**LA CULTURA VIVA**

**Reflexiones críticas cultureras**

**ÍNDICE**

**INTRODUCCIÓN**

**1. PUESTA EN ESCENA ……………………………………………………….. 8**

 **Cultura postdictadura**

 **Por qué el malestar de hoy**

**2. CIUDAD, IDENTIDAD Y DESARROLLO ……………………………….. 20**

 **La identidad cultural y la comunicación en el espacio urbano**

 **La ciudad: una red de relaciones sociales**

 **¿Ciudadanía cultural?**

 **La identidad como poder**

**3. IDENTIDADES VIAJERAS, DIÁSPORAS SENSIBLES…………………… 33**

 ***La* *Pequeña Lima***

 **Cruces y diálogos interculturales**

 **Política cultural y migración**

**4. LA FIESTA Y EL ESPACIO PÚBLICO……………….…………………… 44**

 **La fiesta en Chile**

 **La ciudad y la fiesta**

 **Barrio y Plaza Yungay**

 **La fiesta del Roto Chileno**

 **La Plaza Italia**

 **El papel del municipio**

**5. LA DIMENSIÓN SOCIOCULTURAL: PILAR FUNDAMENTAL DE UNA POLÍTICA CULTURAL INCLUSIVA …………………………………… 58**

 **Vida cotidiana, cultura compartida**

 **El arte en la vida cotidiana**

 **Ocio y vida cotidiana**

 ***Opus et labor***

 **Ocio y desarrollo humano**

 **La animación sociocultural**

 **Otros conceptos de ASC**

 **La ASC en Chile**

**6. INDUSTRIAS CREATIVAS, UNA TENDENCIA REAL Y EFECTIVA**

 **(SIEMPRE Y CUANDO...)…………………………………………………… 71**

 **Las Industrias culturales y creativas (ICC)**

 **La obra de arte y el producto artístico**

 **El milagro islandés**

 **Chile y las ICC**

 **El Fondart**

 **Ciudades Creativas**

 **Experiencias Latinoamericanas**

 **¿y Chile? El caso de Valparaíso**

**7. LA CULTURA: UNA OPORTUNIDAD PARA LA PAZ**

**(CONCLUSIONES)…………………………………………………………… 103**

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS……………………………………….. 107**

**INTRODUCCIÓN**

 Hoy, en los círculos de la gestión cultural y de los artistas chilenos se percibe una noción de cultura común. Cuando nos encontramos en un café, en un seminario, en una reunión para armar proyectos culturales, o bien propuestas para una política cultural soñada sale a relucir un discurso tácito. Se da entender que todos hablamos de lo mismo y que esperamos se cumpla en algún momento el ideal, la utopía culturalista. A esos compañeros de ruta los españoles les llaman *cultureros*. Son (o somos) una especie de sujetos que aspiran a un ideal de sociedad donde la cultura sea el eje central de toda aspiración al bien común, al desarrollo sustentable, a la vida en armonía, al disfrute masivo de las artes y al respeto de las identidades colectivas. Pero cuando entramos más en profundidad nos queda claro, a mí al menos, que hablamos de distintos modelos para enfrentar lo cultural o bien, que desde la gestión cultural se estaría abordando una parcela del concepto. Aunque la mayoría da por hecho que estamos refiriéndonos a su amplia significación cuando entramos en materia se evidencia una aspiración que tiene relación con el aspecto de las artes exclusivamente, pasando directamente a referirse a la creación, producción, difusión o circulación de bienes artísticos; luego, el financiamiento de la cultura y la inquietud  por  los derechos autorales, el fin de la piratería, etc. Y en los últimos años, la fuerte emergencia del tema patrimonial, concepto adoptado no solo por quienes comprenden la memoria como configuración de la historia en tanto bien colectivo,   sino más también en virtud de abrir espacios como una oportunidad para potenciar al turismo y la dinamización económica de las ciudades. Sin embargo, creo que el ámbito cultural es mucho más profundo y relevante que la sola operatividad del arte y la custodia del patrimonio. Si la cuestión cultural se ve desde esta mirada restringida –que ha sido la tónica de los últimos decenios– no nos debe extrañar que nuestra sociedad chilena se vuelva hacia la ambigüedad y la apatía en el enfrentamiento de este tema, ya que se le presenta como