del promedio nacional y que, por tanto, tienen necesidades y expectativas diferentes.

11. Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural realizada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes durante el año 2009

Tabla N° 9: Percepción sobre el rumbo de la vida de los y las egresados(as) de Balmaceda

Alternativas	%
Sus decisiones personales	82
Las circunstancias que le ha tocado vivir	18

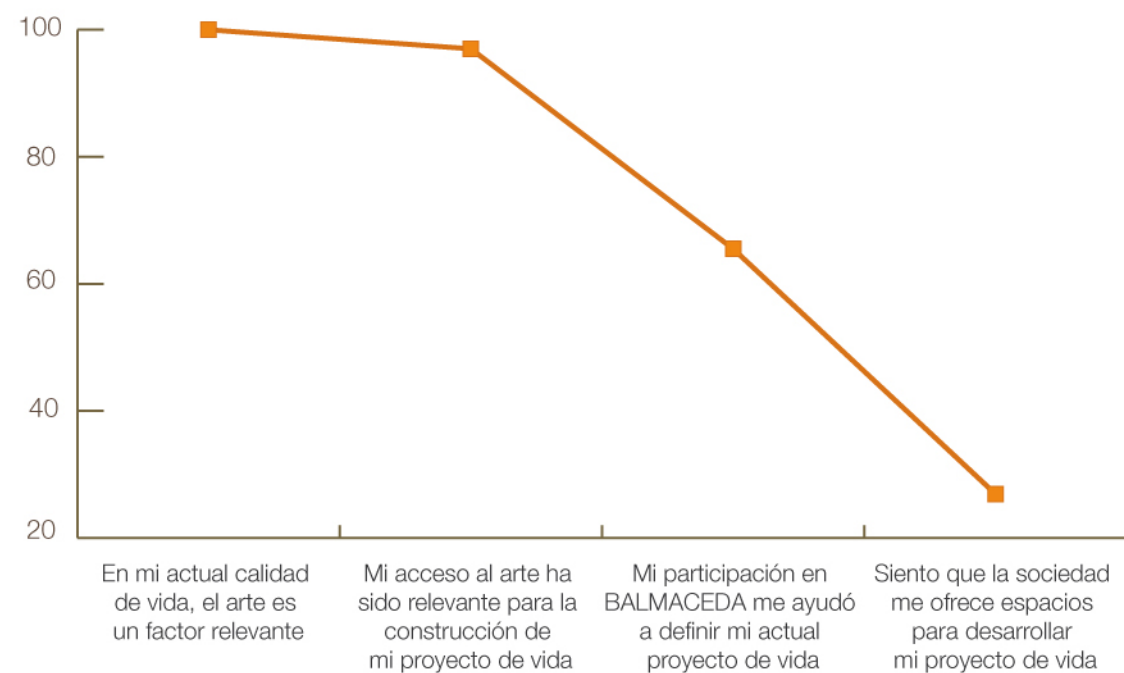
Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

En otro registro, la consulta efectuada a los profesores de los talleres a través de los *focus groups* refuerza esta idea de proactividad: el proceso formativo al parecer instala una cierta actitud inquieta, no conformista, que supone que los y las jóvenes adopten un rol activo frente a las circunstancias que les toca vivir.

“...yo creo que también la responsabilidad, para uno, no solo con hacer la tarea con uno, porque uno es el que se va a hacer cargo de sacar adelante cualquier tipo de acción, y creo que eso es lo que yo esperarí en hacerse cargo y ser proactivo, en eso, y no esperar que te vengán a solucionar problemas o que te vengán a buscar a tu casa para trabajar, sino que, esa capacidad de reinventarse y de trabajar de acuerdo a las posibilidades que tienen...”

(Tercer focus group profesores, Santiago)

Gráfico N°11: Percepción de egresados sobre su proyecto de vida y experiencia artística (De acuerdo)



Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

“Hay una cosa que yo me fijo, Balmaceda no pretende que salgan artistas tal vez, que después ellos tomen su camino, pero sí, y encuentro súper importante que el arte y la creatividad en la formación de la personalidad del niño, para desarrollarse, que en el fondo la creatividad tiene que ver cómo nosotros resolvemos en nuestra vida cotidiana.”
(Focus group profesores, Concepción)

1.3 Incorporación de habilidades para la vida

Otra potencial dimensión de impacto identificada en la literatura internacional es, como vimos, aquella que remite a las habilidades para la vida. Sobre este aspecto, en la encuesta se hizo dos consultas importantes. Primero, si con posterioridad a su paso por los talleres, los y las encuestados(as) habían trabajado en algo relacionado con ellos. Es así que el 26% de los y las encuestados(as) afirmó haber trabajado, después de egresar de los talleres de Balmaceda, en actividades tales como productor, tramoyista, DJ, maquillaje, editor, diseñador, etc.

Segundo, se les consultó por la importancia de haber pasado por los talleres en su actual desempeño laboral, específicamente en qué medida contribuyó o ha contribuido en su desarrollo laboral el haber cursado un Taller en Balmaceda. Las respuestas indican (Tabla N° 10) que para el 49% de los y las encuestados(as), su experiencia en Balmaceda “ha sido medianamente relevante para su desarrollo laboral”. Para el 27% “no ha sido relevante” y, para casi un 25% “ha sido un gran aporte”.

Tabla N° 10: Percepción del Aporte de Balmaceda al desarrollo laboral actual del egresado

Alternativas	%
Ha sido medianamente relevante para mi desarrollo laboral	49
No ha sido relevante para mi desarrollo	27
Ha sido un gran aporte en mi desarrollo laboral	24

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

De forma similar, se consultó también acerca de otros aspectos de la vida laboral y social de los y las egresados(as). A este respecto, en la Tabla N° 11 se observa que el 76% considera que “Privilegiar el trabajo en equipo es mejor que trabajar individualmente”, lo que se asocia a la relevancia asignada a las modalidades colectivas de trabajo. Un 90% de los y las egresados(as) está de acuerdo con la afirmación “Tengo buenas relaciones de confianza con mis colegas de trabajo y/o vecinos”. El 92% considera

que las habilidades artísticas que ha desarrollado le han ayudado a desenvolverse en su trabajo o lugar de estudios. Finalmente, no deja de sorprender que el 100% de los y las egresados(as) de Balmaceda estén de acuerdo con que su afinidad con el arte les haya permitido desarrollar ideas creativas en la vida y/o en el espacio laboral. Esta última afirmación denota el alto valor que se le otorga a la experiencia artística y su la relevancia práctica en la vida cotidiana de estas personas.

Tabla N° 11: Percepción egresado con áreas de la vida social y laboral (%)

	De acuerdo	En desacuerdo	NS/NR
Privilegiar el trabajo en equipo es mejor que trabajar individualmente	76	16	8
Tengo buenas relaciones de confianza con mis colegas de trabajo y/o vecinos	90	8	2
Las habilidades artísticas que he desarrollado me han ayudado a desenvolver en el trabajo o lugar de estudios	92	5	3
Mi afinidad con el arte me ha permitido desarrollar ideas creativas en mi vida y/o espacio laboral	100	0	0

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

La tabla anterior nos permite observar formas de percepción y tipos de disposiciones presentes en los y las ex-talleristas de Balmaceda. Podría considerarse que en un estadio superior a ambas se encuentran las “tomas de posición” o actividades concretas efectuadas como efecto de su valoración de la actividad artístico-cultural. En esta dirección, se les consultó también si en su lugar de trabajo o estudio habían promovido alguna vez alguna actividad artístico-cultural, constatándose que el 84% sí lo había hecho. Solo el 16% contestó que “nunca” lo había hecho.

La disciplina es otro aspecto a considerar en lo relativo a la generación de efectos debidos al paso por los talleres de Balmaceda. De manera más específica, la investigación nos permitió constatar que, de acuerdo a los distintos entrevistados (ex-talleristas, pero también actores institucionales), no es posible afirmar que la experiencia de Balmaceda modifique totalmente las formas de organizar el trabajo, más allá de las aulas de los talleres. En este sentido, la disciplina, entendida como administración del tiempo, la adquisición de hábitos de trabajo o asumir responsabilidades, etc., generalmente no se ve modificada por el paso por los talleres. Y esto fundamentalmente debido a su corta duración y a que cada uno de los asistentes posee ya una forma de hacer las cosas y una cierta inercia en sus comportamientos.

En lo que sí se percibe ciertos impactos es en la disciplina entendida como rigor y perseverancia en el trabajo propiamente artístico que se ha emprendido con los talleres. Así, los y las talleristas de teatro, por ejemplo, se esmeran en seguir con una ejercitación

propia en el área del teatro y los de literatura, en literatura. El fundamento de ello se encuentra en que la experiencia del taller de Balmaceda permite dimensionar lo que es el proceso de construcción de una obra y del trabajo involucrado.

“Sí po, a organizar mi tiempo, pero trabajo en equipo y todo eso en verdad francamente no, no porque esta cuestión era súper... o sea más una cuestión literaria...”
(Ex-tallerista, hombre, Literatura, Santiago)

“...sí, en ese sentido, en esos meses, se puede lograr mínimamente lo que significa el trabajo, la disciplina, la vocación que involucra este tipo de trabajo, pero en el fondo eso, despertar, crear una conciencia de lo que implica...”
(Ex-tallerista, hombre, Música, Valparaíso)

“Entonces, no sabía organizar mi tiempo y yo creo que hoy en día tampoco lo sé organizar muy bien, pero te poní en aprietos en el sentido que ya tenía tres cosas que hacer para el otro día y era demasiado, entonces no, no es que haya aprendido en ese momento a organizar mi tiempo, pero sí me enfrenté a la angustia de tener muchas tareas para el otro día. Entonces, como ser un poco, me enseñó a priorizar...”
(Ex-tallerista, hombre, varias áreas, Santiago)

“Sí, igual el trabajo en equipo se desarrollaba harto y todo eso, el tiempo, no disponer del tiempo de los demás, no llegar tarde, cosas muy típicas de los chilenos”
(Ex-tallerista, mujer, Danza, Santiago)

“Yo creo que lo más importante fue lo de trabajar en equipo, disciplinadamente trabajar en equipo, más allá de las buenas relaciones que se puedan establecer entre todos, darte tiempo para trabajar, eso lo aprendí, darte el tiempo para pasarlo bien y trabajar con la misma gente con quien lo estás pasando bien al mismo tiempo”
(Ex-tallerista, mujer, Teatro, Santiago)

Un aspecto interesante de plantear es el que el modo de inculcación de la disciplina percibido por los y las ex-talleristas es del auto-control: no es desde afuera que debe venir la presión que lleve a hacer las cosas de una determinada manera y a ponerse metas exigentes, sino que debe ser desde el propio tallerista: es él quien debe perseverar si quiere avanzar en el oficio de la disciplina; es él quien debe ponerse metas para orientar su proceso; es él quien debe cumplirle a los otros, a sus colegas y compañeros si quiere que las cosas salgan bien, etc. En este sentido es que emerge con fuerza la idea de inculcación de una ética o de un sentido ético.

