



Foto: Javiera Novoa

ENTRE LO RESIDUAL Y LO EMERGENTE: ALGUNOS DESAFÍOS DE POLÍTICA CULTURAL PARA EL NUEVO CICLO

ANDRÉS KELLER

Investigador asociado, Observatorio de Políticas Culturales, OPC. Sociólogo, PUC, Magíster en Desarrollo Urbano de la misma casa de estudio.

Chile se encuentra en la senda de un nuevo ciclo social, político y también cultural. Sobre esto último, y como suele ser costumbre, resulta necesario ahondar en ciertas explicaciones. “Lo cultural” no es la coordenada más evidente de analizar y menos, la más simple de explicar al momento de identificar hitos o elementos que “están cambiando”. Es más, aquello que no resulta fácil de identificar suele encuadrarse de modo genérico bajo el rótulo de un cambio cultural. Posiblemente porque donde todo podría caber, poco es lo suficientemente nítido de distinguir.

Los procesos culturales se entienden desde una lógica de devenir o identificando espacios liminales, donde las definiciones y categorías se ponen en paréntesis (Turner, 2008) entre lo residual, lo alternativo y lo emergente (Williams, 2009). Por residual se entiende aquello que “ha sido efectivamente formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural (...) como un elemento efectivo del presente”, mientras que lo “emergente,” se refiere a los “nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, las nuevas relaciones y tipos de relaciones” (Williams, 2009:167). Si bien

esta última categoría es la que resulta más atractiva de abordar en relación con los acontecimientos en curso, no resulta productivo omitir los elementos que se encuadran en las dos primeras, puesto que “las definiciones de lo emergente, tanto como de lo residual, solo pueden producirse en relación con un sentido cabal de lo dominante” (Williams, 2009:169).

Asistimos a un momento en donde lo que ha sido emergente transita a ser hegemónico; las instituciones se abren a acogerlo. No es un asunto trivial, pues como señala el mismo Williams, “las instituciones formales (...) tienen una profunda influencia sobre el proceso social activo (...) ‘socialización’ es en la práctica, en cualquier sociedad verdadera, un tipo específico de incorporación” (Williams, 2009:161). Y en este plano, algunas de las insignias del cambio cultural están transitando en esa incorporación.

Si anteayer los debates de género se tomaron las aulas universitarias y luego las secundarias, días después se volcaron al espacio público en forma masiva y en soportes de circulación diversos, entraron en las casas, y hoy ingresan definitivamente a las instituciones, como discurso oficial y no como gestos hacia “lo emergente”. Hace una década, algunos barrios elevaron la consigna del rescate y la salvaguardia del patrimonio cultural, para evitar intervenciones a gran escala del mismo Estado en nombre del progreso. Hoy, las solicitudes de declaratoria patrimonial que eleva la ciudadanía organizada, rebalsan con creces a la siempre existente potestad administrativa para rescatar monumentos, edificios o algún artefacto que desde una céntrica oficina se considerase valioso (Keller, 2017). En su novedad, eso ya es pasado en Chile, o bien forma parte de un repertorio conocido, porque ahora es la ciudadanía quien interviene de modo rebelde esos mismos monumentos, las fachadas y los espacios en forma amplificada y masiva, transformando el espacio urbano en un lugar dinámico en la provisión de significados, como se constata en un rápido recorrido por cualquier centro cívico de las ciudades del país. Si la lucha social y la vida política siempre han tenido componentes performáticas (Alexander, 2001, Schechner, 2000, Yúdice, 2002), hoy se amplifica esa condición mediante el uso de elementos emergentes, como la tecnología y las redes sociales. Un concepto, “dignidad”, proyectado mediante técnica de *mapping* en la Torre Telefónica de Santiago, es el que amplifica el relato de un movimiento social y una agenda política diversa¹.

Anteayer comenzaron a llegar extranjeros latinoamericanos a Chile en forma masiva (INE, 2020); hoy, las instituciones ya no pueden omitir su presencia, y la interpelación a procesar esta diversidad creciente no es sino obligatoria si se quiere construir convivencia. Dos años atrás, la pandemia nos sorprendía en un escenario inédito. Nuestras relaciones sociales, y también las prácticas culturales (CNCA, 2021), se digitalizaron y continuarán mediadas por la tecnología, quien sabe bajo qué formatos.