el requerimiento solo de un sector y, a la vez, ajeno a sus necesidades cotidianas. Si bien la idea de cultura es muy vasta, la señal o instalación del concepto a través de diferentes mecanismos de comunicación hoy tiene relación fuertemente con la creación artística, sus intermediarios y toda su cadena de valor y problemática. Es decir, se considera uno solo de los ángulos de la cultura, el que a la vez es potenciado justamente por sus actores más directos. Enfrentar la dinámica de la cultura solamente al compartimento del arte y éste, más aún, enfrentado al arbitrio del lenguaje de la economía y las lógicas de mercado, asumidas desde lo público y lo privado, es reducir el valor de la cultura propiamente tal. La problemática chilena en materia cultural no radica exclusivamente al tema de los recursos para las artes, la creación intelectual o la protección del patrimonio, entre otros importantes temas del sector cultural. El problema de fondo que nos aqueja y paraliza es la subvaloración de lo que reviste la convivencia espiritual entre los chilenos, lo que implica la pérdida de los referentes propios de nuestra identidad cuya consecuencia debilita el poder ciudadano y por tanto la institucionalidad democrática. La particular forma de entendernos y relacionarnos nos legitima como sujetos sociales con plenos derechos en tanto nos conectamos simbólicamente. La construcción de los imaginarios que colectivamente ha ido conformando nuestra forma comunitaria de ser representa inexorablemente nuestra identidad. Y esa identidad es el poder de la comunidad. A eso se refería el cardenal de los DD.HH., Raúl Silva Henríquez, cuando hablaba de conocer y amar el alma de Chile. Y justamente cuando ese pueblo se desborda espontáneamente en las calles para despedirle le da la razón. A través de ese simple gesto de presencia ciudadana denota silenciosamente su fuerza y poderío, y no es más que puro sentimiento. ¿Por qué los dictadores lo primero que hacen para instalarse en el poder es callar la voz de la calle? ¿Por qué silencian sus cantos populares, cierran las radios locales y censuran la palabra? ¿No les bastaría solamente con enfrentarse a la gente con sus poderosas y amenazantes armas? Leí por allí la siguiente frase: “Puesto que la cultura popular se transmite oralmente y no deja huellas escritas, es necesario pedirle a la represión que nos cuente la historia de lo que reprime”.

 Se coincide en reconocer que vivimos en una sociedad consumista, donde las cosas materiales valen más que las personas, el dinero más que el trabajo y el tiempo libre, las apariencias y la competitividad más que la amistad y la solidaridad; la ganancia económica más que la profundidad en la educación y la cultura; pero, poco o nada se hace para cambiar esa aplastante realidad desde una dimensión de país. Resulta entonces sospechoso que en tiempos de democracia donde la ciudadanía experimenta su libertad, no se consiga conciliar los valores que representan la participación, el ejercicio crítico, la identidad cultural y la equidad sociocultural. El sentido democrático radica en la convicción que los sujetos, individuos iguales en derechos y distintos en su ser, que comparten un mismo territorio, y experimentan interrelaciones comunes que les reconocen y representan, dan cuenta de una identidad, la que en definitiva se traducirá en legítimo poder ciudadano. Si se anulan esas trascendentales connotaciones significantes a través de la inexistencia de reales espacios para su desarrollo y ejercicio, de la omisión de la existencia de sus representaciones e imponiendo otras desde la comunicación de masas, se estaría cultivando otra forma de tiranía. Reducir el valor de la cultura es la negación de toda posibilidad de poder y libertad ciudadana. Es la invitación oscura a seguir en la soledad de un gran laberinto.