“el tema de la responsabilidad desde el oficio no desde la presión, y eso es súper bonito, porque claro, como el tema de cómo el profesor podía ser exigente en Balmaceda, si bien eso es un problema para el profesor, en la medida que se logra bien, deja mucho frutos en la medida que uno se inspira por el propio trabajo, no por la presión de que uno va a tener pega, no sé, uno está pagando y necesita las notas, etc., entonces, esa responsabilidad desde el oficio me parece muy, muy, muy interesante... y que a mí me la forjó. El tema también de las

prioridades; el tema de que cómo uno, más allá de que no te enseña a utilizar tu tiempo, te pone en esas dificultades de tener que hacer muchas cosas...”
(Ex-tallerista, hombre, varias áreas, Santiago)

Este punto se ve reforzado por los planteamientos de los profesores de los talleres:

“...y también un cuento más ético, una ética de trabajo, a mí me interesa mucho eso de que no se trata de adquirir conocimientos o metodologías, el cine sobre todo que es una pega súper complicada, que tenía que trabajar en cooperativa, de que todos son engranajes dentro de la máquina y que si el engranaje más chico falla daña el funcionamiento dentro de la máquina...”
(Segundo focus group profesores, Santiago)

1.4 Desarrollo de la sociabilidad

Una de las dimensiones relevadas con fuerza por la literatura internacional a la hora de pensar el impacto de la participación en actividades artístico-culturales es el de la generación de relaciones de confianza, de formas y habilidades para relacionarse con personas diferentes, de fortalecimiento del capital social y, también, de la participación en organizaciones comunitarias. En el caso de nuestra investigación, ese aspecto emergió de modo transversal en distintos momentos: la sociabilidad y las consecuencias subjetivas ligadas al encuentro con otros fueron reconocidas en múltiples ocasiones y maneras, como una dimensión fundamental del impacto del paso por los talleres.

Este punto sin duda que guarda coherencia con lo planteado respecto de la noción de *rito de paso*. En efecto, cuando aludíamos a ella, decíamos que los participantes del rito son separados, puestos en unas condiciones especiales durante un tiempo determinado y, luego, reintegrados a sus rutinas sociales. Esto es otra forma de decir que los participantes de los talleres son sometidos a una dinámica de socialización específica, y ello en dos de los sentidos principales que cobra la palabra socialización: primero, como modalidad de encuentro e intercambio con otros; segundo, como dinámica formativa e, incluso, educativa o de inculcación de valores, creencias, etc.

Recordemos que cuando se les consultó por las principales motivaciones para inscribirse en los talleres solo un 19% de los y las encuestados(as) mencionó la alternativa “Para conocer otros jóvenes”, vale decir, que el encuentro de otras personas no era la motivación principal para ingresar a Balmaceda o, dicho de otra forma, a ojos de los y las talleristas, no era la “función manifiesta” que se pretendía que cumplieran los talleres, pues lo que el 89% de ellos andaba buscando era desarrollar sus intereses artísticos. Sin embargo, sin duda que era una finalidad no explícita, o una “función latente”, igualmente importante, en términos sociológicos.

En este sentido, la posibilidad de relacionarse con compañeros que compartan los mismos intereses es una motivación adicional (no la principal) para ingresar a los talleres de Balmaceda Arte Joven, aunque la generación de nuevas amistades se concibe como una consecuencia propia de una experiencia de taller colectivo. De esta forma, Balmaceda se torna en un

espacio que permite y estimula relaciones de amistad a partir de afinidades artísticas, amistades que, en muchos casos, perduran posteriormente fuera de los espacios del taller.

“...eso para mí siempre fue una consecuencia, claro, yo venía con esos objetivos, de una búsqueda y lo otro se da por consecuencia, cuando se conoce gente nueva, era súper estimulante y motivante a la vez, encontrarte con gente con las cuales compartir esas inquietudes”

(Ex-tallerista, hombre, Música, Valparaíso)

“Es que uno siempre espera hacerse amigos en estos tipos de grupo, es distinto cuando tú tomái clases particulares, tú no estai tomando amigos, sabi que no vas a hacer amigos, sabi que no vas a ser amigo de tú profe, pero cuando tú vai a un grupo, grupo de lo que sea, tú sabi que vas a hacer amigos cachay, ahora está de parte de cada uno hacer amigos o no, pero no, yo sabía que me iba a hacer amiga de más de alguien”

(Ex-tallerista, mujer, Música, Santiago)

“Sí, yo quería conocer nueva gente, porque me sentía como bien encerrado, y fui... sí, conocí a cabros que estaban en la misma parada que yo, sí, hice amigos, o sea, sí me hice alrededor de... en realidad el número importa bastante poco, pero sí, había una vibra de que todos estábamos ahí por lo mismo, ehm... y nada po... sí conocí, o sea, sí, conocí a cabros, con los que algunos me mantengo en contacto hasta ahora y también siguieron como esos

mismos rumbos: periodistas y ahora son escritores”

(Ex-tallerista hombre, Literatura, Santiago)

Los entrevistados institucionales también manifiestan que la sociabilidad es un aspecto importante en los talleres de Balmaceda. Por ejemplo, plantean que la interacción de un tallerista con otros de similares intereses, permite el reconocimiento de sus pares, la generación de relaciones horizontales y el reforzamiento de la identidad.

“Se va a encontrar con otros que tienen un interés parecido, no sé si será el mejor baterista por ejemplo (risas), pero chicos que quieren hacer algo raro y se dan cuenta cuando ven a otros que no era tan raro, que hay otros tan raros como él que están en este colectivo. Entonces, sin duda, va a reforzar su identidad en su proceso. Para bien o para mal, la autoestima [se va a potenciar]...”

(Director Regional Bío-Bío)

En ese sentido, el ingreso a Balmaceda implica un cambio en el patrón o modalidad habitual de relacionarse con otras personas que tienen los y las jóvenes, en la medida que se trata de un marco institucional regulado, en el que si bien las libertades son amplias, la motivación del encuentro surge por la búsqueda formativa y, de todas formas, siguen existiendo referentes de autoridad (artistas-profesores). Esto, sin embargo, no debe hacer creer que Balmaceda busca generar un paréntesis en la vida diaria de los y las estudiantes, sino que más bien se convierte en un dinamizador de las relaciones e interacciones que se dan al interior de sus sedes.

“...eso es lo que más me queda de Balmaceda, un ambiente grato, piola, sin atados, yo no tuve ningún atado en Balmaceda, no sé cómo será para otra gente, pero, quizás a otros niveles se pone más competitivo, a nivel de compañías y esas cosas, en ese momento yo sentí que todos íbamos a pasarlo bien, y era que estaba casi permitido tener un tiempo en tu horario y que tú gastabas horas de tu día en ir a hacer lo que te gustaba. Porque el cuestionamiento que yo siempre tuve de mi familia fue: ‘para qué vas a perder tiempo allá, pa qué si no ganas nada’, entonces era porque sí no más, eso es lo que encuentro rescatable, que llegue gente que disponga de tiempo para ir a hacer lo que le gusta”

(Ex-tallerista, mujer, Teatro, Santiago)

“Yo creo que sí, que hay un cambio, un cambio en la forma de trabajar, en la forma de relacionarse. Lo que pasa es que el cabro no solo se ve estimulado en su panorama artístico, sino que a través de la convivencia con las otras gentes, con sus pares que viene acá. Tú llegai acá a Balmaceda y ves que esto se transforma en una especie de clase urbana, donde los cabros están conversando entre ellos, están viviendo. Obviamente el paso por Balmaceda hace un cambio, puede haber gente que entran súper introvertidos y sale una persona sumamente abierta.”

(Director nacional y subdirector nacional)

La perspectiva de los profesores consultados es coincidente en este punto: Balmaceda constituye un espacio dinamizador y articulador de sociabilidad:

“...como un resumen, creo que es un espacio de confianza; la necesidad de compartir ideas que ellos tienen, la necesidad de compartir, vienen a un espacio en el que se exponen, un poquito que sea, hay una cierta exposición que los hace un poco estar todos a la par, entonces también parte de un terreno común para hablar, y creo eso es un gran aporte de la experiencia de Balmaceda, se retiene también un espacio de confianza, aportan en el sentido de buscar lugares donde desarrollar tu trabajo, compartir con pares, de gente que tiene tus intereses, y que seguro te van a aportar para seguir trabajando eso.”

(Tercer focus group profesores Santiago)

Las relaciones de sociabilidad desarrolladas en el transcurso de los talleres de Balmaceda a veces derivan en la formación de redes o colectivos de trabajo, ya sea en paralelo a los mismos talleres o con posterioridad a ellos, proyectándose y perdurando en el tiempo. Estos colectivos no solo permiten el desarrollo de inquietudes artísticas, también responden a necesidades de expresión de los y las talleristas.

“Pero yo creo que una de las cosas que uno puede detectar es que a veces se forman estos como colectivos. Como grupos de poetas que después siguen independientes de Balmaceda, reuniéndose solos, por su propia cuenta, tratando de levantar alguna revista.”

(Encargado Área Literatura)

“...en teatro, todos quieren seguir, digamos que es importante destacarlo (...) luego arman redes, arman grupos. Tú lo vas a ver siempre.”

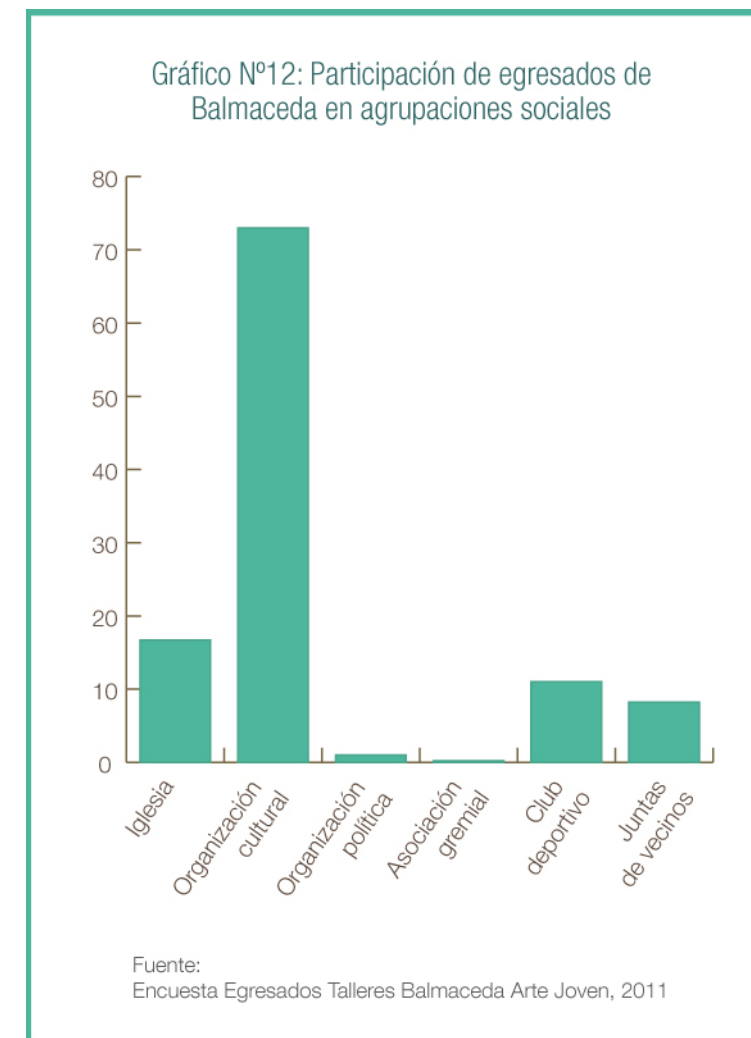
(Subdirector Ejecutivo de Balmaceda)

Incluso, cabe señalar que existen casos en que se desarrollan experiencias de amistad que trascienden al taller.