¿Qué rol le compete a la institucionalidad cultural en un contexto de cambios culturales? Primero, torcer esa premisa asumiendo que estos cambios están siempre aconteciendo, aun cuando asistamos a un período en donde sean más visibles o se perciban como más intensos. **Por tanto, el desafío basal de la institucionalidad cultural en Chile es entender su rol respecto a estos procesos, disponiendo de una estructura capaz de integrar aquellos que vendrán.** Facilitar e interpretar las *incorporaciones* y no porque ellas sean funcionales a un determinado gobierno, o porque sea imperativo desde el pragmatismo de dar gobernabilidad a una agenda o, incluso, a las mismas instituciones que la conforman. **Acaso porque esas incorporaciones son el motivo de su existencia**, constatación que no es obvia ni menos clara, sino un fenómeno y un proceso en curso, que obliga a discutir con la tradición de la institucionalidad cultural de Chile, que a ratos se sabe portadora de lo emergente, pero que ante estos procesos en curso, se está presentando como marcadamente residual.

¿Es así de amplio el registro de lo que se entiende por políticas culturales? Para Miller y Yúdice (2002), existen dos registros en la relación entre cultura y política: primero, el estético, relacionado a la producción artística y donde el juicio radica en posiciones de campo asociadas a los intereses y prácticas de la crítica. Ese campo que Bourdieu (1994) entiende como un sistema de relaciones sociales donde un acto creativo tiene un “peso funcional”, tiene poder sobre el resto de las creaciones y determina no solo como estas se vinculan entre sí, sino también las jerarquías que existen entre quienes las crean, movilizan o participan de ellas de algún modo. Que Peters (2020:94) interpreta como aquel “juego en donde lo que se arriesga es la cuestión de saber quién tiene el derecho de decirse artista o quién tiene la legitimidad de reconocer quién es artista”. Y segundo, el registro antropológico, que “toma la cultura como un indicador de

la manera en que vivimos” (Miller, Yúdice, 2002:11), remitiendo a colectivos, identidades y configuraciones que no forman parte del campo.

En una revisión somera, la trayectoria de la institucionalidad cultural en Chile ha evolucionado hacia la integración, o al menos el reconocimiento de ambos registros. Se distinguen dos brazos: el “educativo”, que dio origen a la extinta Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y el aún vigente Consejo de Monumentos Nacionales, con un marcado énfasis en la preservación del acervo cultural del país que, a pesar de operaciones emergentes e institucionalizadas mediante, se regía bajo la lógica de un Estado Nación portador de un relato de contornos definidos, que se divulga al pueblo. Instituciones funcionales a un proyecto republicano, con protagonismo indiscutido de las elites en su construcción, pero que se caracteriza a su vez por ser el gran mecenas y guardián de la actividad cultural del país (De Cea, 2016).

El “otro brazo”, la institucionalidad de las artes, estuvo compelido por décadas a instituciones como el Museo, algunos teatros y especialmente a la Universidad de Chile y, posteriormente, a la Universidad Católica (De Cea, 2016). El ingreso de las artes a la política pública ocurre también desde un espacio propio y definido por el discurso del Estado Nación, pero esta vez con un gran mecenas que asignaba recursos de modo diferente. Los hitos de la creación del Fondo Nacional del Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART) en 1992, y el posterior Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en 2003, se podrían entender como la restitución de un lugar al mundo artístico y cultural, fuertemente perseguido, censurado e invisibilizado durante la dictadura cívico militar chilena (1973-1990) y, por tanto, un poderoso símbolo de democratización del país. Con el paso de los años, su crecimiento se vuelve una expresión de la profundidad del campo; nuevos espacios de formación, proliferación de obras, mayor circulación, nueva infraestructura; actores y generaciones que pudieron, en forma mucho más masiva, optar por las artes como un camino de realización vocacional. El fundamento del sistema fue una lógica de valor social, o externalidad positiva de las artes en nomenclatura económica, de arquitectura similar al modelo de países anglosajones como Reino Unido y Estados Unidos (Price, 2016), donde las expresiones culturales representaban un bien cuyo valor intrínseco justificaba la inversión.

