

Más allá del subsidio y la “diversidad”:  
**APUNTES PARA UNA POLÍTICA DE  
LA CULTURA DE CARÁCTER PÚBLICO**

Alejandro Fielbaum • Carolina Olmedo



Fuente: Cristián Bueno. [www.emol.com](http://www.emol.com).

### **RESUMEN:**

El artículo parte revisando las políticas culturales durante el siglo XX, las que pasan del intento de construir una democracia cultural, capaz de ampliar los limitados públicos del arte, a un estado subsidiario que deja las producciones culturales a la deriva del mercado. Las posteriores políticas concertacionistas pasan a considerar la producción cultural como un modo de reproducción de los valores compartidos de la democracia pactada, lo que se traduce en políticas subsidiarias en las que el Estado asegura, junto al problemático discurso ciudadanista, la circulación de una diversidad de bienes culturales. A partir de la centralidad de los Fondos de Cultura, el Estado se concibe como proveedor de un servicio más, sin considerar la especificidad de los productos culturales ni la precarización de los profesionales de la cultura. Frente a ello, se concluye afirmando la importancia de la producción cultural crítica y pública para la construcción de otra democracia.

### **PALABRAS CLAVE:**

- Cultura.
- Políticas públicas.
- Democratización.
- Ministerio de Cultura.

No es extraño notar hoy, a nivel mundial, dentro de las producciones académicas que desean vincularse a la construcción de una izquierda política, una creciente preocupación por la cultura. Desde hace algunas décadas, a partir de ciertas relecturas de Gramsci, se ha insistido en la importancia del análisis cultural dentro de una posición marxista, incluso desde posturas que ya no parecen tan cercanas al autor italiano.<sup>1</sup> Tales discusiones, ciertamente necesarias para debatir los procesos neoliberales de conformación de nuevas formas de hegemonía, han tendido a desatender la pregunta por las políticas culturales que podrían surgir a partir de la crítica que han instalado. En particular, las reflexiones realizadas en Chile se han dirigido a ejercitar la crítica cultural de formas artísticas con las cuales pensar otra lógica fuera de la neoliberal, antes que a imaginar otras formas de política cultural en la que tales obras pudiesen circular de otro modo.<sup>2</sup>

Esta carencia muestra su impotencia a la hora de encarar las posibles discusiones políticas que emergen esporádicamente en torno a la institucionalidad cultural del Estado, o relacionadas al Estado a través de espacios privados que se vinculan a éste mediante fondos y subvenciones. Dado que la propia idea de “política cultural” puede comprenderse de más de una forma<sup>3</sup>, es necesario reflexionar acerca de qué podría significar una política de la producción cultural para el contexto actual, con tal de imaginar otras políticas posibles. Pese a que buena parte de los productores y críticos de la cultura se identifican con posiciones de izquierda, escasean las formas de concebir una política cultural que exceda las formas de administración neoliberal<sup>4</sup>. Se espera, en lo que sigue, abrir ciertas líneas de discusión, aún muy incipientes, en torno al futuro de tales políticas, a partir de una esquemática exposición del pasado y presente de las políticas culturales en Chile.

## I. DE LA CULTURA NACIONAL AL NEOLIBERALISMO

A lo largo del siglo XX, la mayoría de los Estados latinoamericanos implementó variadas políticas culturales con la doble finalidad de construir un espacio artístico que pudiese gozar de cierto reconocimiento ante sus pares europeos y constituir identidades nacionales.<sup>5</sup> Tras las insuficiencias de los deseos de modernización cultural liderados por las élites liberales del siglo XIX, son los Estados de vocación nacional-popular los que movilizan tales desarrollos, creando distintas instituciones que buscan establecer espacios culturales que no se limiten a las élites culturales. De esta forma, se aspiraba a una cierta noción de democratización cultural. Esto no solo se entiende, por cierto, como la preocupación por que existan más objetos o producciones culturales, sino como una ampliación del posible público, a partir del deseo de masificar ciertos discursos e imágenes. Contra quien argumentase, desde cierto discurso de la “alta cultura”, que el arte es materia de élite y el espectáculo asunto de masas, la política que se despliega busca un inédito encuentro entre las obras que poseen calidad artística y un público menos restringido que el de las élites culturales. En la historia chilena, como momento cúlmine de este proceso de apertura social de las producciones culturales, muchos elementos del programa cultural de la Unidad Popular se embarcaron en la búsqueda de diversos caminos para lograr esta ansiada democratización.<sup>6</sup> Este proceso no buscó una mera ampliación de espectadores, sino que

1 Ver Butler, J. (2000). El marxismo y lo meramente cultural. *New Left Review*, (2).

2 Evidentemente, parte del rendimiento crítico de las obras de neovanguardia que pueden rescatarse en las últimas décadas se juega en su capacidad de cuestionar, a través de las mismas obras, la posibilidad de su administración. En ese sentido, no se trata de pedir a las obras que pierdan la opacidad que las constituye, sino de imaginar otros modos posibles de relacionar esa opacidad con otra forma de espacio público.

3 Ochoa, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: La Silueta.

4 De hecho, cada año se pueden leer variadas y sensatas críticas a las ciertamente cuestionables cantidades y mecanismos de reparto de los Fondos Culturales, pero no se cuenta con ideas para elaborar una política cultural que aspire a construir otra forma de comprender qué tipo de obras e investigaciones habrían de financiarse y, de modo más decisivo, qué relación habría de tener el Estado y la sociedad ante la siempre laxa categoría de la cultura.