“de hecho, yo te digo, en todos los talleres yo gané, creo que en cada uno, sus diez amigos, cachay? y son amigos de la vida, ya no son amigos que pasaron, sino que, yo por lo menos siento que, pasaron y se quedaron así como, en la vida”.

(Ex-talleristas, mujer, Música, Concepción)

A este respecto, la encuesta también entrega información valiosa. En particular, en relación a identificar la participación social-comunitaria de los y las egresados(as) de Balmaceda. Como se dijo anteriormente, buena parte de los y las egresados(as) de Balmaceda forman colectivos artísticos, ya sea con las personas que conocieron en el taller o con personas externas al mismo. A esta información se suma un nuevo elemento, cual es la generación y participación en asociaciones. Al respecto, en el Gráfico N° 12 se observa que el 73% de ellos participa o ha participado en organizaciones culturales. Más abajo se encuentra la participación en Iglesias y organizaciones políticas. Casi sin participación se encuentran los clubes deportivos (11%) y las juntas de vecinos (8%). No se observó participación en organizaciones gremiales y/o sindicales.



Si nos concentramos en la participación en agrupaciones u organizaciones culturales, se observa (Tabla N° 12) que cerca del 57% de los y las egresados(as) de Balmaceda ha participado en agrupaciones culturales en su barrio en los últimos años. De ellos, un 17% lo hace activamente y un 40%

esporádicamente. Por su parte, un 43% declara no participar en su barrio en ese tipo de actividades. En un nivel de mayor compromiso, queda en evidencia que un 43% ha participado en la organización de actividades artísticas en su barrio. De ellos, 11% lo ha hecho siempre y un 32% algunas veces. Un 57% de los y las egresados(as) de Balmaceda declara no participar en la organización de ese tipo de actividades.



Tabla Nº 12: Participación y organización de actividades artísticas por parte de los y las egresados(as) de Balmaceda

En tu barrio, ¿Has participado en agrupaciones sociales o culturales en los últimos años?	%	¿Has participado en la organización de actividades culturales en tu barrio?	%
Sí, activamente	17	Sí, siempre	11
Participo esporádicamente	40	Sí, algunas veces	32
No participo	43	No participo	57

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

De lo anterior se desprende que la participación en asociaciones culturales es bastante significativa entre los y las egresados(as) de Balmaceda, pero también – de forma similar a lo visto en el caso de la individuación – que hay información que permite sugerir la doble condición de *receptividad* y *proactividad* respecto de la actividad cultural y que refuerzan, por tanto, la idea de un *individuo predispuesto* a la actividad artístico-cultural.

1.5 Desarrollo de la tolerancia y el civismo

Respecto de esta dimensión, el diagnóstico resulta relativamente nítido y compartido por los distintos actores consultados: el desarrollo de la tolerancia y el civismo se debe, en gran medida, al espacio de encuentro e interacción que es Balmaceda, vale decir, a la potencia que posee en tanto espacio de sociabilidad. Lo interesante de destacar es que se produce una suerte de homología entre la libertad creativa que gobierna el espacio de los talleres y una suerte de libertad interactiva y comunicativa, que gobierna el espacio físico de los recintos de Balmaceda: los y las talleristas pueden expresar sus opciones estéticas, sexuales y políticas de forma libre.

“...siempre, siempre, el conocimiento de cualquier individuo, creo que yo que te da ese conocimiento. No, sí. Creo que por eso me gusta tanto conocer gente, creo que es... es mi motivación... porque aprendí muchas cosas desconocidas para mí. En sus formas de pensar, de proceder, de reaccionar, pa’ bien o pa’ mal, ¿cachay? Ahí estaba la diversidad, o sea...”

(Ex-tallerista, mujer, Música, Santiago)

En palabras de los profesores consultados:

“...porque [los y las talleristas] entran con ideas súper preconcebidas, con ciertos prejuicios y como que eso a lo largo del taller se va diluyendo...”

(Tercer focus group profesores Santiago)

En cierta forma, la dinámica de trabajo de los talleres, junto con el espacio de encuentro que constituye Balmaceda para los y las talleristas no sólo permite, sino que también estimula la expresión de los elementos que constituyen su propia identidad. La institución y su modelo pedagógico (al interior del taller y al exterior del mismo) busca romper con las censuras que dificultan la creación y, en ese proceso, una de las principales es la lucha con la propia auto-censura. Esto genera una condición de posibilidad favorable al desarrollo de la capacidad de expresión y el reconocimiento de los otros, así como al reforzamiento de identidad individual, puesto que se trata de poner en ejercicio la supuesta tolerancia que se posee.

“Yo creo que una de las cosas más importantes es esto último que hablábamos, de la definición de identidad. Yo creo que los cabros cuando pasan por aquí descubren identidades o fortalecen su identidad, su pertenencia a un grupo, o a un subgrupo, pero también su identidad sexual, política o como artista [...] cuando tú conversai con los cabros, tú te dai cuenta de que la definición sexual para muchos cabros pasa ene por haber pasado por un espacio de taller. El espacio del taller le dio por fin un espacio de libertad que antes no había vivido...”

(Encargado Área Literatura)

“pero antes el café estaba como a la entrada, entonces era un espacio como que uno se encontraba con mucha gente o conociai gente o escuchabai la conversación que estaba al lado de tu mesa tomando un café y eso era, más allá de que te haga tolerante, te hace ver inclusive otros mundos. Entonces saber que existe, antes de saber si soy tolerante o no soy tolerante, entonces verlo. Por ejemplo, no sé, quizás en ese tiempo yo no tenía una opinión muy formada con respecto a la homosexualidad, por ejemplo, pero tenía compañeros homosexuales, entonces igual, en general, soy súper como open mind, no me causaba aprietos, pero no había tenido contacto antes, por ejemplo, con otros compañeros homosexuales, por ejemplo, entonces te hace, te mete en una vorágine emergente muy entretenida además.”

(Ex-tallerista, hombre, varias áreas, Santiago)

“O sea en mi tiempo, sí po, porque ahora yo creo que hasta los cabros chicos de 5 años son tolerantes, pero antes sí po, sí, sobre todo porque de repente vení, y no sé po, porque había la creencia de que los punkies le tenían mala a los rasta ¿cachay?, o que los nazi... y yo era media rasta cachay y tenía dreadlocks y me ponía mi turbante y mis aros y todo ¿cachay?, entonces de repente no era tanto, porque más allá había unos locos que ensayaban así como punkrock ¿cachay?, y na po y tenía caleta de amigos”

(Ex-tallerista, mujer, Música, Santiago)

Los y las ex-talleristas perciben que el ingreso a Balmaceda significó el encuentro con una variedad de personas, estilos, intereses, etc., que muchas veces conocían sólo de forma abstracta, sin un contacto directo y sostenido. Por esta razón es que resulta tan importante lo que ocurre “fuera del aula”, por así decirlo, en el espacio físico y de interacción que ofrece Balmaceda a sus beneficiarios.

“Sí, bueno, yo creo que en general he sido más o menos tolerante, pero sí, me sirvió, aprendí a compartir mejor, como que todo se dio muy bien, y me gustó conocer gente como, bueno, que estaba trabajando en distintas cosas que uno y todo, todo fluyó súper bien, no importaba la procedencia, que fuera mayor menor, si no tenía pega, de qué colegio vinieras. Daba lo mismo, todos estábamos con ganas de aprender, había tan buena onda que no importaba nada más, igual yo me sorprendí de la forma en que se dio el taller de danza, porque siempre hay diferencias, no sé, envidias de

mujer, y no pasó nada, nos llevábamos súper bien, muy buena onda... [en comparación con eso] ...en la U es como gente más o menos de la misma edad, gente más o menos parecida, pero acá no, acá es más diversos.”

(Ex-tallerista, mujer, Danza y Artes Visuales, Concepción)

No obstante, se hace necesario relativizar esta idea de “diversidad”, pues si bien se detecta diversidad en el plano de las ideas y los intereses, no todos ven algo exactamente igual en el plano de la heterogeneidad socioeconómica. Y sí, ese contacto sí contribuye a la tolerancia, porque es un contacto práctico, vivencial, con rostro. Pero pareciera que, en general, los y las jóvenes son más tolerantes a la diversidad que los miembros de otras generaciones.

“ahora sí, por la composición también de clases sociales que habían ahí adentro definitivamente te hacen una persona eh... más abierta, con darle una mirada crítica a la realidad porque se pueden conocer los... estai en contacto con ellos y te hacís amigos nuevos que vienen de otros lugares, y que eso es súper potente”

(Ex-tallerista, hombre, Literatura, Santiago)

“En general, yo era como súper obtuso y hermético, paradójicamente no era tímido [...] Y en Balmaceda me pasó que empecé a ver que eso era más un obstáculo dentro de mi relación y el hecho de conocer gente así, en un contexto muy espontáneo, como un día llegaste al taller, estaba ahí esa gente, la conociste y empezaste a tener relación como para la posteridad; hacía que fuera

natural igual y, a mí por lo menos, me entrega eso, como abirme a esa espontaneidad”

(Ex-tallerista, hombre, varias áreas, Santiago)

“Creo que como que siempre estamos con la chapa del artista buena onda, cachay? del artista súper relajado, y hippie por la vida, cachay? Pero cuando tú entrai a conocer, con mayor profundidad, cachay? te dai cuenta que no siempre es tan así, cachay? Conocí, no sé po, las vanidades, los egos, muy buena onda, no tanto, cachay? De todo un poco, de todo un poco...”

(Ex - tallerista, mujer, Música, Santiago)

Por otra parte, cabe señalar que el desarrollo de la tolerancia y el civismo se ven también influidos por la búsqueda de que los y las talleristas desarrollen su espíritu crítico. Ésta constituye una condición de base del funcionamiento de los talleres que tiene por efecto, en algunas ocasiones, hacer del tallerista una persona más abierta y receptiva a fenómenos que desconocía o que identificaba solo de manera superficial.

“...entonces conversábamos eso constantemente y el hecho de que el proceso creativo tenía el tema como de estudio detrás y teníamos que conversar de eso, hacía que uno ya a esa edad estuviera como pendiente de ciertas cosas y son cosas que después se van desencadenando y, en ese sentido, yo siento que te dispone a una alerta en general, en Balmaceda”.

(Ex-tallerista, hombre, varias áreas, Santiago)

La encuesta realizada posee una serie de preguntas ligadas a este último punto. En esta dirección, un primer aspecto de interés fue conocer la impresión de los(as) encuestados(as) sobre la democracia. En la Tabla N° 13 se observa la valoración de los y las egresados(as) sobre ella: un 76% de los y las egresados(as) de Balmaceda consideran que “La democracia es preferible a cualquier otra forma de gobierno”, mientras que sólo un 16% considera que “Da lo mismo un gobierno democrático que uno autoritario”. Ningún egresado de Balmaceda se inclinó por la alternativa “En algunas circunstancias es mejor un gobierno autoritario que uno democrático”. Según la ENPCC, los y las chilenos(as) se distribuyeron, frente a esta misma pregunta, de la siguiente manera: un 50% valoró la democracia por sobre cualquier otra forma de gobierno; un 25,3% fue indiferente a la democracia y a los regímenes autoritarios; y un 13,8% de los y las chilenos(as) afirmaron que en algunas circunstancias es mejor un régimen autoritario que uno democrático. En resumidas cuentas, lo anterior significa que la valoración de la democracia es mucho mayor entre los y las egresados(as) de Balmaceda que entre la media nacional.