Al crearse en 2017, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio es recibido como una potente señal hacia este mundo, pero en lo emergente, corresponde a un hito de mucha mayor envergadura y menos centrado en el campo que su antecesor legal, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Sin lugar a duda, el campo es actor protagónico, pero la narrativa del nuevo Ministerio reconoce en forma explícita, bajo la figura de ley, la participación de otros actores periféricos en los anteriores arreglos, como los pueblos originarios del país, los dispositivos de memoria, y categorías novedosas como “culturas populares” (BCN, 2017). El mismo nombre del Ministerio es producto de una inédita Consulta Previa a los Pueblos Indígenas en 2015, amparada en la aplicación de los estándares del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) (CNCA, 2016). Una expresión inequívoca de una práctica emergente que transita hacia la dimensión institucional de aquella época, y que tributa en la probabilidad de que Chile sea un Estado Plurinacional bajo la Nueva Constitución. Como si fuera poco, esta nueva institución se propone y se instala como el final y esperado maridaje entre los “dos brazos” de la institucionalidad cultural del país bajo un mismo esquema. La convergencia de los dos registros de la política cultural encuadra el marco de la tradición, en que se instala el nuevo ciclo y esboza los principales desafíos que se le aparecen.

La Política Nacional de Cultura 2017-2022 (CNCA, 2017) recoge este hito y plasma esta visión en su texto de modo bastante anticipado para la época. Sin embargo, la discusión de derechos culturales solo termina de emerger con ocasión del proceso constituyente en curso, que se encuentra en plena deliberación. Por lo tanto, el ejercicio de política cultural para el período 2023-2027 no podrá formularse con independencia de cómo asegurar que la institucionalidad garantice el ejercicio de estos derechos. Y esto se vincula en forma directa a estos instrumentos que la institucionalidad ha dispuesto en las últimas décadas, y que hoy aparecen cuestionados.

La pandemia, que ha golpeado con particular fuerza al sector creativo², devino en un movimiento del campo cultural en el país, emergente en su fuerza y forma, pero de vieja data en la historia. Un llamado a recordar que artistas, cultores, técnicos, entre otros, son trabajadores, y que el Estado no dispone de instrumentos para acudir en ayuda de ellos en un contexto

Disponibile en <<https://www.ine.cl/prensa/detalle-prensa/2020/10/30/el-%C3%ADndice-de-ventas-de-actividades-art%C3%ADsticas-de-entretenimiento-y-recreativas-disminuy%C3%B3-79-0-interanualmente-en-septiembre-de-2020>>

Disponibile en <<https://www.ine.cl/prensa/detalle-prensa/2021/08/31/%C3%ADndice-de-ventas-de-actividades-art%C3%ADsticas-de-entretenimiento-y-recreativas-aument%C3%B3-278-8-interanualmente-en-julio-de-2021>>



Foto: Javiera Novoa

de emergencia, aun cuando la mencionada Política Nacional de Cultura se lo propusiera. Las particularidades del trabajo cultural forman parte de los motivos de por qué no existen mecanismos para dar apoyo; a modo de ejemplo, la ausencia de credenciales educativas no es un indicador que forme parte de la realidad generalizada del campo cultural, o sus comunas de residencia no son necesariamente las más vulnerables del país (OPC, 2014, MINCAP, 2020). La excepcionalidad radica en la naturaleza del trabajo creativo: intermitente, incierto en su recepción, frecuentemente reducido a la obra y no al proceso que conduce a ella. El autor es también un productor como dijera Walter Benjamin (1999) hace ya casi un siglo, premisa extensible a la creciente solidaridad entre los distintos gremios y sindicatos que forman parte del sector.