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

6 Entre los años 1971 y 1973, múltiples iniciativas persiguieron una modernización de las artes en la dirección de su masificación, ampliando el acceso tanto a los objetos y producciones culturales como a los discursos a través de los cuáles eran

también la transmisión de aquello que el Estado chileno consideró como "la" cultura que debía difundirse. De este modo, la necesidad de asegurar la promoción de un "arte chileno" (musical, escénico, visual) que pudiera hacer justicia a ambas palabras se volvió fundamental. Esto es, una producción cultural original en su construcción de formas que, a partir de su comprensión y reelaboración de la cultura de la élite y de la cultura de masas, pudiera establecer tanto circuitos artísticos modernos (al día respecto a las vanguardias metropolitanas) como gestar una imagen nacional. Es decir, su objetivo fue la gestación de una inédita combinación entre vanguardismo e inserción popular.

Ciertamente, ambos deseos no podrían ser saciados inmediatamente, dada la imposibilidad de asegurar -por ejemplo- que una pintura fuera una pintura "realmente del pueblo chileno", en el marco de una posición periférica respecto de los centros de producción cultural. Esta imposibilidad abre la necesidad de trazar, una y otra vez, distintas estrategias de producción. Situadas en un contexto que no permite inicialmente más que rescatar producciones metropolitanas y generar nuevas estrategias para su circulación entre un público "en formación", las producciones culturales se sitúan en tensiones que abren la posibilidad de distintos proyectos políticos asociados a la cultura. Con esta apertura se entran a discutir tanto las imágenes de nación que se han construido, como las formas de generar tales imágenes, a partir de la búsqueda de nuevos canales de expresión que pudieran vincularse de modo no elitista con las mayorías. Ejemplo de ello son las experiencias del Canto Nuevo en lo musical o de la Brigada Ramona Parra en las artes visuales, entre otras. En este contexto cultural y político, los museos adquieren un rol ejemplar, cumpliendo una labor que también es apoyada por los programas de extensión cultural de las universidades. Éstas últimas, dentro de su autoconcepción como instituciones públicas, aspiraron a dar a conocer al público no perteneciente al contexto universitario las distintas producciones que de allí surgían, a partir de su labor de formación de artistas y especialistas en cultura<sup>7</sup>. Buena parte de las producciones de vanguardia artística que se dan en el siglo XX chileno, en efecto, surgen dentro y no contra -como en el caso europeo, leído esquemáticamente- las instituciones universitarias.

De modo predecible, la dictadura cívico-militar desactiva tales circuitos culturales, y no solo a través de la censura y exilio de buena parte de las obras y artistas que allí se presentan, sino también mediante la implantación de una comprensión de la cultura vinculada a las lógicas del mercado. El desdén ante el rol del Estado y la politización de las producciones culturales desplaza el discurso estatal de la cultura hacia una retórica vinculada a los valores nacionales y católicos provenientes del imaginario hacendal decimonónico<sup>8</sup>, con su respectivo rechazo hacia las producciones antes respaldadas por el Estado, y ante una producción cultural situada en torno al Estado. Este viraje es manifiesto en las escasas políticas culturales promovidas durante la época. El Estado entonces inicia una retirada paulatina de la promoción de las producciones

---

generados: el ingreso del arte popular y callejero a los museos; el establecimiento de mecanismos de participación y encuentro del espectador y los artistas en el marco de estas últimas instituciones; la realización de talleres artísticos gratuitos impartidos por los propios artistas en espacios de exhibición convencionales y sectores habitacionales (principalmente poblaciones y barrios); la creación de colecciones de arte popular y arte moderno; y, por supuesto, la continuidad en la importación de nuevas formas de hacer arte, esta vez desde otras experiencias político-visuales de izquierda en América Latina. Ver Olmedo, C. (2012). Reflexiones en torno al muralismo comunista en Chile: exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. En *1912-2012 El siglo de los comunistas chilenos*. Santiago: Instituto IDEA, Universidad de Santiago, p. 304. Un buen ejemplo, por cierto, de la forma proyectual que toma este impulso es el programa "El tren de la Cultura" (1971), en el cual poetas y cantantes de la talla de Quilapayún o Inti Illimani recorrieron los poblados de buena parte del territorio nacional con financiamiento del nuevo gobierno, utilizando como medio de transporte los ferrocarriles del Estado, exhibiendo sus obras a un público otrora privado del acceso a tales producciones. Ver Albornoz, C. (2005). La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. En J. Pinto (Editor). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: Lom Ediciones.

<sup>7</sup> Subercaseaux, B. (2011) *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Tomo III. Vol. V*. Santiago: Editorial Universitaria.

<sup>8</sup> Donoso, K. (2012). Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. Recuperado de: [http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/chile\\_donosofritz.pdf](http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/chile_donosofritz.pdf)

culturales, bajo el supuesto de que es en la interacción entre privados dónde se debe decidir qué bienes son consumidos, a partir del bienestar individual que pueda brindar uno u otro consumo. La construcción de un público o una cultura nacional, por ende, parecen ser efectos posibles, y no objetivos centrales, del intercambio de productos culturales. Las antiguas empresas estatales destinadas a promover la producción cultural (Quimantú o Chilefilms, entre otras) son cerradas o privatizadas, limitándose el Estado a la mantención de una cantidad mínima de instituciones (el Ballet Folclórico Nacional y la Orquesta Sinfónica, por ejemplo).