Tabla N° 13: Valoración a la democracia por egresados Balmaceda

Alternativas	%
La democracia es preferible a cualquier otra forma de gobierno	76
En algunas circunstancias es mejor un gobierno autoritario que uno democrático	0
Da lo mismo un gobierno democrático que uno autoritario	16
NS/NR	8

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

Frente a la pregunta “¿Cuán a menudo te interesa informarte sobre temas políticos?” (Gráfico N° 13), un 75% de los y las egresados(as) de Balmaceda afirmaron que “frecuentemente”. Un 17% “algunas veces” y menos del 8% respondieron “pocas veces” o “casi nunca”. Estos datos indican un interés por lo que ocurre en materia política muy relevante, pero sobre todo, son indicativos de un aspecto anterior que es más importante: informarse de los asuntos públicos constituye una condición de la participación en la vida cívica. Los y las egresados(as) de Balmaceda cumplen con esa condición y, por tanto, poseen los elementos básicos para actuar en tanto ciudadanos.

Gráfico N°13: Interés en informarse de temas políticos por egresados de Balmaceda



Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

Finalmente, al consultarles a los y las egresados(as) de Balmaceda sobre su opinión del conflicto social (Tabla N° 14), sus respuestas fueron las siguientes: un 78% consideró que es preferible “Dejar que se muestren los conflictos para que aparezcan los problemas”, mientras que un 22% consideró mejor “Tratar de evitar los conflictos para que las cosas no pasen a mayores”. Al analizar por sexo, resulta interesante constatar que si bien la mayoría de hombres y mujeres valora la importancia del conflicto para aumentar la reflexividad social, se observa cierta tendencia a que estas últimas prefieren evitarlo antes que afrontarlo.

Tabla N° 14: Percepción sobre el conflicto social de los y las egresados(as) de Balmaceda por Total y Sexo

Alternativas	Mujer	Hombre	Total
Dejar que se muestren los conflictos para que aparezcan los problemas	74	82	78
Tratar de evitar los conflictos para que las cosas no pasen a mayores	26	18	22

Fuente: Encuesta Egresados Talleres Balmaceda Arte Joven, 2011

Al revisar a nivel nacional, la ENPCC nos ofrece un panorama interesante: un 42% de los y las chilenos(as) prefirió afrontar los conflictos, mientras que el 52% preferiría evitarlos. Este dato ofrece información relevante al analizar cómo los y las egresados(as) de Balmaceda priorizan una actitud más orientada a la discusión y valoración de la diferencia, que el promedio nacional.

2. Síntesis de efectos del paso por los talleres

En este capítulo hemos entregado una visión del impacto generado por el paso por los talleres regulares de Balmaceda, centrándonos en los modos en que los individuos califican y significan su paso por ellos como un todo, pero de acuerdo a cinco perspectivas principales, como son la generación de conocimientos formales, la individuación, la sociabilidad, la instalación de habilidades para la vida, y la tolerancia y civismo.

El análisis efectuado nos ha permitido identificar aspectos de alto interés en cada una de dichas perspectivas, pero, además –y es lo que queremos destacar aquí–, nos ha permitido identificar, de modo recurrente, un nivel de *modificación en las disposiciones* de los sujetos. Hemos hablado entonces de que el individuo que pasa por los talleres queda *sensibilizado* respecto de la relevancia que tiene la actividad artística, que desarrollan cierto nivel de *proactividad* para generar instancias (productos, actividades, etc.) artístico-culturales e, incluso, que son *afectados* por los mismos.

Lo anterior nos lleva a proponer que los talleres regulares de Balmaceda actúan como *modeladores dispositionales*, vale decir, como espacios de interacción que dan forma a una manera novedosa de relacionarse consigo mismos por parte de los talleristas y un modo distinto de relacionarse con el arte, con otras personas y, como consecuencia de ello, dan forma a un modo distinto de posicionarse respecto de la sociedad en que viven.

Los talleres conducen o vehiculan significados sobre la actividad artística, sobre el mundo y la sociedad en que viven los(as) talleristas y sobre las relaciones interpersonales que al interior de ellos se establecen. En ese sentido, generan un saber práctico de variado tipo, que influye en la vida de los(as) talleristas en planos tales como el laboral, el familiar, etc.

Ese modelamiento, por cierto, no es exclusivo del taller, sino que se genera de manera articulada con otras influencias en un momento particular de la biografía, en lo que hemos llamado *efecto en eco* o de *resonancia biográfica* cuyo valor es que da cuenta de que los talleres son pertinentes y adecuados a las necesidades específicas de los y las jóvenes que los toman en un momento particular de sus biografías. Es en esa articulación virtuosa donde los talleres adquieren su valor, su profundo significado, y lo que nos lleva a calificarlos, siguiendo a nuestros(as) entrevistados(as), como una experiencia señera.

3. Problemas detectados e impactos parciales

La evaluación de impacto, como hemos visto, es una herramienta que sirve para describir, analizar y proponer puntos de vista sobre los efectos que produce la participación en programas o actividades artísticas en individuos y comunidades. En ella se da cuenta de los aspectos más significativos observados, pero también es necesario problematizar sobre las limitantes o restricciones de tales efectos. Siguiendo esta perspectiva, nos parece relevante señalar algunos puntos respecto de los cuales la evaluación

efectuada nos permite adoptar una perspectiva crítica, de modo de identificar futuros desafíos que deberá enfrentar Balmaceda, con el propósito de mejorar su intervención.

1. En primer lugar, Balmaceda posee **objetivos de intervención** que, a nivel general, responden adecuadamente a la gestión artística-educativa que desarrolla. Si bien sus propósitos son claros (gestionar talleres para jóvenes de escasos recursos), no hay, luego de ellos, **objetivos específicos explícitos** que definan con claridad qué resultados e impactos se espera obtener en sus beneficiarios. Esto tiene el siguiente tipo de implicancias: la posibilidad de estimar de manera específica algún tipo de impacto se complejiza y vuelve difusa, ya que se dificulta establecer secuencias lógicas en el análisis; esto redundando en que se vuelva difícil, a su vez, realizar ajustes al modelo de gestión institucional, de manera clara y en el corto plazo, en vistas de mejorar la efectividad, pertinencia, eficiencia y otras variables de la intervención. No obstante, muchos actores institucionales de Balmaceda (directores, profesores, funcionarios, etc.) sí manejan objetivos de manera tácita. Llevar al plano explícito e institucional dichos objetivos es fundamental para no producir una *tensión organizacional*.
2. Según los indicadores identificados a nivel internacional, la participación en programas artísticos genera **habilidades para la vida**, ya sea en el plano laboral o, más en general, habilidades tales como la disciplina, la organización del tiempo, el mejoramiento de calificaciones, etc. Según nuestra investigación, Balmaceda no logra formar en sus ex-beneficiarios tales recursos en sus futuras vidas. Si bien en las

entrevistas en profundidad y en la encuesta hay jóvenes que manifiestan algunos de esos indicadores, lo concreto es que fue uno de los *factores menores reconocidos* por parte de ellos.

3. Entre los resultados obtenidos por medio del análisis cualitativo, una de las constataciones que hemos podido efectuar refiere a las **formas de convocatoria** que utiliza la institución para captar a los talleristas. Éstas son escasas, lo cual permitiría inferir que los beneficiarios provendrían de un universo acotado. De hecho, los principales medios de difusión son los de tipo informático, entre los que se cuenta la base de datos, la página web institucional y las redes sociales de internet (Facebook, twitter, etc). A ellos se suman otros de incidencia muy menor, como afiches en el metro, avisos radiales, etc. Estos medios de difusión presentan como principal característica el circunscribirse a personas que ya conocen Balmaceda. La impresión que queda luego del análisis es que la institución no hace grandes esfuerzos por difundir su labor, sin embargo, prácticamente no tiene problemas en llenar los cupos para cada temporada y, más aún, generalmente queda una gran cantidad de jóvenes sin poder integrarse a los talleres regulares porque los cupos son limitados. Frente a esta limitación en los métodos de difusión que presenta Balmaceda, advertimos el riesgo de que sus beneficiarios procedan de un universo bastante restringido y, más aún, que se trate de un **círculo cerrado** de jóvenes pertenecientes a los mismos lugares en que históricamente se han difundido los talleres y donde la institución ya cuenta con un importante reconocimiento y prestigio. En otras palabras, existe el riesgo de que se genere una *experiencia endogámica* entre los beneficiarios.

4. La evaluación de impacto realizada consideró experiencias de talleristas y actores institucionales de las **sedes regionales** de Concepción y Valparaíso. A partir de ello es posible efectuar dos constataciones. En primer lugar, que Balmaceda opera con una **lógica centralista**, pensando en la replicabilidad del programa en las sedes regionales, sin considerar el contexto específico de cada una de ellas. Por ende, los parámetros que se usan en regiones son los que se elaboran en Santiago y esto tiene implicancias prácticas, tanto en la implementación efectiva, como en las expectativas de trabajo en cada equipo regional. Según se pudo constatar, desde las sedes regionales se critica la pertinencia de estos parámetros. De hecho, la propia noción de “sede regional” posee implicancias relevantes en cuanto al nivel de autonomía involucrado. En segundo lugar, esto tiene implicancias en términos de medición del impacto, pues **se dificulta comparar las experiencias** recogidas en las tres regiones y, por decirlo coloquialmente, “medirlas con la misma vara”. La implementación de la intervención en cada región se ve sometida a dinámicas tales como la variación en la cantidad de artistas que existe a disposición de cada sede para implementar los talleres, la diversidad de equipos institucionales de trabajo de distinta envergadura y distinta capacidad de gestión, además de que cada sede posee una ubicación geográfica que tiene implicancias para su accionar y se encuentra sometida a dinámicas territoriales específicas. Todos estos elementos son fundamentales de tener presentes en emprendimientos futuros.

VI. CONCLUSIONES

Ya son veinte años desde la fundación de Balmaceda Arte Joven. En todo este tiempo han pasado, por sus talleres y espacios de extensión cultural, más de un millón de jóvenes. Sin duda, esta tendencia seguirá en aumento y la consolidación del proyecto así lo demuestra. Pero, más allá de las estadísticas, y como hemos visto a lo largo de esta investigación, este crecimiento permitirá aumentar las experiencias y definiciones de los proyectos de vida de nuevos jóvenes. Si bien son muchos los factores involucrados en este proceso –eso lo demuestran las múltiples narraciones de los y las entrevistados(as) presentadas en transcurso de estas páginas-, es indudable reconocer que el paso por los talleres de artes visuales, teatro, literatura, audiovisual, danza, música, etc., aunque sea por tres meses, genera vivencias que *significaron y significan un rito de paso* valioso en las trayectorias vitales de miles de jóvenes de Santiago, Concepción y Valparaíso.