Como suele ocurrir, este fenómeno dio espacio para una crítica de mayor alcance y que existía de forma latente en la discusión: el financiamiento concursable de la actividad cultural. Este modelo de

subvenciones o subsidio a la oferta, que inaugurara FONDART hace 30 años, calza con una visión de las expresiones culturales como externalidades positivas que deben promoverse en cuanto portadoras de valor simbólico para el país, considerando además que su producción y circulación se despliegan en un contexto de fallas de mercado, donde la sociedad no es capaz de proveer de modo autónomo el “óptimo” que se requiere (Price, 2016). De modo consistente con la tradición liberal, este sistema se relaciona al derecho cultural de la libertad creativa (Observatorio Vasco de Cultura, 2019) y se enmarca en una visión de pluralismo democrático, donde el Estado no puede ni debe intervenir con sesgos ideológicos sobre la creación, las ideas y la actividad cultural en general, así como ejercer actos de censura previa mediante la asignación de fondos. El modelo, que creció y se diversificó abarcando ámbitos como el financiamiento de organizaciones culturales comunitarias, mejoramiento de bibliotecas públicas y otros, se tensiona en este nuevo paradigma desde, a lo menos, dos ámbitos.

Primero, uno que atañe a las definiciones del propio sistema respecto a cuál es el elemento que porta el valor y por tanto el que se deba financiar. En el modelo actual, es la obra, la actividad o la infraestructura, aquella entidad que representa el valor por el cual el Estado interviene. En ella radica el beneficio social y, por lo tanto, no existe otra medida de valoración de esta para asignar recursos que su “calidad”, la que en un contexto de no intervención ideológica del Estado es determinada por los pares, es decir, por la crítica y las voces del campo, en una descripción inmejorable de como Bourdieu entendía este funcionamiento. Sin embargo, la contestación del campo cultural alude precisamente a que tras una obra hay una persona o un colectivo, y cuyo largo trabajo de creación asociado, así como las otras excepcionalidades descritas para el campo de las artes, no son ponderadas ni consideradas por el diseño del sistema. Cuando este comienza a considerar atributos de los trabajadores en su evaluación, como el género o la trayectoria de la persona, a modo de ejemplo, se abre una puerta que permite diseñar un sistema que interiorice este tipo de discusiones. ¿Cuáles son esos atributos? Es una respuesta que puede y debe basarse en evidencias pero que en un sentido final responde a objetivos de política pública y no meramente a datos o mecanismos. También a los niveles de competencia entre agentes culturales diversos que se está dispuesto a tolerar y el rol que el Estado quiera desempeñar en pos de su articulación y colaboración.

No obstante, es el segundo ámbito el que atañe en mayor medida al fondo del asunto, y se relaciona con el aseguramiento de derechos culturales como fundamento del sistema en su conjunto. Bajo este enfoque, derechos culturales como la creación, la participación en la vida cultural, la educación artística y otros (Observatorio Vasco de Cultura, 2019), no forman parte de un repertorio de bienes o servicios a promover, sino de un derecho a garantizar más allá del comportamiento del mercado, porque existen expresiones y ejercicios que sencillamente no se encuentran en él y no son subsumibles a esa lógica. Por lo tanto, este enfoque obliga a salir de la discusión propia de lo que se entiende como campo cultural y, de paso, evidencia que deslindar “quienes son artistas” es un enorme desafío para la institucionalidad; el sistema no está clausurado a ellos y las lógicas de aproximación a los distintos mundos que lo componen, deben ser diferenciadas. Dicho de otro modo, cualquier

persona o colectivo tiene el derecho a participar del sistema, y los instrumentos hoy disponibles son reducidos, y con frecuencia, homologados a las lógicas de economía de valor que se despliegan en el campo. Y es aquí donde se hace absurdo que comunidades, actores locales, pequeñas organizaciones, expresiones locales, concursen por un financiamiento demarcado por reglas de un campo al que en estricto rigor no pertenecen y tal vez no buscan pertenecer.

Desde el reconocimiento de que existen personas y colectivos ejerciendo derechos tras una obra y sus características, es que pueden leerse las reglas del sistema como barreras invisibles que dificultan su participación en la vida cultural. Lógicas que al interior de la institucionalidad se han entendido desde distinciones entre “fomento de las artes” y “ciudadanía cultural”, pero que en términos generales operan de modo similar y que no se han traducido en instrumentos pertinentes para abordarlas en su especificidad. Ese es, probablemente, el principal desafío del nuevo ciclo: dotar de nuevas categorías y acciones concretas que permitan, por una parte, garantizar derechos culturales, y por otra, diseñar instrumentos que ataquen la precariedad de los trabajadores de la cultura que, formando parte de él, no pueden sustentar su vida económica bajo el actual régimen. Asimismo, que aseguren la democracia cultural con amplios espacios de participación, y la no cooptación de las artes bajo las directrices del Estado. Por tanto, la reformulación del sistema de financiamiento tiene componentes diferenciadas de análisis, que sería un error confundir. Más que nunca se hace necesaria una reflexión profunda de sus objetivos generales y la apertura de una discusión decisiva, que ha sido largamente postergada respecto a la relación entre política cultural y social. ¿Cómo dialogan ambas con relación a propósitos de inclusión e igualdad?