A partir de la crítica al carácter elitista de quien pudiese sostener que una pintura de vanguardia vale, por ejemplo, más que un partido de fútbol, y por ende una crítica a quien justificase que el Estado financie lo primero y no lo segundo, surge un nuevo contexto en el que las producciones culturales deben entrar a competir junto con otros bienes para poder subsistir. Esto explica, por ejemplo, que comience a aplicarse, desde 1976, el Impuesto al Valor Agregado (IVA) a los libros y a los discos. Esta transformación vertical y autoritaria genera un problemático acercamiento entre cultura y espectáculo en el contexto de un muy empobrecido escenario cultural de intervención y censura.<sup>9</sup> Desde la lógica neoliberal, las dificultades económicas que podría tener una producción de vanguardia pasan a ser comprendidas como parte de la torpeza de producciones incapaces de ser comprendidas o entretener al espectador individual. La exploración artística resuelta así coartada, simultáneamente, por los valores conservadores y la concepción mercantil del valor. Con esto, las decisiones del consumo individual se imponen como el criterio de valoración de la calidad entre una u otra producción. En el contexto dictatorial, el Estado chileno intervino escasamente, y cuando lo hizo su inversión se dirigió a eventos cuyo alto impacto mediático permitieron cierta capitalización política<sup>10</sup>.

Estas transformaciones, por cierto, no son exclusivas de Chile. Ya a fines de la década del ochenta, Néstor García-Canclini acusaba la irrefrenable aparición de un mercado de bienes simbólicos ligados al mercado para el contexto latinoamericano, dirigido por la creciente presencia del capital privado que emerge ante los recortes del apoyo estatal a producciones no rentables<sup>11</sup>. Los procesos latinoamericanos de neoliberalización radicalizaron esta tendencia en las nuevas democracias restringidas. Ante la progresiva retirada del Estado en el campo de la producción cultural, esta queda arrojada a los vaivenes de un mercado que no podría distinguir entre las producciones culturales y otras formas de mercancía.

## **II. LAS POLÍTICAS CULTURALES DE LA TRANSICIÓN**

Esta situación comienza a objetarse en la postdictadura, en el marco de un contexto internacional en el que la supuesta homogeneización cultural impuesta por la mundialización neoliberal genera cierta demanda por la identidad que no solo aparece en términos de la defensa ideológica de las identidades nacionales, sino que comienza a valorizarse como valor de cambio, al alero del

---

9 Al caracterizar el escenario cultural chileno de la dictadura como “empobrecido”, se hace referencia a los elementos en dicha escena que remiten al tema de este escrito: las políticas públicas del Estado desplegadas en un programa cultural que active para el espectador las instituciones creadas y sostenidas para ello. Lo cual no impidió, por cierto, que en espacios de resistencia al Estado se hayan desarrollado circuitos minoritarios de rescatable producción. Es por este motivo que si bien no se concuerda con las posturas que hablan de un “apagón cultural” durante esos años, sí resulta fundamental describir un escenario limitado, censurador e irregular de acción de las políticas públicas existentes, así como un contexto autoritario de creación de nuevas políticas culturales.

10 Un ejemplo de lo descrito es la importancia adquirida por el Festival de la Canción de Viña del Mar durante el régimen militar, auge devenido de la combinatoria entre la rentabilidad que genera para la televisión local la invitación de artistas importantes dentro de la industria cultural mundial, y su relevante rol local como ilusión veraniega de la existencia de cultura en un país dictatorial.

11 García-Canclini, N. (1987). *Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano*. En N. García-Canclini (Editor). *Políticas culturales en América Latina*. México D.F.: Grijalbo.



desarrollo de las políticas de defensa del patrimonio y las redes turísticas que allí se emplazan. En ese sentido, Harvey explica la capacidad del mercado de apropiarse incluso de producciones singulares que parecieran combatir los discursos neoliberales.<sup>12</sup> De este modo, la rentabilización de los productos culturales ya no parece darse a través de la construcción de obras estandarizadas, como se denunciaba en los años sesenta, esto es, al modo de la industria cultural hollywoodense. Ahora serán las producciones diferenciadas las que comienzan a adquirir valor económico. No es casual, en ese sentido, que desde los años noventa se instale, al alero del discurso estatal, la preocupación por el patrimonio cultural,<sup>13</sup> no obstante el creciente rendimiento económico en el mundo privado. Esto se desarrolla a través del flujo de políticas y dineros internacionales, lo que no solo lleva a un vuelco hacia la producción de imágenes que respondan a los deseos exotizantes del Primer Mundo, sino que además se desatienden aquellas zonas y formas culturales que no pueden ser objeto de tales deseos. En el caso chileno, esto es claro en ciertos barrios de Valparaíso, los que, al alero de la patrimonialización y el discurso de la cultura, comienzan a generar un lucrativo negociado turístico que contrasta radicalmente con la pobreza del resto de la ciudad.

De este modo, de los años noventa en adelante, mientras el discurso neoliberal comienza a rescatar la creatividad como un factor de emprendimiento, lo que se cristaliza en sus versiones más radicales en el discurso de las industrias creativas, las posiciones progresistas comienzan a valorar las producciones simbólicas por la posibilidad que brindan de equilibrar la modernización neoliberal con valores universales o identidades locales. Así, por ejemplo, un reciente discurso de la UNESCO insiste en el valor económico que puede tener la cultura en la superación de la pobreza, el desarrollo sustentable o la equidad de género<sup>14</sup>. En ese marco, el proyecto concertacionista construye una política cultural distinta a la de la dictadura –lo cual no solo se traduce en las alianzas entre el mundo artístico y el mundo político, que tristemente recordamos en cada nueva franja de elecciones presidenciales–, sino también en la composición de una nueva institucionalidad cultural, al alero de un discurso que insiste en la importancia que posee, para el país, la cultura.