En estas páginas hemos intentado comprender, a partir de una serie de indicadores validados internacionalmente, el *flujo de experiencias* que fue para los y las egresados(as) de Balmaceda su paso por los talleres regulares. Para ello, utilizamos una serie de herramientas de investigación, tanto cualitativas como cuantitativas, y desarrollamos un ejercicio de discusión y problematización de cada uno de los antecedentes que íbamos recopilando con cada joven, profesor y trabajador de Balmaceda.

La pregunta que nos planteamos al comienzo de este proyecto fue: ¿cuáles son las consecuencias y efectos que deja, a nivel de la subjetividad individual, el paso por los talleres regulares de Balmaceda Arte Joven? Quisimos, así, identificar qué “impactos” eran observables en los y las jóvenes que egresaban de los talleres regulares de Balmaceda. Nos propusimos conocer las experiencias de diversos jóvenes en variados aspectos, tales como la sociabilidad, el desarrollo de capacidades de expresión, el desarrollo de conocimientos formales, los niveles de individuación, etc. Para ello, tuvimos que reconstruir todo el proceso que esto implicaba y, sobre todo, adoptar una perspectiva “subjetiva” del fenómeno. El camino escogido fue acceder a los efectos y consecuencias del paso por los talleres a través de las impresiones y el relato de los propios individuos. De ahí que sea, como anotáramos al principio de este documento, la *experiencia* la que se constituye en el eje central en la discusión sobre la evaluación de impacto de las artes, puesto que es en relación a ella que se vuelve posible identificar los significados que los individuos le atribuyen a su participación en actividades culturales, en sus distintas formas, tiempos y espacios.

Balmaceda es un proyecto que, desde sus inicios, se consideró experimental, pero que, con el tiempo, asumiría un “esquema de trabajo” que se ha mantenido y que ha ganado legitimidad en el campo cultural chileno. La noción de ‘educación-artística-de-calidad-para-jóvenes-de-escasos-recursos’ se ha posicionado como una “marca registrada”, no sólo por su particularidad, sino que también porque, en general, ha sido casi el único proyecto que se ha mantenido en pie, sin que hayan surgido otros similares en el país. Esto hacía que efectuar una evaluación de impacto resultara interesante, a la vez que arriesgado. Sobre todo porque adoptar una perspectiva subjetiva implica que el resultado pueda ser calificado de “impresionista”, por carecer de información “dura” sobre el impacto “real” u “objetivo” del paso por los talleres. Sin embargo, nos parece que los análisis desarrollados y los resultados obtenidos nos permiten dar antecedentes claros sobre qué significa ser *afectado* por la experiencia Balmaceda. A continuación, nos enfocaremos en presentar las principales conclusiones a las que hemos llegado en la evaluación de impacto aquí desarrollada.

1. Determinantes del impacto de Balmaceda Arte Joven

Al referirnos a los determinantes del impacto, es necesario recordar que existen tres tipos: inherentes al individuo; inherentes a la actividad artístico-cultural; y relativos a factores del entorno. En su conjunto, nos permiten comprender qué elementos deben ser considerados al momento de analizar este problema, para, posteriormente, adentrarnos directamente en los impactos identificados y sus niveles de intensidad.

Al analizar los *factores inherentes al joven tallerista* de Balmaceda, es importante destacar que su momento biográfico es fundamental para comprender por qué ciertos “impactos” son reconocibles o narrables por él. Balmaceda, como se ha indicado, orienta sus esfuerzos en recibir a jóvenes entre 15 y 26 años, de recursos limitados, que demuestren interés, habilidad y talento artístico. En esa edad, se pone a prueba una serie de configuraciones identitarias ligadas a definiciones ligadas a la edad, la sexualidad, pertenencia sociocultural, etc. Por ejemplo, los y las jóvenes analizados narraron que sus opciones de desenvolvimiento se configuraban bajo una triple restricción: escolares, parentales y aquellas ligadas al grupo de pares. De esta forma, el joven, al momento de tomar su decisión de postular a un taller artístico, se enfrentó, generalmente, a una tensión entre estas tres fuentes de socialización: tanto en la tensión entre sus padres y la escuela, como también, frecuentemente, en la tensión entre la escuela y su grupo de pares. Así, por ejemplo,

varios de los y las entrevistados(as) reconocieron que ingresar a Balmaceda era una *puesta a prueba de sí mismos*, que, a la vez, significaba un quiebre con sus espacios de pertenencia heredados. Ser joven, en esta perspectiva, es encontrarse en una situación biográfica caracterizada por la búsqueda de inserción en un mundo social diferenciado. Esto es especialmente observable, por ejemplo, en la definición de la sexualidad. En la investigación se

Estos jóvenes emergen, entonces, como un grupo social que busca resolver una tensión existencial o, puesto en otros términos, emergen como un grupo que se encuentra en una situación de prueba

constató, a partir de las narraciones de nuestros entrevistados, que en Balmaceda, por su condición de espacio libre de adultos que ejerzan “control”, muchos jóvenes demostraban libremente su condición homosexual, siendo que en sus propias escuelas no lo podían hacer.

Estos jóvenes emergen, entonces, como un grupo social que busca resolver una tensión existencial o, puesto en otros términos, emergen como un grupo que se encuentra en una *situación de prueba*: la experiencia de dar prueba de singularidad y adecuación a un conjunto de instituciones sociales con exigencias múltiples, en el marco de una serie de restricciones o limitantes contextuales. En efecto, al revisar las narraciones de los y las jóvenes estudiados, es posible identificarlos por encontrarse, en su momento de postulación y ejercicio del taller, en una situación de prueba. Ahora bien, ésta no se desarrolla en abstracto, sino que se realiza a partir de sus expectativas, de los recursos de los que disponen, tanto de índole económica, como social y cultural, las que condicionaron las formas y posibilidades en que dicha prueba pudo resolverse. Así, la diversidad de pertenencias socioculturales que se encuentran en Balmaceda, ayuda también a reconocer que, en el mismo espacio, cohabita la diversidad sexual, creativa e intelectual, y que ello es un valor en sí mismo.

Sumado a lo anterior, es indudable que el capital cultural juega un papel fundamental en este proceso identitario. Lo interesante, al respecto, es que si bien la familia, en algunos casos, es un factor relevante para el acercamiento al mundo artístico, es más bien la escuela la que ejerce el papel de agente motivador

entre los y las jóvenes entrevistados(as) y esto a pesar de que muchas veces sea un factor de tensión. Así, y aun cuando un número significativo de los y las entrevistados(as) narraron que sus ingresos a Balmaceda fueron cercanos al término de la escuela o directamente dentro de la Universidad, es indudable constatar que es en el proceso “formativo tradicional” donde surge, al parecer, un estímulo significativo entre los y las jóvenes para su ingreso tanto a los talleres de Balmaceda como para sus futuras prácticas culturales.

Otro aspecto interesante que pudimos constatar es que, según los datos de la encuesta, no existen diferencias significativas entre jóvenes de diferentes pertenencias socioeconómicas. Si bien sorprende el alto número de talleristas pertenecientes a los segmentos socioeconómicos más altos del país, rara vez se observaron diferencias estadísticamente significativas entre los y las encuestados(as) según esta variable. Al parecer -y esto se ve reafirmado por los antecedentes recopilados en las entrevistas y grupos focales-, la experiencia de Balmaceda logra aunar, en un mismo lugar, diferentes tipos de jóvenes que no necesariamente comparten diferentes perspectivas del mundo o de la sociedad. Como vimos en la evaluación, los y las egresados(as) de talleres de Balmaceda comparten ideas comunes, perspectivas similares o puntos de vista concordantes entre sí. ¿Puede plantearse, entonces, que Balmaceda



desarrolla en los y las jóvenes esta capacidad de consenso? Como equipo de investigación consideramos que es demasiado arriesgado afirmar algo así. Sin embargo, y lo que sí queda claro en el transcurso de la investigación, es que Balmaceda opera no sólo como un formador de futuros artistas –un “semillero”-, sino que también como un espacio físico y programático que reúne un grupo de jóvenes con expectativas, búsquedas y sensibilidades relativamente cercanas a pesar de sus diferencias de origen sociocultural.

Finalmente, este proceso de evaluación de impacto nos ha dado información valiosa que nos ayuda a comprender, reconocer y demostrar que la decisión de ingresar en los talleres de la institución no es concebido como entretenimiento (para “gastar el tiempo”) o para aprender simplemente una disciplina artística, sino que significa una serie de procesos interconectados –tanto psicológicos como sociales- donde se pone en tensión la propia identidad del joven, sus expectativas de vida y, sobre todo, sus proyectos de vida en un contexto de apoyo recíproco entre jóvenes, artistas y un espacio creativo-libre que no se encuentra en otros lugares de la sociedad.

Con respecto a los factores *inherentes a la actividad artístico-cultural*, es imposible no reconocer que la formación artística que ofrece Balmaceda no se queda, simplemente, en dar herramientas técnicas

o procedimientos formales de creación. Quizá uno de los puntos más notables de su operación es que desarrolla obras que requieren de un compromiso intelectual y creativo entre los y las talleristas y los y las profesores(as). Si bien los talleres tienen una duración de tres meses, todo ese tiempo se dispone a un trabajo riguroso, disciplinado, formativo y creativo que, junto con la sociabilidad generada al interior del grupo-taller, da un espacio-tiempo privilegiado para comprender el “impacto” narrado por los y las estudiantes entrevistados(as).

Como lo anotáramos en su momento, la audición del taller –momento en se pone en marcha el dispositivo pedagógico de Balmaceda- juega un rol muy importante, pues se constituye en una instancia que favorece la producción e instalación de lo que sociológicamente llamamos la *illusio*, vale decir, la significación común y la valoración e involucramiento personal de que los talleres tienen una importancia, de que lo que pasa dentro de ellos es digno de inversión personal y es significado de la misma forma por el resto de los participantes. Lo interesante al respecto es que la audición pone a prueba no sólo los niveles de compromiso del postulante, sino que también, y muy fundamentalmente, qué tipo de proceso creativo tiene en mente el profesor o qué

propuesta de trabajo desarrollará. Con ello, se pone en marcha la producción de una obra que guiará, formativamente y alejada de toda lógica tradicional (como la universitaria), al grupo-taller. En este punto constatamos que existe consenso entre los profesores que dictan los talleres en considerar que el producto final, aquel que es exhibido en la muestra, posee menor relevancia que el proceso de trabajo, o, en otras palabras, una relevancia subordinada al proceso de trabajo en el taller. Sin embargo, todos alientan la idea de reforzar, en el transcurso del taller, la importancia de la obra que se está elaborando. De esta forma, es indudable que la elaboración de un producto artístico, de una ‘obra’, es fundamental en la activación del interés, la motivación y el compromiso de los y las talleristas. En ese sentido, nos atrevemos a decir que sólo de esta manera la experiencia puede quedar registrada en la biografía: como una experiencia artística o de familiarización con el arte, que ayuda a producir, instalar y fortalecer la *illusio* de la relevancia artística de la formación entregada.