 No basta que nuestros políticos consideren trascendental el tema cultural y comiencen a escuchar a sus representantes para improvisar estrategias que beneficien al sector. Si bien es importante la creación de nuevos mecanismos de institucionalidad cultural, lo que me inspira a escribir este ensayo aspira a más que eso: necesitamos un cambio de paradigma cultural en el quehacer político social para enfrentar esta problemática que sin duda es el tema del nuevo siglo que ya superó una década. Desde la mirada de un agente cultural, resulta insólito que el accionar político no se dé cuenta de lo trascendente que es la problemática cultural. ¿Puede la política sustraerse del lugar que da cuenta de los afectos, los sentires, el pensamiento y el ejercicio de la razón que son la esencia del entendimiento del hombre? El accionar político no debe prescindir de ninguna cuestión que concierne a lo humano, menos aún a aquellas que dan sentido a su existencia. Ya no es aceptable que la política cultural de un país se defina como la existencia intencionada de una *no* política cultural o bien, que se asuman las políticas culturales como espacio hegemónico del sector artístico. Más aún, si este es considerado sólo como un producto más de cambio para que aumente su porcentaje en el PIB, en tanto industria cultural. Ese relativismo en lo primero, y simplismo en lo segundo, que no es casual, se transforma en cómplice de la pérdida de dominio ciudadano. La política cultural debe establecerse con audacia intelectual más allá de posturas mediáticas; y con voluntad de cambio, de romper el statu quo, convirtiéndose por excelencia en la facilitadora del ejercicio de la ciudadanía. Desde esa perspectiva y sumando algunos matices al concepto de Néstor García Canclini y de los documentos de la Unesco[[1]](#footnote-1), entendemos por política cultural al conjunto de ideas e intervenciones realizadas por el Estado en concordancia con las instituciones y organizaciones sociales reconocidas y representativas de la comunidad con el fin de facilitar el desarrollo simbólico, satisfacer las demandas culturales colectivas, potenciar las expresiones sensibles de los actores del quehacer cultural como también los provenientes de la sencillez y sabiduría de la cultura popular; reconocer y facilitar los cruces socioculturales que suscitan las industrias culturales; rescatar, estimular y resguardar la herencia colectiva cultural; contribuir al rescate y fortalecimiento de las lenguas que se ejercen en el territorio, potenciar los espacios para la libre circulación de las ideas y, por sobre todo, perfeccionar los procesos de institucionalidad democrática.

En los últimos años, la cultura como sector dentro de las políticas sociales –en el marco de los nuevos axiomas sobre el concepto- ha experimentado muchos cambios en su forma de operar, en su organización y gestión, caracterizándose fundamentalmente en la búsqueda de sentido de su quehacer como motor de desarrollo. La necesidad de incorporar la consideración cultural en las políticas sociales de cualquier sociedad obedece a la convicción de que todo proyecto de desarrollo socioeconómico, que aspira una democracia moderna basada en la equidad, pasa insoslayablemente por su tejido intercultural. Es decir, la vinculación entre desarrollo e identidad no es solamente una pretensión de los agentes culturales para insertarse en las políticas emergentes sino la convicción que sin esas consideraciones difícilmente se puede alcanzar una verdadera superación del subdesarrollo, que precisamente es más un problema cultural que un problema económico. El peso valórico que conlleva toda construcción simbólica atesorada por la comunidad potenciará o derribará cualquier proyecto, cualquiera sea su alcance. La negación o subestimación de los procesos culturales como pilares de toda construcción de ciudadanía moderna implica una suerte de avance a ciegas, donde las cifras e índices de rentabilidad, por más positivas que se presenten, no darán respuesta a las demandas sociales más profundas; y no obstante su positivo y evidente avance económico, la mirada economicista no alcanzará a dimensionar el porqué dichas insatisfacciones sociales suelen manifestarse en conflictos y expresiones violentas difíciles de superar. Un triste ejemplo de ello es lo que ocurre actualmente con las comunidades *mapuches* en la región de La Araucanía; me refiero a una de las complejidades fundamentales en cuanto la formulación de las políticas públicas interculturales hacia la etnia originaria –que se han construido desde la mirada hegemónica occidental modernista impuestas desde la conformación del Estado Nación– sin considerar la esencia histórica cultural del pueblo mapuche cuya perspectiva y cosmovisión de estar en el mundo es diferente e incluso opuesta, traduciéndose en negación de su identidad. Dicha actitud excluyente por la no comprensión y aceptación de lo diferente ha devenido en violencia la que es interpretada por la oficialidad como terrorismo o mero asunto de delincuencia. La complejidad de *lo mapuche* debe abordarse desde muchas dimensiones y una de ellas es la cultural, dimensión que ha de estar necesariamente inserta en una política cultural.