En este escenario, resulta ineludible que un sistema de estas características contribuya a la participación en la vida cultural del país, acaso uno de los derechos culturales que permite englobar la acción pública de mejor forma. Desde este derecho, es que también se establece un puente con la ciudadanía, bastante olvidada en una discusión que suele girar en torno al campo, debido a los antecedentes históricos que han ido construyendo la misma institucionalidad. Las brechas de participación por sexo, edad, territorio, y por lenguaje artístico en Chile,

al igual que como ocurre en el mundo, son de relevancia (Mincap, 2021), y la mera aproximación cuantitativa a este fenómeno es a todas luces insuficiente (Peters, 2020). Poco se sabe qué hacer con este diagnóstico, pero de seguro que es la educación artística una de las herramientas disponibles más relevantes como instancia de descubrimiento y ejercicio de derechos culturales, así como de formación de capital cultural. Algo que no se agota ni acaba con el transcurso de la edad ni con la distancia geográfica y que también requiere de nuevos instrumentos para su fortalecimiento, comenzando por una transformación digital que sea capaz siquiera de comprender la complejidad de una participación cultural, que se aleja aceleradamente del espacio público (Peters, 2020). ¿Es esa copresencia un valor a promover desde la política cultural?

Sin ánimo de agotar una discusión que sin duda es más extensa, hace sentido señalar que, a veces, los desafíos se van aclarando cuando se hace una lista de ellos, porque ese acto presupone el nombrarlos. Hoy, y en el caso de la institucionalidad cultural, se hace urgente repensar desde lo fundamental, las categorías que han orientado la discusión y la acción, una nueva lista a la luz de lo emergente y en diálogo con lo residual. Asistimos precisamente a un momento liminal, que requiere de la flexibilidad suficiente para abrirse a las nuevas incorporaciones de lo que continuamente irá emergiendo. ■

Bibliografía

Alexander, J. (2011). *Performance and power. Polity. Polity.*

Benjamin, W. (1999). *El autor como productor.* Madrid: Taurus.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. (2017). *Ley 21.045: Crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.*

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama.

Brodsky, J., Negrón, B., & y Pössel, A. (2014). *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile.*

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2016). *Dialogo de las Culturas: Consulta Previa a los Pueblos Indígenas para la Creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.*

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Política Nacional de Cultura 2017-2022.*

De Cea, M. (2016). *El sendero de la institucionalidad cultural chilena: cambios y continuidades.* Santiago: CEP.

Guardiola, I. (2021). El espectador ante las plataformas digitales en un mundo post COVID: mitops y realidades. *Observatorio Cultural*, 10-27.

INE. (2020). *Estimación de personas extranjeras residentes habituales en Chile al 31 de diciembre de 2019. Informe Técnico, desagregación nacional y regional.*

Keller, A. (2017). *El argumento patrimonial como táctica de solución de controversias urbanas.* Santiago.

Miller Toby, Yúdice George. (2002). *Política Cultural.* Barcelona: Gedisa.

Ministerio de las Culturas, I. A. (2020). *Catastro de estado de situación de los agentes, centros y organizaciones culturales COVID-19.*

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2021). *Panorama de la participación cultural en Chile: una mirada desde la experiencia.*

Observatorio Vasco de Cultura. (2019). *Informe de Derechos Culturales.*

Peters, T. (2020). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales.* Santiago: Metales Pesados.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales.* Buenos Aires.

Turner, V. (2008). *Liminality and Communitas. In The Ritual Process: Structure and Anti Structure.* New Brunswick: Aldine Transaction Press.

Williams, R. (2009). *Marxismo y Literatura.* Buenos Aires: Las Cuarenta.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global.*