Quien ha teorizado más seriamente al respecto parece ser el sociólogo Manuel Antonio Garretón, quien considera que la cultura ha de comprenderse de modo dual, considerando tanto un sustrato, ligado a ciertos valores y concepciones de mundo compartidas, como ciertas instituciones que cristalizan, en el campo de lo simbólico, esas preguntas y respuestas, dentro de las cuales se halla la creación artística y las industrias culturales, así como la ciencia, la educación o la tecnología.<sup>15</sup> El rol del Estado, en ese marco, es el de generar instituciones que permitan la transmisión de los valores de una comunidad. Es allí donde se enmarca la importancia de las producciones culturales, especialmente si estas logran construir algo más que un espacio artístico. En esa línea, Garretón señala que el Estado debe pasar de una política de la institucionalidad a una política del sustrato. Contra quien defendiese una eventual neutralidad valórica del Estado, afirma que este debe preocuparse de construir ciertos consensos que unifiquen a la sociedad, además de permitir la expresión de su diversidad.<sup>16</sup> El valor de una creación, en esa línea, no residiría en la expresión individual, sino en su posibilidad de transmitir cierta mirada del mundo que debiese ser compartida. De ahí, entonces, que el Estado deba priorizar la transmisión de ciertos valores. Esto es, una política que, sin objetar la autonomía de los creadores, dé centralidad a ciertos valores

12 Harvey, D. (2013). El arte de la renta. En *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.

13 Fielbaum, A. (2010). La emergencia del discurso sobre el patrimonio en Chile (1997-2009). *Museología e patrimonio*, 3(2).

14 Bokova, I. (2013). The power of culture for development. Recuperado de: <http://en.unesco.org/post2015/sites/post2015/files/The%20Power%20of%20Culture%20for%20Development.pdf>

15 Garretón, M. (2008a). El espacio cultural latinoamericano revisitado. En N. Miranda y L. Rubim (Orgs). *Transversalidades da cultura*. Salvador: EDUFBA.

16 Garretón, M. (2008b). Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile. En A. Albino y R. Bayardo (Comps.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA.

que no solo afirmen las identidades existentes, sino que además puedan transmitir valoraciones propias de un mundo globalizado.<sup>17</sup>

Siguiendo tal argumento, ciertas producciones simbólicas poseen un valor distinto al de otras mercancías, por lo que resulta legítimo que el Estado procure asegurar su amenazada subsistencia. Con ello no solo habría de generarse un espacio artístico de mayor nivel, sino también un país en el cual puedan circular significados necesarios para la democracia pactada. Esto no se ha traducido tanto en la generación de instituciones estatales de producción cultural como en la generación de subsidios a la oferta cultural realizada por privados, a partir del supuesto de la necesidad de cuidar la diversidad que habría de asegurar un mercado que ofrezca una variedad de productos. No es casual, por ello, que el Estado haya priorizado en construir espacios donde pueden exponerse obras, al modo del GAM, y no en la conformación de nuevas instituciones dispuestas para la producción. En estas políticas de construir espacios públicos en los que comparecen museos y tiendas, las alianzas con capitales privados no han sido pocas, ni problematizadas. En efecto, en un influyente texto coordinado por el mismo Garretón, se ha destacado que el aumento de la inversión estatal suele ir acompañado de un aumento de la inversión privada en cultura.<sup>18</sup>

Así, parte del rendimiento de la inversión estatal se juega en su capacidad de construir un orden en el que su presencia no sea la única, y quizás tampoco la más importante. De este modo, el carácter subsidiario del Estado en el orden neoliberal se manifiesta, en términos de las políticas culturales, en la ayuda económica a quienes no pueden sobrevivir en el mercado. Tal ha sido el modelo instalado y profundizado por los gobiernos concertacionistas, los que han buscado generar un mercado en el que los distintos productores puedan participar. Ya a fines de los años ochenta, Brunner contrapone la antigua centralidad del Estado a lo que denomina un modelo liberal de políticas culturales, capaz de combinar agentes privados y públicos, regulados por el mercado, la administración y la comunidad. Sin precisar lo que podría significar lo último, su texto es síntoma de un claro desplazamiento con respecto a la forma de concebir lo que antes el Estado impulsaba como una democratización cultural. Se trata de lo que Brunner destaca como la multiplicación de las estructuras de oportunidades de una u otra expresión cultural: antes que determinar alguna forma específica de expresión, el Estado habría de promover la multiplicidad de proyectos, constituyendo un espacio que no parece poder entrar a disputar una democracia ya delimitada. Explicita Brunner, en efecto, que estas políticas no habrían de alterar los aspectos básicos del orden institucional ya existente.<sup>19</sup>

Las políticas que se instalan en la postdictadura son coherentes con lo allí propuesto. Según Subercaseaux, grupos vinculados al PPD se impusieron en la elaboración de políticas culturales durante el gobierno de Aylwin, valiéndose de un liberalismo suspicaz ante la acción del Estado, con el cual se privilegiaba una política cultural descentralizada, respetuosa de la iniciativa privada y sustentada en la creación de espacios antes que en determinar la producción cultural.<sup>20</sup> De hecho, ya en 1990 surge la Ley Valdés, cuyo propósito es fomentar el mecenazgo cultural de las empresas como forma de pago de impuestos. Junto a ello, progresivamente se han construido instituciones estatales vinculadas a la cultura. En particular, el gobierno de Lagos construye la institucionalidad aún vigente, es decir, el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura (CNCA).<sup>21</sup> Otorgando una inédita centralidad discursiva a la cultura, su gobierno traza las instituciones

17 Garretón, M. (2013). Cultura y democratización en Chile: los nuevos desafíos. *Comunicación y medios* (27).

18 Garretón, M. (Coord.). (2003). *El espacio cultural latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*. Santiago: FCE.