Como queda de manifiesto en las narraciones analizadas, la elaboración de una obra requiere de una dedicación creativa y formativa. Sin embargo, lo más interesante es cómo, al interior de un grupo diverso de personalidades, orígenes y expectativas,



se construye un *problema artístico* que termina en la elaboración de una obra. Por ello, no es poco común que los temas a trabajar, por ejemplo, en la literatura y el teatro, sean temas de contingencia nacional o de los propios procesos biográficos de los miembros del taller. Problemas como, la marginación, la lucha política, el auscultamiento de las lógicas de poder, etc., sirven como “insumos creativos” para la obra. Por ello, y a pesar de que casi la mitad de los participantes declararan que entre ellos eran “Ni tan parecidos ni tan diferentes” y que lo “peor” evaluado de su paso por Balmaceda eran los profesores y la infraestructura, lo significativo al respecto es que al interior de este grupo-taller se gesta un problema creativo que debe resolverse. Y eso se hace de forma colectiva.

Lo anterior es fortalecido al momento del cierre del taller. Con la presentación de la obra –en formato de exhibición de pintura o video, representación teatral o de danza, presentación musical, concierto de poesía, etc.–, el proceso creativo concluye y se ha aprendido y reconocido que toda obra es un proceso. Más allá de que sean la familia o los amigos los que comparten con el egresado –aspecto sumamente clave para el fortalecimiento identitario del joven al recibir un reconocimiento o una legitimación de su trabajo–, es el mismo joven el que se da cuenta de que todo el trabajo desarrollado con sus compañeros llevó a cabo un producto, un resultado que es posible de ser puesto a prueba con el resto de sus compañeros de las otras áreas creativas y, por cierto, con sus “nuevos colegas”.

En definitiva, y como lo dijéramos anteriormente, es fundamental comprender el paso por los talleres como un rito de paso que genera un producto artístico. Así, y habiendo revisado el *flujo de experiencia* de los talleres, nos encontramos con un proceso homologable, en sus tres fases, al descrito como propio de ese tipo de rito: a) una audición que separa al postulante de otros y lo pone en una situación de tránsito particular; b) un proceso formativo de tres meses en el que son ampliados los conocimientos y la capacidad apreciativa y crítica de los talleristas y que concluye en un; c) tercer momento en el que, a través de una actividad pública como la muestra, los individuos en tránsito son devueltos a sus vidas cotidianas, pero ahora provistos de otros conocimientos y habilidades, y con la potencialidad de ejercer otros roles.

Los *factores del entorno* son el tercero de los determinantes fundamentales para comprender el impacto de las artes. Y, en este caso, es innegable reconocer que la historia, ubicación y sus personas, hacen de Balmaceda un espacio propicio para desarrollar efectos y afectos entre los y las jóvenes talleristas. Se puede afirmar, en ese sentido, que hay una historia de veinte años que marca un precedente en la formación artística gratuita en Chile. Desde su fundación, Balmaceda se ha concentrado, por una parte, en trabajar con jóvenes de escasos recursos que tuvieran una alta motivación en la creación artística y, por otro, con artistas insertos en el medio que adopten el rol de profesores de taller y propicien un espacio de creación libre, riguroso y horizontal. Esta sumatoria de factores generaría una alta legitimación entre el mundo artístico y, a la vez, sería una de las primeras políticas culturales de los

gobiernos de la Concertación (lo que marcaría un hito en los espacios culturales locales). Con el tiempo, y como hemos visto, este “formato” se ha trasladado a más regiones del país, manteniendo una cierta mística que se percibe tanto en sus trabajadores, como talleristas y profesores.

De la misma forma, es indudable reconocer que Balmaceda posee un modelo pedagógico que propicia el autodescubrimiento y el espíritu crítico, creativo y libre de los y las jóvenes. Todo ello, sin duda, genera un tiempo-espacio que, sumado a su equipo humano –que cree en el proyecto y que valora el trabajo desarrollado durante estos años como algo exitoso–, propicia una diferenciación con todos los lugares de similares características, tales como el Centro Cultural Gabriela Mistral, el Centro Cultural Palacio de La Moneda, Matucana 100, etc. En todos estos casos, no existe un trabajo como el desarrollado por Balmaceda y, cuando lo hacen, se orientan a otro tipo de público: infantil, profesional o adulto amateur.

Finalmente, el espacio institucional donde se genera el posible impacto de las artes resulta ser un elemento clave. Por ello, no sorprende que la gran mayoría de los y las encuestados(as) declare sentirse “egresados” de Balmaceda. Esto demuestra, sin duda, que los y las ex-talleristas se han sentido parte de la institución y la recuerdan con una estima que no se circunscribe al taller y su producto final, sino que también existe la institución como un todo. Y aquello manifiesta que el contexto donde se desenvuelve un(a) joven, también es un elemento que gatilla efectos vivenciales o experienciales que determinan cierto grado de impacto de las actividades artísticas.

2. Dimensiones del impacto de Balmaceda Arte Joven

Observando el impacto en clave subjetiva, la investigación realizada ha hecho posible describir los efectos del paso por los talleres regulares de Balmaceda como un proceso que interviene en la predisposición de los y las jóvenes respecto de la actividad artística, pero también respecto de los otros y de su inserción en la sociedad. Hemos propuesto, en consecuencia, la noción de modelador disposicional para referirnos a la función que cumplen los talleres regulares de Balmaceda y hemos planteado que ese modelamiento se da en los planos de la generación de conocimientos formales, la individuación, la sociabilidad, la instalación de habilidades para la vida, y la tolerancia y civismo. Todas ellas destacadas por la literatura internacional como dimensiones potenciales de impacto de la participación en actividades artísticas.

Conviene insistir en los impactos específicos que observamos en cada una de dichas dimensiones y así reforzar ideas tales como que la mayoría de los y las egresados(as) de Balmaceda reconoce efectos positivos en el plano de su formación artística. Que la mayoría considera que Balmaceda les permitió desarrollarse como persona y ganar seguridad en sí mismos. O que, también, la mayoría de ellos estima que el paso por los talleres de Balmaceda le permitió conocer otras maneras de pensar y vivir.

Podemos destacar, asimismo que el paso por los talleres de Balmaceda está asociado a la instalación de una disposición al auto-cultivo, o que funciona como un aclarador vocacional y como soporte para la toma de decisiones en esta dirección. También constatamos un fuerte sentido de autodeterminación que emerge entre los y las egresados(as) de Balmaceda.

En otra perspectiva, ligada a los aprendizajes en otros ámbitos de la vida, podemos decir que se vuelve imposible afirmar que la experiencia de Balmaceda modifique totalmente las formas de organizar el trabajo que tienen los y las talleristas, aunque sí ganan en lo relativo al rigor y perseverancia en el trabajo propiamente artístico que se ha emprendido con los talleres. Que Balmaceda les abre un espacio y una vivencia de la sociabilidad extremadamente potente en la medida que modifica el patrón habitual de relacionarse con otras personas y que esto, a su vez, incide en la conformación de un círculo virtuoso entre libertad creativa, al interior de los talleres, y libertad interactiva y comunicativa, en las sedes de Balmaceda, que hace que los y las talleristas puedan expresar sus opciones estéticas, sexuales y políticas de forma libre y sin temor.

En base a lo anterior, planteamos que el desarrollo de la tolerancia y el civismo se ven influidos por la búsqueda de que los y las talleristas desarrollen su espíritu crítico, lo que muchas veces tiene por efecto hacer de ellos personas más abiertas y receptivas a fenómenos que antes desconocían.

Balmaceda les abre un espacio y una vivencia de la sociabilidad extremadamente potente en la medida que modifica el patrón habitual de relacionarse con otras personas

Hemos dicho, en síntesis, que el paso por los talleres interviene en la *significación* que se da a la actividad artística en el marco de la existencia individual. En ellos se entrega una base de conocimientos artísticos que posibilitan, no sólo mayores capacidades de desciframiento, sino que mayor seguridad en sí mismo, potenciando la autoestima individual. Ese potenciamiento de la autoestima puede ser visto, desde otra perspectiva, como un reforzamiento identitario que surge en la interacción con otros, el que articula un círculo virtuoso, puesto que estimula el intercambio con otras personas y, en cierta forma, la aceptación de la diversidad.

Tal vez, las palabras de una de las profesoras de los talleres que participó en los *focus group* de Santiago sean más decidoras:

“...porque, en realidad, al cultivar su relación con el arte, alteras su vida. El escritor está buscando constantemente entrenar su creatividad para escribir mejor, el actor está buscando constantemente formas nuevas de expresión, y eso hace que cambies tu relación con el entorno vitalmente. Yo sentí que sí, que ellos se fueron con un conocimiento para la vida, y me lo dijeron.”

(*Tercer focus group profesores Santiago*)

A pesar de que hasta aquí nos hemos empeñado en basar cada uno de nuestros planteamientos en la información recogida en la encuesta y las entrevistas, puede parecer que hemos articulado una visión “mítica” de los talleres, cosa que no es el caso. Para escapar a una lectura “esencialista” que pretendería ver el paso por los talleres no como un rito de paso, sino que como un “acto mágico”, conviene reforzar otro punto indicado en distintos momentos de esta evaluación y que refiere a nuestra propuesta de concebir la participación en los talleres como un proceso a través del cual los participantes adquieren ciertos *recursos*, vale decir, un conjunto de elementos que quedan disponibles para resolver o hacer frente a una determinada necesidad o para llevar a cabo un propósito particular.

Ese recurso puede ser un conocimiento específico, pero también una manera de hacer las cosas, o un nuevo contacto personal (amistades, conocidos, etc.) y su valor depende de su relación con otros recursos personales y contextuales, a disposición del individuo considerado, en un momento determinado de su biografía. No obstante, se trata de un recurso cuya duración también depende del ejercicio que se

haga de él, vale decir, un recurso cuyo valor y utilidad se incrementa con el uso y que no se degrada con el paso del tiempo, siempre que sea empleado.

Más interesante aún, si aquello que dejan los talleres de Balmaceda en los y las egresados(as) es concebido como un recurso al modo que acabamos de indicar, se hace posible ver el por qué de su importancia o incidencia: los recursos son siempre utilizados en una situación específica; ellos tienen una cierta plasticidad y una cierta convertibilidad que los hace valiosos dependiendo del contexto en que son activados e incluso, a veces, descubiertos (pues se pensaba que no se los poseía).

El paso por los talleres, en esta perspectiva, entrega recursos. Pero, además, entrega una *nueva forma de concebirse a sí mismos* por parte de los y las talleristas, lo que implica maneras distintas de activar los recursos que ya se poseía y, potencialmente, maneras de activarlos para que funcionen en red. En ese sentido, Balmaceda no sólo entrega recursos en el marco de una formación particular. También entrega la posibilidad de que cada tallerista descubra aquello que no sabía que poseía. Un descubrimiento así, sin duda que genera una resonancia biográfica.

3. Proyecciones de intervención para Balmaceda

Concluyendo este informe, presentamos a continuación algunas sugerencias para proyectar el trabajo desarrollado por Balmaceda durante los últimos 20 años, de modo de ampliar su radio de influencia a distintas escalas y en diferentes perspectivas. Cada propuesta se basa en información y materiales obtenidos a lo largo de esta evaluación, aunque para mayor claridad, nos limitaremos simplemente a hacer algunas propuestas, prescindiendo de las justificaciones en datos existentes para cada una de ellas.