 Para enfrentar los desafíos expuestos y por la creciente complejidad de los canales de comunicación, difusión y distribución entre los elementos creadores de la cultura (sean estos artistas o cultores) y los públicos, surgió la necesidad de un cambio en las prácticas del quehacer cultural, y por eso se fue exigiendo a sus especialistas, hoy denominamos *gestores culturales* (antes en Chile se autodenominaban “trabajadores de la cultura”, concepto venido de Gramsci) a cumplir una función gerencial desde la perspectiva organizacional acorde a las exigencias globales. Sin embargo, a través del desarrollo de la profesión con toda su maquinaria económica posterior (academias, universidades y organizaciones) se ha ido componiendo, o configurando, una forma de operar que, en virtud de la profesionalidad en su gestión y administración, se ha entregado al funcionalismo de un neoliberalismo acérrimo. Dicha figura profesional está legitimada e instalada. Su vigencia y pertinencia es una realidad establecida y asumida por el sistema y sus actores. Debemos, entonces, ¿operar “usando las armas del enemigo”, como diría una vez el cantautor nicaragüense Luis Mejía Godoy al referirse a las transnacionales del disco a finales de los setenta? El enfrentamiento del tema cultural como país ha de superar todas esas “modas” tecnocráticas instaladas como panacea de una buena gestión y volver –en tanto inspiración y sentido– al componente intelectual del vocablo y también a lo intrínseco del concepto: la participación.

 Un acercamiento de aquellos objetivos que imperativamente se expresan en los conceptos señalados es lo que abordaremos en las próximas páginas. No sin antes advertir que esta aproximación intelectual a este relevante, y a la vez marginal tema, viene de uno más de aquellos habitantes sensibles (y por hoy rabiosos) de nuestra larga y estrecha geografía. Me refiero a la mirada de alguien que está involucrado en el devenir artístico porque viene de él. Por tanto, toda sospecha de intención subjetiva puede ser absolutamente cierta.

Patricia Díaz Inostroza

**1. PUESTA EN ESCENA**

*Máxima brechtiana: nunca empezar desde los buenos, viejos tiempos,*

*sino desde éstos, miserables.*

Walter Benjamin

 Las políticas culturales del Chile postdictadura militar han sido desafortunadamente erráticas y, no obstante, la presencia permanente de un discurso sobre su alta relevancia para el país, han sido diseñadas y ejecutadas bajo prismas ideológicos sospechosamente ambiguos y poco consistentes. Los operadores de lo cultural teniendo en la memoria el “apoyo a la cultura” de principio de los setenta, lo que denominan como paternalismo social, aduciendo cierto accionar “romantizador” -al decir de George Yudice- [[2]](#footnote-2) han creído que ese pasado ya no es posible de replicar porque correspondería a un ideal fracasado y que no daría lugar a la aspiración del Chile moderno y desarrollado para el siglo XXI. Sin embargo, el discurso oficial de los gobiernos de la Concertación por la Democracia (1990-2010) destacó por momentos considerar lo cultural como eje de gobierno. Fue el caso del Mandatario Ricardo Lagos, cuya imagen presidencial estuvo blindada por esa especie de aura que sólo el sector artístico e intelectual puede brindar, por eso en su mandato no habría duda que se iba a “…Dar un paso significativo en el ámbito de la cultura, a la que hemos puesto en el centro de nuestras preocupaciones”[[3]](#footnote-3). Sin embargo, el resultado final de dichas políticas no fue suficiente para tan alta consideración en imagen y discurso: Chile sigue estando en deuda con la cultura, insistiendo en la frase aquella: “Chile está en deuda con la cultura” que fue sostenida en 1996 por el sector artístico cultural en el gobierno de Eduardo Frei R-T, en vista de la debilidad de este tema en su gobierno. Lo indicado por el destacado académico Agustín Squella, asesor de cultura de la Presidencia, en su libro “*El jinete bajo la lluvia: La cultura* *en el gobierno de Lagos*”, se ve interesante y conmovedor, pero muy autocomplaciente pues tales aportes estuvieron muy por debajo de lo que el país le había requerido. Se pueden enumerar muchas acciones en pro de lo cultural, todas muy positivas y plausibles, pero hay un indicador que es devastador para cualquier discurso optimista y generoso de lo realizado hasta hoy: el económico. El presupuesto nacional para cultura en su gobierno alcanzaba apenas el 0.2%, situándose entre los más bajos de América Latina.[[4]](#footnote-4) Con la Presidenta Michelle Bachelet al menos se llegó el 0,37, aunque había prometido lograr el 1% ¿Puede enorgullecer a un país que se jacta de ser uno de los más eficientes y modernos de la región si su consideración para la cultura no alcanza el 0,4% de su presupuesto, cuando la Unesco aconseja llegar al menos al 2%? ¿De qué sirve inaugurar hermosos y monumentales centros culturales si no existen políticas culturales reales que los sustenten, que se abran efectivamente para que la ciudadanía ejerza la cultura? Los turísticos edificios como el Centro Cultural Palacio de la Moneda y el Centro Cultural Gabriela Mistral GAM, entre otros, son solo el testimonio de que la cultura en Chile es decorativa y un simulacro de modernidad y desarrollo.