19 Brunner, J. J. (1988). *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.

20 Subercaseaux, B (1994). Políticas culturales: balance de la transición. *Proposiciones*, (25).

21 Navarro, A (2006). *Cultura: ¿quién paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Santiago: RIL Editores.

y discursos que siguen orientando hasta la actualidad la mirada de la Concertación sobre las políticas culturales. En el documento programático Chile quiere más cultura se trata de explicar el deseo que indica el título al señalar la necesidad de situar a la cultura en el centro del desarrollo, partir de la alianza entre lo público y lo privado que no imponga, por sobre el "libre albedrío de las audiencias" (sic), el tipo de cultura que le conviene a la sociedad.<sup>22</sup> Antes bien, de lo que se trata es de construir un orden cultural en el que pueda reconocerse, en su diversidad, una unidad nacional efectivamente existente, la cual no solo permitiría a los chilenos reconocerse como tales, sino también a los extranjeros conocer a los chilenos. En efecto, así lo señala, años después, el propio Lagos: "Hay un espíritu nacional en que la cultura consiste y que, a la vez, es forjado por ésta, de una manera tan intangible como real, y cuya visibilidad y aprecio allende nuestras fronteras naturales constituye el bien por excelencia que podemos exhibir a quienes quieran conocernos"<sup>23</sup>.

### III. SUBSIDIOS AL CIRCUITO, CIRCUITO DE SUBSIDIOS

Lo descrito se ha traducido en políticas en las que no ha existido continuidad en las iniciativas de democratización de las formas de producción y exhibición. En este sentido, el papel de un eventual Ministerio de Cultura resultaría fundamental. Es antigua, por cierto, la promesa de un nuevo ministerio que reemplazaría al CNCA, el cual se presenta en los debates el año de su creación (2003) como una entidad pública dedicada exclusivamente a los asuntos culturales, pero aún dependiente en términos ejecutivos del Ministerio de Educación. Como una suerte de "transición" de la cultura desde su espacio de dependencia original a una institucionalidad autónoma y moderna, el CNCA posee vínculos administrativos con la Presidencia de la República, los ministerios de Educación y Relaciones Exteriores, y el Consejo de Monumentos Nacionales, entre otras entidades estatales. Su espacio se ha desplazado desde un sistema de financiamiento dependiente del MINEDUC en la década del noventa, en torno a los hoy denominados Fondos de Cultura, a una asesoría de la presidencia en cultura.

Actualmente, los criterios y mecanismos de evaluación de los Fondos deben ser cuestionados. Por un lado, el tamaño reducido de la escena cultural chilena ofrece un bajo número de evaluadores de Fondos de Cultura por área, lo que genera en la actualidad serios cuestionamientos a la transparencia y objetivo del concurso desde la sociedad civil. Si bien hoy los Fondos de Cultura no son la única vía de financiamiento ofrecida por el CNCA, es sin duda su principal instrumento de democratización de las producciones culturales. Su permanencia en el tiempo es una muestra clara de su consolidación como un espacio de trabajo en cultura, así como también podría ser un reflejo del acomodo clientelar entre los agentes culturales y los partidos políticos gobernantes de turno, que múltiples actores acusan a partir de la administración de Ricardo Lagos<sup>24</sup>. La evaluación de dicho uso "vicioso" del instrumento de financiamiento impulsó su complejización a lo largo de los años, en términos de requisitos cuantitativos y cualitativos de los proyectos a postular. En los años que suceden a la creación del CNCA, se presencia la reorganización de los criterios de financiamiento cultural por esta vía. Esta discontinuidad es visible en el hecho de que hoy la mayor y única instancia de debate sobre cultura, fuera del CNCA, es la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, un espacio habitualmente abocado a temas menores que durante los últimos años se ha visto exigido a una discusión mayor en relación al destino del futuro Ministerio de Cultura. Este espacio, en el cual participan también representantes de agrupaciones privadas

22 Consejo Nacional de las Artes y la Cultura (2005). *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural*. Santiago: CNCA.

23 Lagos, R. (2011). La cultura es desarrollo. En Varios autores. *Cultura. Oportunidad de desarrollo*. Santiago: CNCA.

24 Este rol se constituyó brevemente en el cargo de Asesor Presidencial de Cultura, plaza ocupada brevemente por el Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales Agustín Squella durante el Gobierno de Ricardo Lagos.

a través de la invitación de los parlamentarios involucrados, se ha acogido un debate importante en torno a la modernización institucional en los últimos años.