1. **Reforzar los impactos identificados:** Como ha quedado de manifiesto en esta evaluación, el tipo de intervención desarrollada por Balmaceda genera variados impactos. En vistas de aquello, resulta fundamental continuar con los aprendizajes y esfuerzos que ha ido desarrollando Balmaceda en estos veinte años y, especialmente, debe existir consciencia entre su cuerpo de trabajadores, profesores y colaboradores, de que al interior de cada taller surgen experiencias que no son simplemente aprendizajes artísticos. Al mismo tiempo, y como ha quedado demostrado, hay una serie de procesos que viven los y las jóvenes (identitarios, expectativas, sueños y frustraciones, entre otros) que deben ser parte consciente del trabajo desarrollado por todo el equipo. Los impactos identificados en esta evaluación, evidentemente, no pueden ser adscritos a todos los talleres y modalidades. Cada uno tiene su propia lógica –dentro de un esquema general- y conforma una experiencia única. Sin embargo, es importante integrar en la auto-descripción de Balmaceda que su trabajo global abarca mucho más que los límites eminentemente artísticos. Su trabajo es un *flujo de experiencias* que refuerza procesos identitarios en los jóvenes, los interpela frente a la diferencia, los hace sujetos críticos de su sociedad y, sobre todo, los motiva a configurar sus proyectos de vida.

2. **Desarrollar el “Modelo artístico-pedagógico” implementado por Balmaceda Arte Joven:** en continuidad con la propuesta anterior, cabe señalar que, a juicio de distintos actores del campo artístico (profesores, artistas, etc.), el “Modelo artístico-pedagógico” de Balmaceda posee una serie de características que le diferencian de la mayor parte de las iniciativas impulsadas a nivel nacional. Se valora el hecho de que los talleres sean dictados por artistas activos, que poseen una trayectoria en su respectiva área disciplinar, así como también el enorme interés y motivación de los alumnos que asisten a ellos. Se valora también, y especialmente, la dinámica de apertura al diálogo, a la crítica, así como la incidencia que tienen en favorecer el interés general por el arte y la cultura entre los asistentes a dichos talleres. Un modelo pedagógico que a juicio de los actores involucrados es exitoso, que lleva 20 años de puesta en práctica y que es reconocido en el campo cultural nacional, posee el mérito suficiente para pensar en su réplica o reproducción en otros contextos, así como la detección de sus puntos fuertes y débiles, para así ir perfeccionándolo. En este sentido, cabe pensar en un análisis pormenorizado de las dinámicas pedagógicas específicas que se dan al interior de los talleres, con el objetivo de generar una caracterización que permita identificar el modelo relacional y pedagógico que ponen en práctica, de modo de hacerlo visible en sus distintos aspectos –positivos y negativos- y así permitir su mejoramiento y réplica en otros contextos sociales e institucionales.



3. **Cambios en la estructura de los talleres y nuevos formatos:** Aun cuando el modelo artístico-pedagógico de los talleres de Balmaceda se ha mantenido casi inalterable en los últimos años (debido a su éxito, condiciones presupuestarias y organizacionales, etc.), conviene repensar sus formulas, lógicas y tiempos. Según nuestra exploración en las entrevistas y grupos focales, resulta importante considerar tres propuestas. En primer lugar, la extensión de tres meses de los talleres resulta, en la mayoría de los casos, insuficiente para desarrollar un trabajo de formación artística considerado adecuado por parte de los profesores-talleristas. Sería importante considerar, en el futuro, la ampliación temporal de los talleres. En Segundo lugar, y vinculado con el punto anterior, no todas las disciplinas desarrolladas en Balmaceda requieren la misma temporalidad de enseñanza. En algunos casos, se pueden lograr procesos de formación en horarios administrados por los estudiantes (como en literatura, artes visuales, etc.), pero, en otros casos, se requieren de procesos formativos más complejos o, simplemente, de equipos técnicos

o infraestructura que solo están disponibles en la institución. Por ende, resulta importante considerar ciertas disciplinas y evaluar su posible ampliación horaria. Finalmente, la complejización de las disciplinas requiere de diversos niveles de enseñanza y trabajo pedagógico. Si bien Balmaceda ya ha iniciado un trabajo en esta dirección, resulta fundamental profundizar a futuro en la creación permanente de talleres de iniciación, otros de profundización y otros de profesionalización. En síntesis, resulta importante diseñar un plan de trabajo que considere la modificación de la formulación y estructura de los talleres realizados hasta ahora y, con ello, diseñar nuevos formatos, innovaciones y propuestas de un modelo exitoso, pero perfectible.



4. **Convertir a Balmaceda Arte Joven en un polo artístico, abierto y de experimentación:** Balmaceda, desde su fundación, se ha caracterizado por ser un espacio de experimentación artística. Como se constató en la evaluación, es reconocido por el mundo artístico como un espacio legítimo de creación y, más allá de estar orientado al mundo amateur, se le considera como un “semillero” de artistas jóvenes. Sin embargo, es necesario avanzar e incrementar esta impresión dejada a comienzos de los años noventa. Hoy es necesario consolidar la idea que Balmaceda es un lugar de producción artística que participa en la discusión general del campo artístico. El espacio de creación que se da en cada taller significa un esfuerzo creativo que, junto con la experiencia misma, problematiza los medios artísticos y desplaza las formas actuales de creación. Si bien hace tiempo que Balmaceda ha estado publicando libros de poesía, catálogos de la Galería de Arte y difundiendo sus compañías permanentes, es importante fortalecer aquello con un nuevo impulso al interior del campo de las artes –como un trabajo que aporta al debate contemporáneo– y, a la vez, hacia el público general. Por ejemplo, se podría pensar en crear programas de residencia con artistas internacionales, realizar publicaciones con editoriales nacionales, destacar a ex-talleristas “insertos en el mundo del arte” que permitan reconocer la importancia de Balmaceda, etc. Lo importante al respecto es posicionar a Balmaceda no sólo como un espacio de enseñanza de las artes, sino que también como un espacio en que, con jóvenes, creatividad y artistas avanzados, se problematiza la creación artística actual.

5. **Incluir la dimensión territorial en la intervención de Balmaceda:** Balmaceda no es un espacio de exhibición o, simplemente, un espacio de talleres artísticos, sino que es un espacio donde fluyen experiencias, se construyen proyectos de vida y se definen identidades juveniles, entre otras cosas. Sin embargo, no se ha trabajado en profundidad la relevancia de la inserción territorial de sus sedes o, dicho con otras palabras, las dinámicas positivas o negativas que se puede atribuir a la articulación con los espacios urbanos en que se ubican sus sedes. El modelo de Balmaceda se delinea como un espacio interesante de réplica en distintos contextos y territorios a nivel nacional pero se desconoce la incidencia específica de la variable territorial, a pesar de que en esta investigación surgieron pistas interesantes de explorar. Efectuar esta aproximación sería interesante, además, por un aspecto contextual como es la implementación y seguimiento del Programa de Centros Culturales del CNCA, el cual llevará a cabo un proceso de construcción de 49 centros en municipalidades de más de 50.000 habitantes. El análisis pormenorizado de las experiencias de “Tucapel Bajo” en la Sede Balmaceda Concepción y de la sede Balmaceda en el Cerro Alegre en Valparaíso emergen como



referentes de interés que pueden funcionar como ejemplos para otros centros artísticos.

6. **Implementar una evaluación de impacto en “clave local”:** siguiendo con la propuesta anterior, creemos que un análisis de la relación entre actividad cultural de las sedes de Balmaceda y los territorios en que se insertan constituye una perspectiva relevante y pertinente para adentrarse en el impacto de la intervención, ya no en clave subjetiva, sino que en clave de desarrollo local. Potenciar el despliegue de las comunidades en que se inserta físicamente la intervención de Balmaceda es sin duda una meta que se podría agregar a los objetivos de intervención de la institución, sin modificar sus lógicas organizativas ni de funcionamiento. Además, este tipo de perspectiva puede dialogar con otras de mucha importancia en la actualidad, como son la del potenciamiento de las industrias creativas o la del desarrollo de pequeños “clusters” de emprendimiento, ambas trabajadas mayoritariamente desde la perspectiva territorial y local. Por otra parte, esta aproximación reviste interés por cuanto permite reflexionar sobre las dinámicas de inclusión y exclusión de comunidades reales.



7. **Acogerse a los nuevos procesos de tecnologización:** La irrupción de las nuevas tecnologías ha generado nuevos dispositivos tanto de creación artística como posibilidades de empleabilidad. Como se observó en nuestra evaluación, uno de los menores impactos detectados en los egresados de los talleres de Balmaceda fue la baja entrega de habilidades para la vida profesional. Aun cuando este impacto es de los menos esperados por Balmaceda, es indudable considerar que, para un joven de escasos recursos, aprender habilidades para la vida no sólo le permite decidir sobre sus proyectos vitales, sino que también para la generación de nuevas oportunidades de empleabilidad. Por ejemplo, la generación de páginas Web, el uso de tornamesas para DJ, el manejo de cámaras, la administración de mesas de sonido en programas computacionales, etc. pueden servir como oportunidades de empleabilidad reales para jóvenes.
8. **Generar un laboratorio de prácticas artístico-educativas:** No son pocos los centros culturales a nivel internacional que tienen, dentro de su organigrama, laboratorios de investigación sobre el trabajo pedagógico, artístico y psicológico que se genera al interior de ellos. La investigación que ahí se desarrolla ha permitido ofrecer no sólo conclusiones significativas sobre el valor de su gestión, sino que también han ofrecido mecanismos de experimentación en estas áreas que ha permitido avanzar en nuevas formas de trabajo y producción. La generación de un espacio de estas características en Balmaceda podría ayudar tanto a la investigación sobre

estos temas como a la institución misma. Por una parte, se generaría conocimiento sobre estas materias y, por otra, Balmaceda se convertiría en un espacio de difusión de buenas prácticas para otras instancias. En suma, sería recomendable generar un espacio de investigación donde puedan participar investigadores doctorales, estudiantes en práctica profesional, etc., que aporten al conocimiento hasta ahora acumulado. Disponer de un Laboratorio de Prácticas Artístico-Educativas sería un aporte significativo a la toma de decisiones en política pública cultural.

9. **Poner en marcha una escuela artística en menores de 12 años y/o adultos con inclinaciones artísticas:** Con la voluntad de ampliar los beneficiarios de sus talleres, Balmaceda podría implementar, durante los fines de semana o durante el verano, talleres para menores de 12 años que les ayude, por una parte, a lograr nuevos públicos infantiles y, por otra, aportar a la comunidad a nivel general. Si bien este tipo de proyectos se aleja de la misión específica de Balmaceda, se considera relevante que se amplíen cada vez más los potenciales beneficiarios. Indudablemente, es necesario aumentar el número de beneficiarios de Balmaceda y los menores de 12 años o adultos con vocación artística pueden ser un camino a explorar que no obstaculizaría los propósitos mismos de Balmaceda, sino que, por el contrario, permitiría mayores impactos en el espacio social.

10. **Fortalecer la imagen Balmaceda en la comunidad y el entorno social:** Uno de los desafíos de Balmaceda es lograr un vínculo de reconocimiento mutuo con su entorno. Y esto en distintos niveles: en el plano local, en la línea planteada por la sexta propuesta, pero también en el nivel de la sociedad completa, en la perspectiva de señalar que su trabajo es valioso no sólo porque tiene impactos relevantes entre los y las jóvenes, sino porque gracias a su intervención se logra generar transformaciones sociales e individuales. Como toda intervención en el espacio cultural (y aquí pensamos en todos los programas artísticos distribuidos a lo largo del país: populares, de gobierno, juveniles, etc.), sus efectos pueden servir como catalizadores de discursos críticos y de dispositivos de cambio. Balmaceda no se aleja de eso. Por el contrario, como hemos visto a lo largo de esta evaluación de impacto, sus efectos en las biografías son significativos y permiten pensar en que su trabajo genera un importante beneficio social. Pero este “beneficio” no puede medirse sólo por la cantidad de beneficiados, sino que también por sus capacidades de cambio cultural y social. Por ello, consideramos necesario que Balmaceda logre posicionar, bajo un discurso, una estética o un concepto, la importancia de las artes como una vía de cambio socio-cultural e individual.