**Cultura postdictadura**

Cuando Patricio Aylwin Azócar, asume la Presidencia de Chile –luego de ganar las elecciones inmediatas al histórico triunfo de la opción NO a la continuación de la dictadura militar o gobierno de Augusto Pinochet– comienza lo que es denominado como “Transición a la democracia”. Con ese título, y la advertencia del Presidente Aylwin que “habrá justicia en la medida de lo posible”, la ciudadanía chilena da paso a una paciente y larga calendarización de lo mismo para muchos de los temas sociales, entre ellos la cultura. Todos aquellos que estaban esperanzados en un estallido de libertad a través justamente de las expresiones artísticas y culturales, sobre todo aquellos que habían integrado movimientos clandestinos o formado parte de acciones de resistencia a través de espontáneas organizaciones culturales y potentes manifestaciones de arte (que fueron justamente las que dieron oportunidad, la mayoría de las veces, a que la voz política se expresara) tuvieron que esperar entre la larga lista de urgencias postergadas. Lo más lamentable es que al sector cultural nunca le llegó su turno. Fue desilusionante que no ocurriera lo tan esperado y que aparecieran sólo livianas y tibias acciones artísticas o programas de simulación. No obstante, igualmente hubo voces oficiales que argumentaron teóricamente tal postura con la misma certeza y vehemencia que la frase del Presidente Aylwin. La más escuchada y autorizada fue la del sociólogo José Joaquín Brunner[[5]](#footnote-5), quien ya en 1988 había publicado su libro “*Un Espejo Trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales”* donde expresara, desde lo teórico, sus fundamentos y que luego en lo más inmediato a través de su clarificadora ponencia, en 1989, “*Políticas culturales: Apuntes a partir del caso chileno”* situarían lo que vendría: ejercer para Chile una *No-política cultural.* El diagnóstico que hace el prestigiado académico es muy lúcido de lo que ocurre en Chile en lo cultural durante la dictadura militar :

“…La extensa y eficaz estrategia de desmantelamiento de la institucionalidad democrática de la cultura dejó a la sociedad chilena sin su estructura comunicativa variada y plural, obligando a los sectores sociales y a los actores culturales desafectados al régimen autoritario a dispersarse y refugiarse en los ámbitos privados del hogar y en los círculos más estrechos de reconocimiento interpersonal. Desde allí ellos iniciarían la larga marcha de su recomposición, que en una etapa inicial, asume la forma de una actividad de resistencia cultural. (…) “La cultura de la resistencia fue, en verdad, un forma de resistir en la cultura. Una forma de cultura oral, desprovista de cualquier medio de sustentación que no fuera la frágil palabra; una cultura de gestos mínimos, subterránea.”[[6]](#footnote-6)

 Efectivamente, esa represión desde lo más micro social hacia toda la comunidad chilena hizo que cambiara el modo de relacionarse entre los mismos pares. Chile cambia porque el chileno comienza a ser "otro" y "ninguno", un sujeto que hasta hoy pareciera que no se reconoce a sí mismo y menos con un "nosotros". El miedo a ser denunciado como subversivo, pro Unidad Popular o anti Pinochet, hizo que los sujetos fuesen cada vez más solitarios en sus relaciones. Así, por ejemplo, aparecen los televisores en los restaurantes y en los más diversos lugares de encuentro, como si ese aparato reemplazara la conversación o el contacto con otro ser humano. Ese fenómeno se quedó para siempre. Siguiendo su ponencia, Brunner se refiere a la “refundación nacional” que, luego de 1980, aprobada la nueva constitución, el gobierno militar sitúa como modelo de desarrollo basándose en el sistema neoliberal cuyo “ soporte político lo proporcionaba un Estado autoritario y dictatorial bajo la tutela permanente de las Fuerzas Armadas”. (Brunner: 1990)[[7]](#footnote-7).

 “Se pone en marcha así en la sociedad chilena una ambiciosa empresa de reorganización de la sociedad y la economía que alcanza también el terreno de la cultura. En este, las políticas impulsadas son una réplica del mismo modelo aplicado al resto de los sectores: o sea se orientan hacia la desregulación, la reducción activa del Estado, el fomento de los mercados, el incentivo de la competencia entre agentes privados, el traspaso desde la esfera pública a la privada de actividades y decisiones respecto a qué producir y consumir en el ámbito de los bienes simbólicos”.