¿Qué implica tener un Ministerio de Cultura en relación con la realidad institucional antes existente? La propuesta que hoy se discute, sin un proyecto claro que podamos conocer, es problemática en muchos sentidos. El primero de los problemas refiere a una de las dificultades históricas a la hora de generar políticas culturales en Chile: la cuantificación y cualificación de la cultura. Este deseo transforma al arte y al patrimonio como campos medibles de la producción de objetos, y es derivado de la falta de reflexión acerca de los rendimientos específicos que podría tener la producción cultural en un proyecto de desarrollo. En efecto, no existe claridad con respecto a qué se entenderá por desarrollo cultural, quiénes deben ser los beneficiarios de dicho desarrollo y cómo las incuantificables dimensiones inmateriales del desarrollo cultural deben traducirse en acciones y producciones de carácter material. Las políticas públicas de la última década han apuntado reiteradamente a potenciar índices y aspectos cuantificables de desarrollo cultural, en desmedro de aspectos “no cuantificables” dentro de su producción. Este error surge del prurito de proveer a la ciudadanía de un conjunto determinado de “bienes culturales” que, en su acumulación, nos arrastren a un eventual desarrollo cultural. Así, la producción cultural no es concebida, conceptualizada y producida de un modo del todo distinto de la producción agrícola, minera o pesquera. Si acusamos esto no es porque consideremos que las producciones culturales sean más o menos importantes, sino porque su importancia ha de pensarse de otro modo. Esta falta de reflexión ha llevado a que los aumentos y mejoras en la infraestructura de museos y centros culturales, así como a la multiplicación del número de proyectos de creación con resultados a mediano y corto plazo, y a la regulación de los vínculos comerciales entre diversos privados, se haya desplegado sin una política cultural en la que tal aumento pueda entenderse dentro de un proceso global, de carácter público, de desarrollo cultural.

Por otra parte, es claro que la producción cultural puede contabilizarse como una dimensión de la economía nacional. Si bien no tiene la centralidad de otras actividades como la minería o la agricultura en el PIB, durante los últimos años se ha reconocido la importancia de los rendimientos económicos que se producen en su quehacer. Un ejemplo son los resultados de una investigación realizada por el Consejo Nacional para la Innovación y la Competitividad durante el año 2007, que advertía que las industrias creativas eran uno de los sectores con más potencial de crecimiento para la década siguiente<sup>25</sup>. A partir de ello, el CNCA incorporó como nuevos campos de producción cultural al diseño, la arquitectura, los nuevos medios y las artes circenses<sup>26</sup>. A pesar de este auspicioso panorama, el debate actual acerca del arte, la cultura y el patrimonio sigue presentándose en términos del eje entre consumo e industria, y su correlato como una relación entre el productor y el espectador, limitando el rol del Estado y sus políticas culturales al mero rol de proveedor de un servicio. En estos debates, hasta en sus versiones más recientes, no se avanza en la caracterización de la cultura, el arte y el patrimonio como actividades económicas y productivas en el ámbito nacional, y al específico rol que podrían tener dentro de un proyecto de desarrollo económico y político. Este aspecto sigue sin ser definido, pese a que múltiples sectores profesionales de la cultura y el patrimonio se ocupan activamente de ello en la actualidad, instalando temas ignorados históricamente en los debates del CNCA, particularmente en torno a la precarización del empleo cultural en todos los niveles y la subcontratación de profesionales de la cultura en espacios subvencionados por el Estado.

---

25 CNIC. (2007). Hacia una estrategia nacional de innovación para la competitividad. CNIC. Recuperado de <http://www.cieplan.org/biblioteca/detalle.tpl?id=104>

26 Ampuero, R. (2014). Presentación. *En Mapeo de las industrias creativas en Chile. Caracterización y dimensionamiento*. Santiago: CNCA.



Dos de las entidades involucradas en uno de los estudios más recientes sobre cultura y trabajo en Chile son el Observatorio de Políticas Culturales (OPC) y el Proyecto Trama / Red de Trabajadores de la Cultura: dos entidades que, pese a participar de los debates en la comisión de cultura de la Cámara Baja, no han podido imponer su posición respecto de este tema al interior de los últimos debates sobre el nuevo ministerio.<sup>27</sup> Vale decir entonces que, a pesar del tono ciudadano de los debates llevados a cabo en las instancias legislativas y dentro del propio CNCA, la persistencia de esta omisión ratifica que la aparición de un Ministerio de Cultura apuntaría a moderar o regularizar los aspectos vinculados al consumo cultural y la creación de industrias culturales, ya ofrecidos por el modelo anterior, sin tocar en ningún momento la comprensión del rol del Estado como el proveedor de un servicio en el marco del cual subcontrata a parte de la ciudadanía para atender a la otra. Los "objetos de cultura" producidos en tales transacciones se presentan, como ya observamos antes, en términos materiales, como bienes acumulables e intercambiables, posibles de ser transferidos desde el Estado a través de una inversión a agentes culturales individuales capaces de "multiplicar la inversión inicial" otorgada en forma de subsidio. Las recientes políticas y discusiones tienden a construir, con la compañía de la retórica tecnocrática, un sector intermedio que, ubicado entre el Estado y el productor cultural, ofrezca un "emprendimiento cultural" en lugar de un producto determinado. Esta promesa de una industria cultural invisibiliza las dificultades y aumenta la precarización del ámbito profesional de la cultura, al asignar premios cada vez más altos a una cantidad menor de agentes que funcionarán de subcontratantes de otros que antes podían acceder a dicha precarización, de manera directa a través de los Fondos de Cultura preexistentes.