VII. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2003). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Agurto et al. (1985). *Juventud chilena: razones y subversiones*. Santiago de Chile: ECO, FOLICO, Sepade.
- Antoine, Cristian (2009). *Audiencias y Consumo Cultural en Chile. ¿Tópico o Justificación de un Modelo de Democratización de la Cultura: 1990-2005?* Revista Re-Presentaciones: Periodismo, Comunicación y Sociedad, Universidad de Santiago, Año 2, Nº 5, Págs. 65-83.
- Ávila, A., & Díaz, M. Á. (2001). *La economía de la cultura: ¿una construcción reciente?* Revista ICE (792), 9-30.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Belfiore, Eleonora (2002). *Arts as a Means of Alleviating Social Exclusion: does it Really Work? A Critique of Instrumental Cultural Policies and Social Impact Studies in the UK*. International Journal of Cultural Policy, 8 (1), 91-106.
- Belfiore, Eleonora y Bennett, Oliver (2010). *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. The Journal of Arts Management, Law, and Society, 40, 324-327.
- _____ (2009). *Researching the social impact of the arts: literature, fiction and the novel*. International Journal of Cultural Policy, 15 (1), 17-33.
- _____ (2007). *Determinants of Impact: Towards a Better Understanding of Encounters with the Arts*. Cultural Trends, 16 (3), 225-275.
- _____ (2006). *Rethinking the Social Impacts of the Arts*. Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, UK.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Itaca.

Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.

_____ (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Brunner, José Joaquín (1988). *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.

Burton, Christine y Janette Griffin (2006). *Investigating social impacts of small museums in local settings: implications for policy making*. Obtenido en: <http://audience-research.wikispaces.com/file/view/Paper+for+ICCPR+-JG+and+CB.pdf> (Abril, 2011).

Catalán, Carlos y Giselle Munizaga (1986). *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.

Duxbury, Nancy (2003). *Cultural Indicators and Benchmarks in Community Indicator Projects: Performance Measures for Cultural Investment?* Department of Canadian Heritage, Strategic Research and Analysis.

Foxley, Ana María y Tironi, Eugenio, Eds. (1994). *La cultura chilena en transición: 1990-1994*. Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General de Gobierno, Secretaría Comunicación y Cultura.

Furió, Vicenç (2000). *Sociología del Arte*. Barcelona: Ediciones Cátedra.

Galloway, Susan (2009). *Theory-based evaluation and the social impact of arts*. *Cultural Trends*, 18 (2), 125-148.

Garretón, Manuel Antonio (2008). *Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile*. En Albino Rubim y Rubens Bayardo, eds. *Políticas Culturais na Ibero America*. Salvador Bahia: Editora da Universidade Federal da Bahia.

_____ (1992). *Estado y política cultural: fundamentos de una nueva institucionalidad*. Santiago: FLACSO.

Gordon, John C. y Helen Beilby-Orrin (2006). *International Measurement of the Economic and Social Importance of Culture*. Paris: Organisation for Economic Co-operation and Development.

Güell, Pedro y Tomás Peters, Eds (2012). *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Güell, Pedro y Tomás Peters (2011). *Combinaciones y secuencias: apuntes para una metodología de evaluación de proyectos y políticas culturales*, en Bárbara Negrón y María Inés Silva, Eds. *Políticas culturales: contingencia y desafíos*. Santiago: Observatorio de Políticas Culturales, N°1.

Guetzkow, Joshua (2002). *How the Arts Impact Communities: An introduction to the literature on arts impact studies*. Princeton University.

Hallam, Susan (2010). *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*. *International Journal of Music Education*, 28 (3), 269-289.

Harrington, Austin (2004). *Art and Social Theory*. London: Polity Press.

Heinich, Nathalie (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

INJ (Instituto Nacional de la Juventud) (1994). *Primer informe nacional de Juventud*. Santiago de Chile: Ministerio de Planificación y Cooperación.

Jackson, et al. (2003). *Art and Culture in Communities: A Framework for Measurement*. Washington: The Urban Institute.

Jermyn, Helen (2001). *Arts and social exclusion: a review prepared for the Arts Council of England*. Obtenido en: <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/298.doc> (Abril, 2011)

Landry, C., et al. (1993) *The Social Impact of the Arts: A Discussion Document* (Comedia, Bournes Green, Stroud).

Luhmann, Niklas (2005). *El arte de la sociedad*. México: Editorial Herder – Universidad Iberoamericana.

Martuccelli, Danilo (2009). *Qu'est-ce qu'une sociologie de l'individu moderne? Pour quoi, pour qui, comment?* Sociologie et sociétés, Volume 41, N° 1, p. 15-33.

_____ (2006). *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*. Paris: Ediciones Armand-Colin.

Matarasso, Françoise (1997). *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*. Comedia.

Maughan, Christopher y Franco Bianchini (2004). *The economic and social impact of cultural festivals in the east midland of England*. London: Arts Council England.

Merli, Paola (2002). *Evaluating the social impact of participation in arts activities. A critical review of Francois Matarasso's "Use or Ornament?"* International Journal of Cultural Policy, 8 (1), pp. 107-118.

Navarro, Arturo (2006). *Cultura: ¿quién paga?: gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Santiago: Ril Editores.

Negrón, Bárbara, ed. (2005). *Industrias culturales: un aporte al desarrollo*. Santiago: LOM y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Negrón, Bárbara y Eduardo Carrasco, Eds. (2006), *La cultura durante el período de transición a la democracia. 1990-2006*. Santiago: Ediciones del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Newman, T., Curtis, K., & Stephens, J. (2001). *Do community-based arts projects result in social gains? A review of literature*. Obtenido en: <http://www.barnardos.org.uk/commarts.pdf>

Nicolas, Yenn (2007). *Les premiers principes de l'analyse d'impact économique local d'une activité culturelle*. Paris: Culture méthodes.

Peters, Tomás (2010). *La afinidad electiva entre consumo cultural y percepción sociocultural: el caso de Chile*. Revista Signo y Pensamiento, vol. XXIX, núm. 57, pp. 216-235.

PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) (2002). *Nosotros los chilenos. Un desafío cultural*. Santiago de Chile: PNUD.

Rampaphorn, Nancy, ed. (2008). *Ciudadanía, participación y cultura*. Santiago: LOM y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Ramsey White, Tabitha y A-M. Hede (2008). *Using Narrative Inquiry to Explore the Impact of Art on Individuals*. The Journal of Arts Management, Law, and Society, 19-35.

Ramsey White, Tabitha y Rentschler, Ruth (2005). *Toward a new understanding of the social impact of the arts*, en Colbert, Francois (Eds), AIMAC 2005: Proceedings of the 8th International Conference on Arts & Cultural Management, HEC, Montreal, Montreal, Quebec

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Reeves, Michael (2001). *Measuring the economic and social impact of the arts: a review*. Obtenido en: <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/340.pdf> (Abril, 2011)

Rojas, Sergio (2003). *Imaginar la Materia. Ensayos de filosofía y estética*. Santiago: Editorial Arcis.

Stanley, Dick (2001). *Beyond Economics: Developing Indicators of Social Effects of Culture*. Proceedings of the International Symposium on Culture Statistics. Montreal: UNESCO.

Subercaseaux, Bernardo (2006). *Cultura y Democracia*, en Negrón, Bárbara y Eduardo Carrasco, Eds. (2006), *La cultura durante el período de transición a la democracia. 1990-2006*. Santiago: Ediciones del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Throsby, David (2004). *Assessing the impacts of a cultural industry*. Journal of Arts Management, Law and Society , 34 (3), 188-204.

Turner, Victor (1973). *Simbolismo y ritual*. Lima: Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Valenzuela, Eduardo (1992). *Movimiento Juvenil en la transición*. En: Cristián Parker y Pablo Salvat, Eds. (1992). *Formación cívico-política de la juventud. Desafío para la democracia*. Santiago: Las producciones del Ornitorrinco.

Weinstein, José (1988). *Los jóvenes pobladores en las protestas nacionales (1983 – 1984). Una visión sociopolítica*. Santiago de Chile: CIDE.

Williams, Deidre (1997) *How the Arts Measure Up, Working Paper*. Comedia, Bournes Green, Stroud.

_____ (1996). *Creating Social Capital*. Adelaide: Community Arts Network of South Australia.

Winchester, Joanna (2004). *Measuring the cultural, economic and social impacts of the arts in Australia*. Sidney: University of Technology.

Wolff, Janet (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Istmo.

Revistas

“Esfera Cúbica. Revista del Taller de Comics”. Santiago de Chile: Centro Balmaceda 1215. Publicación N°1, Octubre, 1993.

Diarios

“Tenemos una Cultura Distinta, a lo Mejor Más Universal”. El Mercurio. Miércoles 23 de Septiembre de 1992.

“Crean centro cultural para los jóvenes”. La Nación. Miércoles 23 de Septiembre de 1992.

“Balmaceda 1215: Donde la juventud tiene cabida”. La Época. Viernes 26 de enero de 1996.

Documentos oficiales y/o de organismos afines a Balmaceda Arte Joven

PNUD. (2003). *Transformaciones culturales e identidad juvenil en Chile*. Santiago de Chile: PNUD. Instituto Nacional de la Juventud. Observatorio de juventud. Gobierno de Chile.

“Propuesta de una institucionalidad para Chile” (Lunes, 20 de febrero, 1995). Santiago de Chile: Ministerio de Educación, Vol. 53627. 1997

“Proyecto de Ley que crea la Dirección Nacional de Cultura”. Santiago. (15 de septiembre de 1998). Santiago de Chile: Ministerio de Educación, Vol. 55196. 1998.

“Programa ‘Beca Artística de Estudios Superiores’”. Corporación Cultural Balmaceda 1215.

"Balmaceda 1215. Memoria 1998 – 1999." Balmaceda Arte Joven. 2009

"Proyecto Balmaceda Tercer Festival de Bandas Jóvenes". Corporación Cultural Balmaceda 1215. 1998.

"Galería. Balmaceda Arte-Joven". Balmaceda Arte Joven. 2006.

"Archivo de Temporadas de Talleres". Balmaceda 1215. Varios años.

"Formación de monitores de Animación Cultural". Corporación Cultural Balmaceda 1215. Abril – Diciembre 2003.

Experiencias artísticas, resonancias biográficas Evaluación de impacto de Balmaceda Arte Joven (1992-2012)

Luis Campos M.: Sociólogo, Universidad de Chile. Master en Ciencias Sociales, EHESS, París,
Doctor en Sociología, EHESS, París.

Tomás Peters N.: Sociólogo, Universidad Alberto Hurtado. Magíster en Teoría e Historia del Arte,
Universidad de Chile. Doctorando en Estudios Culturales, Birkbeck, University of London.



Septiembre 2012