 La reflexión de J.J. Brunner demuestra la continuidad del modelo (es impactante observar como un texto escrito hace dos décadas y que se refiere al actuar del gobierno pinochetista interpreta la realidad de hoy) y lo que resulta más esclarecedor aún, es que al parecer, las conclusiones que se extraen de su texto dan cuenta de que así como se armó la resistencia cultural a la dictadura, sus fortalezas y sus argucias serían aspectos a considerar para comprender que las acciones institucionales en cultura, más allá si son oficiales o no, pueden ejercer solas sin ninguna mediación o colaboración, de allí un motivo más para la conclusión que lo mejor es la No-política cultural, pues esta se regularía sola y a la vez podía ser sutilmente controlada. Pero, evidentemente, el interés de los ideólogos de la dictadura no estaba puesto allí en materia cultural:

 (…) El autoritarismo no tardó en descubrir las potencialidades de la industria y de los mercados culturales para apoyar sus pretensiones de generar un nuevo tipo de conformismo. En vez de impulsar pues una política estatal de fines ideológicos y contenidos culturales, puso todo el peso de su acción en la amplificación y desregularización de los mercados de bienes simbólicos, manteniendo simultáneamente el control sobre los principales medios de producción cultural. En esos mismos años, como efecto de la política de amplia apertura para las importaciones, prácticamente todos los hogares chilenos accedieron a la televisión, ampliándose con ello el alcance de masas de la cultura oficial. Paralelamente el gobierno militar impulsó una apertura de los mercados educacionales, incentivándose a la iniciativa privada para que creara una mayor y más variada oferta”.[[8]](#footnote-8)

 Una vez, supuestamente, reconquistada la democracia, reorganizado el Estado y restablecido el Parlamento, comienza lo que el sociólogo Eugenio Tironi, también inserto en las políticas comunicacionales y culturales de la Concertación, denomina "transformación cultural" y, refiriéndose al sector artístico propiamente tal, dice que muchos de ellos vieron con "cierto desencanto" lo ocurrido durante la transición a la democracia pues pensaban que el Estado seguiría siendo "un ente protector y proveedor" (...) y opina casi con sarcasmo: "…desconcierto y frustración para todos aquellos que imaginaban que la historia podía echar marcha atrás"[[9]](#footnote-9). Efectivamente, se continuó con lo establecido y el nuevo Estado no fue lo que se esperaba, dejando tal responsabilidad a la sociedad civil desde lo privado y al mercado. De hecho, cuando se democratizan y modernizan las instituciones del Estado, la institucionalidad cultural fue la última de las prioridades para desembocar, recién 14 años después, en la constitución del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes[[10]](#footnote-10) . Esta respuesta institucional resultó una figura administrativa muy desdibujada y por consiguiente, compleja, que luego de diez años de haberse creado a través de la ley 19. 891 (bajo la presidencia de Ricardo Lagos Escobar) debería evaluarse su real efectividad y relevancia en la toma de decisiones y acciones en materia cultural. Sobre todo porque al crearse no se cumplió con el objetivo principal cual era fusionar todas las instituciones culturales del país en una sola entidad, puesto que uno de sus organismos más relevantes: la DIBAM (Dirección de bibliotecas, archivos y museos) siguió dependiendo del Ministerio de Educación. No es entendible que la Biblioteca Nacional o bien el Museo Nacional de Bellas Artes y otras magníficas entidades creadas después como la Biblioteca de Santiago y el Museo de la Memoria, no tengan nada que ver con el Consejo de la Cultura y las Artes. En su creación predominó el fantasma aquel de que la cultura pudiese ideologizarse, que no fuera a suceder que cada gobierno de turno instrumentalizara la cultura o que se repitiera lo ocurrido durante el mandato del presidente Salvador Allende donde la cultura, según sus detractores, fue utilizada para concientizar a los chilenos. El recuerdo que la sociedad chilena tiene de aquella época en materia de cultura es, tal vez, la más relevante que se ha realizado como política cultural de país. Pudiésemos conciliar que se produjo allí una construcción de identidad que marcó significativamente al país, puede ser, tanto así, que internacionalmente Chile aún es reconocido como país con tradición poética; de un arte gráfico singular y propio; generador de una música popular que fue raíz para toda Latinoamérica y de ahí una identificación más allá del continente; de músicos de Arte que amalgamaron lo tradicional originario con la tradición escrita generando una nueva música; una danza que se hermanó con los más grandes coreógrafos de esos momentos; y un teatro que representó las costumbres y los anhelos de una nación que se proyectaba al mundo como latinoamericana. Y desde la dimensión sociocultural, tal vez, fue lo más cercano a lo que realizó el poeta André Malraux, ministro de cultura de Charles de Gaulle, en la post guerra, me refiero a la creación de espacios de encuentro de vecindad (Casas de la Cultura) para muchos sectores, sobre todo donde los más desposeídos y marginales tuvieran la posibilidad de expresar lo sensible y de experimentar los procesos creativos. Y eso que no se tenía ni un organismo central que dictaminara estas políticas, pues todo provenía de una comunidad artística que proyectaba su propio quehacer con los otros, compartiendo sus talentos con la comunidad y por sobre todo un Estado que estaba dispuesto a escuchar y a dejar realizar o gestionar sin restricciones y sin cálculos económicos. En lo que también podemos convenir, es que el sector político partidista era el que confundía los quehaceres culturales con los quehaceres políticos mas no el sector cultural. Efectivamente, había quienes intentaban replicar el realismo socialista de la Unión Soviética en Chile, pero fueron voces que nunca tuvieron eco en la comunidad artística chilena aunque fuesen de militancia de izquierda marxista. Esto se puede comprobar en las tantas investigaciones sobre el período de la Unidad Popular que se han realizado tanto en Chile como en el extranjero, sobre todo de los que atañen a los movimientos culturales más emblemáticos como la Nueva Canción Chilena; la editorial Quimantú; la historia de las peñas; Las artes plásticas y la revolución; los movimientos de las vanguardias; la poesía y gestión de Neruda; el aporte de Roberto Matta; la creación musical de maestros como Gustavo Becerra, Luis Advis, Cirilo Vila, Sergio Ortega, entre tantos otros, etc.