En tercer lugar, debe discutirse la recurrente idea del valor de la cultura como un elemento de integración de la diversidad cultural en nuestro país: una suerte de herramienta a través de la cual el Estado busca alcanzar un horizonte democratizante de participación ciudadana exigido por la coyuntura actual, de carácter progresista. Dicho tono, que ha teñido varias de las intervenciones relacionadas con el Ministerio de Cultura en la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, apunta a instalar los conceptos de diversidad y democratización como aparatos conceptuales que colaborarían a un tránsito expedito de la institución desde el CNCA a un ministerio, perfilando a la cultura como una práctica que en su multiplicidad se configura como un problema-país. La reciente apertura de una línea de los Fondos de Cultura bajo el rótulo de "Interculturalidad y migrantes" ejemplifica esta mirada. La importancia que ha tomado el recurso a la cultura puede notarse en el reciente anuncio, realizado en abril de 2015, de la creación de una comisión de cultura en el Senado como consecuencia de "los problemas de gestión" de la existente en la Cámara Baja. Con ello, se aspira a elevar a la cultura como tema nacional, con lo cual habría de nacer un marco institucional que responda eficazmente al deterioro patrimonial provocado por los diversos desastres naturales que han acontecido en Chile, así como también a actualizar una institucionalidad juzgada en su conjunto como anacrónica. Pese a ello, el proceso de modernización de las políticas culturales en Chile, lejos de abandonar las viejas prácticas clientelares de financiamiento, parece querer reorganizarlas a través del establecimiento de nuevas jerarquías entre los agentes que participan de ellas. El oneroso presupuesto destinado año a año a la construcción y mantención de espacios privados o semi-públicos y un modelo que apunta a que ellos eventualmente sean "llenados" por propuestas ciudadanas a través del uso de dichos fondos públicos para la subcontratación de profesionales evidencian los límites del lenguaje ciudadano, y anulan cualquier posibilidad de observar dimensiones de transformación social o participación democrática en la nueva institución.

27 La presentación de Francisco Villarroel -director de *En Medio*- en la sesión temática sobre la creación del Ministerio de Cultura dentro de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados puede clarificar cuál es la postura de los sectores ciudadanos que han participado en dicha instancia, a través de sus vínculos con los partidos Socialista y Revolución Democrática. El video puede consultarse en: <https://youtu.be/Ga5eCpb7AeQ>

#### IV. CULTURA Y CRÍTICA AL ORDEN NEOLIBERAL

Sin una adecuada problematización de estos puntos, la discusión sobre políticas culturales se termina volcando a un debate acerca de cuántos recursos y qué estatuto burocrático ha de tener la cultura, sin habernos preguntado por qué debiese existir un Ministerio de Cultura. Tal discusión ha de darse de modo abierto, con los distintos actores de la cultura, y no como una elaboración que apele al conocimiento experto. Poco sentido tendría aquí, por tanto, que se buscase dar otra propuesta de institucionalidad más, antes del diálogo con otros actores. Antes bien, interesa concluir repensando ciertas tensiones.

En particular, el modelo neoliberal de “democratización de la cultura” puede ser cuestionado, a grandes rasgos en dos flancos. En primer lugar, porque valora las producciones culturales en tanto confirmación de valores compartidos por el orden neoliberal, a partir de una concepción de la democracia como un orden ya establecido en el cual las obras de arte refuerzan los valores que encarnan las instituciones<sup>28</sup>. Con ello, el arte pierde parte de su rendimiento crítico, a saber, el de interrogar los límites, las formas y los valores de lo que se considera una comunidad, abriendo la posibilidad de imaginar otros modos de convivir. Si el Estado debe promover ciertas producciones culturales no es porque con ellas se pueda reconocer como chilenos, sino porque su espesor interroga uno u otro discurso del sentido, ya determinado, de una comunidad. Esto, evidentemente, no se juega tanto en el hecho de que tales producciones brinden otros contenidos a la imagen de nación imperante, sino también en las siempre singulares formas que puede adquirir un producto cultural. Es esa especificidad la que puede distinguir un discurso artístico de, por ejemplo, las ciencias sociales. En ese sentido, el arte puede tener un rol desnaturalizador necesario para construir un espacio público capaz de interrogarse por sus formas de constituir el sentido. Si un orden democrático es aquel que es capaz de discutir sobre sí mismo infinitamente, las producciones culturales resultan necesarias para mantener la apertura que constituye la democracia, en tanto pueden motivar la reflexión acerca de los significados sociales hegemónicos. De esta manera, tales producciones contribuyen a que los actores sociales puedan construir otros significados sociales, distintos a los que sustentan el orden imperante. Evidentemente, resulta algo ingenuo pedir al actual Estado subsidiario que fomente la crítica al orden social, puesto que se trata de un Estado montado para reproducir el orden neoliberal. Allí se revela, en términos de las políticas culturales, su límite, y la necesidad de pujar, desde una mirada crítica al Estado presente, más allá del neoliberalismo, con el propósito de constituir políticas culturales que tiendan a construir un orden democrático. En ese sentido, es posible imaginar las políticas culturales como un fomento a la circulación de discursos que puedan mostrar, una y otra vez, las fisuras del orden social.

Por ello, no resulta indiferente qué tipo de obra pueda o no recibir apoyo por parte del Estado, ni tampoco cómo se piensa tal apoyo. En efecto, parte de lo que debe comenzarse a pensar, para imaginar otras políticas culturales, es cómo el apoyo estatal puede reforzar, en lugar de contener, niveles de autonomía en los distintos momentos de producción y circulación de los productos culturales. En ese sentido, la importancia del Estado en las políticas culturales no debiese generar un modelo en el cual todo momento de la producción pase por el Estado, sino, al contrario, otra forma de relacionar públicamente al Estado, las producciones culturales y la sociedad. Justamente porque es en su capacidad de interpelar siempre de otro modo que las obras de arte pueden tener cierto rendimiento crítico, no podría determinarse de antemano qué forma de arte es la que habría de fomentarse.<sup>29</sup>

---

28 En ese sentido, las recientes aperturas al fomento de distintas formas artísticas, vinculadas a la cultura popular y a la crítica a la concepción de que el Estado “lleva” la cultura a las poblaciones, resultan igualmente conservadoras, pues también supone que ya se sabe cuáles son las comunidades y cuáles las prácticas artísticas que se encarnan en una u otra producción cultural.