 Lo que ocurre es que el temor que se le tiene a la cultura es lo intrínseco al arte mismo: la subversión.

**¿Por qué el malestar de hoy?**

*“A pesar del balance positivo en el campo de una cultura de la democracia y de logros como el FONDART o el Consejo Nacional del Libro, nos parece que la vida cultural de Chile durante la transición ha sido más bien plana, carente de vuelo, pasiva, sin núcleos visibles de energía cultural. Y que ha estado saturada por la cultura de masas y por un ambiente poco propicio al pensamiento crítico, a los sueños y riesgos de la imaginación.”[[11]](#footnote-11)*

 Bernardo Subercaseaux

 En los círculos de especialistas que han participado de las instituciones culturales de los noventa hasta hoy, a través de textos publicados y la participación en seminarios organizados por las mismas instancias, también en los medios de comunicación en los cuales se está más cerca de la cultura de la entretención que de los conceptos aquí expuestos, se tiende a la impresión de que se ha avanzado mucho en el terreno de lo cultural: que gozamos de una moderna institucionalidad, que ya hay muchos especialistas post graduados en gestión cultural, que ha aumentado el financiamiento estatal para el arte a través de los fondos concursables, que se han creado leyes que facilitan aún más la recaudación de fondos para las artes desde el sector privado; que se han construidos grandes centros culturales en diversas regiones, etc. por lo cual los desafíos estarían en cómo avanzar hacia el logro de mayores audiencias y en cómo subir los índices de participación en la economía creativa emulando a las grandes ciudades del primer mundo. Todo eso pudiese ser correcto, pero muy lejos de lo que realmente sucede en nuestro país en su globalidad y en la realidad regional y provincial. Se trata de una verdad a medias como el PIB, cuyo ingreso per cápita promedio de Chile en la actualidad es de 16 mil 700 dólares (hoy incluso se habla de 20 mil) donde el 60 por ciento de los chilenos no supera los 3 mil 500, mientras que el 0,1 por ciento más rico genera cerca de 112 mil dólares per cápita anualmente. La pretendida modernidad y avance en nuestras políticas culturales sólo se ve en sectores de elites. De ahí mi certeza que se trata de un gran simulacro.