29 En efecto, no puede determinarse con seguridad si una producción cumple o no este criterio, y asegurar un límite claro, por así decirlo, entre arte y espectáculo, y es eso lo que abre el debate que todo producto cultural puede suscitar. Y quizás

Esta cuestión se halla conectada con el segundo punto por discutir, vinculado a la lógica individualizante que supone la concepción de las oportunidades culturales antes descrita. Lo público en la producción cultural se pasa a entender en términos del origen del financiamiento, y no del modo en el que se produce. Desde la lógica neoliberal, se comprende la experiencia ante la producción cultural como consumo cultural, esto es, como una relación en la que un sujeto individual presenta cierta creación ante otros sujetos individuales. Así, se considera que el financiamiento de una producción ha sido exitoso en la medida en que hayan sido más las personas que hayan podido acceder a ella. El hecho de que hoy existan programas vinculados a comunidades determinadas —como fondos regionales— no objeta esta lógica, sino que simplemente la focaliza hacia un mercado más reducido. Una orientación pública de la producción cultural, por el contrario, no se juega en el hecho de que la producción cultural se presente en barrios que no estén en los principales circuitos artísticos o en que no se cobre por acceder a esta, aun cuando estas sean medidas destacables. Para que una producción pueda preciarse de ser pública, y así susceptible de apoyo estatal, debe pensarse para poder circular por más espacios que los del sistema artístico instituido. Aquello requiere, por ejemplo, una articulación entre la producción cultural y los espacios educativos, así como espacios de mediación en los que quienes no provienen de los circuitos artísticos puedan interesarse por lo presentado. La pregunta, por ende, no es si han de promoverse o no producciones especializadas sino cuánto hace un proyecto por ampliar su público más allá de quienes ya podrían haber estado interesados en asistir, por ejemplo, a una galería de exposiciones. Si bien es cierto que las distintas políticas de financiamiento han tendido a exigir mayor circulación de las producciones culturales que se apoyan, esto se comprende como una posibilidad antes que una necesidad. Por lo mismo, no se ha impedido que las políticas culturales sigan siendo formas de financiamiento para la reproducción de élites culturales que producen y consumen en el campo cultural. Contra ello, resulta necesaria una política cultural en la que las producciones se piensen, necesariamente, en espacios de circulación que pueden ir ampliándose más allá de los estrechos públicos hoy existentes.

En ese sentido, resulta necesaria una política cultural de carácter público que sobrepase las actuales instituciones y los actuales públicos que hoy pueden celebrar la existencia de nuevos proyectos de instituciones culturales. La celebración de la cultura que parece ser sostenida transversalmente por los distintos actores políticos del orden neoliberal expresa el consenso tácito del duopolio político ante un Estado subsidiario que se ha ido consolidando durante las últimas décadas en el campo de la producción cultural. En lugar de ser otro espacio de reproducción del orden social, una política cultural de carácter de público ha de ampliar, una y otra vez, los públicos y modos de reflexión pública sobre lo público. Es necesario, por ello, un proceso amplio de discusión con los distintos actores de la cultura, que permita construir otra forma de concebir la producción cultural para otra democracia. ▼

## SUSCRIPCIONES:

PARA RECIBIR CADA EDICIÓN DE LOS CUADERNOS DE COYUNTURA EN TU DOMICILIO, CONTAMOS CON UNA MODALIDAD DE DONACIONES Y SUSCRIPCIÓN.

### ► ¿CÓMO PUEDES APOYARNOS?

1. Comprometiéndote con un aporte mensual de 5.000, 10.000, 15.000 pesos o una cifra mayor en la medida de tus posibilidades.
2. A todos quienes hagan un aporte mensual de 5.000 pesos o más se les enviará a su domicilio cada versión de los Cuadernos de Coyuntura que editamos bimestralmente.
3. Puedes elegir la modalidad de pago entre hacer un depósito bancario o una transferencia electrónica mensual a la Cuenta Corriente de Fundación Nodo XXI.



### ► ¿QUÉ DATOS NECESITAS PARA HACER TU DEPÓSITO?

- Fundación Nodo XXI - RUT: 65.065.819-1
- Cuenta Corriente N°:  
008000240709 - Banco de Chile
- Correo de confirmación:  
suscripciones@nodoxxi.cl

### ► ¿A QUÉ DESTINAMOS LAS DONACIONES?

- A la elaboración y difusión de material de estudio sobre problemáticas políticas, sociales, económicas y culturales, con una perspectiva de derechos y un enfoque que destaca por su originalidad y compromiso con el cambio social.
- A la organización de actividades de formación de masas críticas a través del debate, la deliberación y construcción de miradas colectivas, especialmente en conjunto con organizaciones y movimientos sociales de relevancia nacional.
- A la elaboración y socialización de propuestas y opiniones relevantes para la apropiación crítica de nuestra realidad, a través de material para medios de comunicación, redes sociales, columnas de opinión y campañas.