 Yendo de lleno al problema, creo que nuestras políticas culturales adolecen de graves problemas:

a) Presupuesto insuficiente. Mejor dicho, paupérrimo. Este, al menos, debería llegar al 1% para ir avanzando a lo sugerido por la Unesco. Si así fuese, se estaría triplicando el presupuesto y eso solo, ya mejoraría notablemente el accionar cultural del país.

b) Débil institucionalidad cultural. El Consejo de la Cultura y las Artes, no obstante, los esfuerzos de las personas que allí laboran, es una entidad incompleta e insuficiente pues no tiene los recursos ni las herramientas que demanda el enfrentamiento de las políticas culturales de todo un país. Sobre todo en el aspecto patrimonial. No así la DIBAM, que sigue estando en el Ministerio de Educación[[12]](#footnote-12), puesto que en el momento de producirse la fusión de entidades para la constitución del CNCA, los trabajadores de carrera del ministerio se opusieron tenazmente y lograron mantener la institución sin cambios. Lo mismo con el Consejo de Monumentos Nacionales[[13]](#footnote-13). Esta extraña situación dejó muy débil a la nueva institucionalidad generando una duplicidad de funciones culturales estatales donde la DIBAM no tiene que rendirle cuentas al propio ministro de cultura. Igualmente, cabe señalar que la gestión de la entidad cultural, dependiente del Ministerio de Educación, tiene más atribuciones para su gestión especializada que lo que tiene el CNCA para sí. Y habría que añadir que ésta ha sido muy relevante y de excelencia en todos estos años de democracia. Quizá eso podría dar cuenta que sería más conveniente un ministerio de cultura real que abarcara todas las dimensiones del sector o bien un Ministerio de Educación y Cultura.

c) El enfoque ha estado centrado solamente en el sector artístico y escasamente en la comunidad propiamente tal, que en definitiva son los verdaderos actores, los públicos y es, en definitiva, nuestra sociedad chilena. Es allí donde ejerce la cultura en todas sus manifestaciones, incluidos los artistas.

d) La apuesta ideológica de que el mercado ha de hacerse cargo es lo que ha predominado, convirtiéndose en una panacea que resulta inicua y nefasta, en especial tratándose del arte y la cultura.

e) No considerar realmente a la cultura como motor de desarrollo. En Chile sigue asumiéndose lo cultural como algo irrelevante y superfluo, no obstante, las apreciaciones y acuerdos de las Naciones Unidas a través de la Unesco; y la CGLU

(Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, Agenda 21 de la cultura) que acuerdan que la cultura es el cuarto pilar fundamental para el desarrollo sostenible junto a lo económico, la inclusión social y el equilibrio medio ambiental,[[14]](#footnote-14)

f) Al desvincularse la cultura de las políticas educacionales, sobre todo luego de escindirse del Ministerio de Educación, se descuidó la educación artística considerándola sólo como una variante del quehacer artístico en tanto creación, quedando ésta al arbitrio de los currículos extra programáticos de escuelas y liceos, y estas a sus posibilidades económicas. Dicho de otro modo, la educación estética ha sido excluida del sistema educacional chileno.

g) No se ha considerado a la televisión como cuestión de lo cultural en tanto política pública, no obstante ser el referente cultural más potente en Chile. Aun teniendo un canal público[[15]](#footnote-15), éste funciona como industria de entretención regida por las leyes del mercado.

**Coda**

 Nos encontramos en una compleja situación, pues mientras se observa que nuestros líderes concuerdan que Chile pasa por una economía estable y creciente, seria y eficiente, no obstante la desigualdad, también por ellos reconocida, la cultura es desinstalada de los debates y relegada a lugares secundarios coincidiendo también entre ellos la negación de ponerla en el lugar que le corresponde. Ello se demuestra cuando las autoridades oficiales en cultura, sean estos ministros (as), o directores de organismos culturales, no son reemplazados cuando es evidente que no alcanzan a estar a la altura de tan relevantes cargos, dejándose llevar por encuestas de imagen pública totalmente fuera del conocimiento de la gestión cultural. Es tristemente consecuente con lo expuesto el hecho de que la misma comunidad chilena, a través de encuestas de opinión, otorga la más alta aprobación a los ministros de Cultura (los dos últimos famosos actores) por sobre los demás miembros de gabinete de sus respectivos gobiernos, no obstante sus insignificantes quehaceres. Ello demuestra que la gestión oficial de la cultura en Chile es un acto de representación escénica. Por otra parte, los gobiernos locales ejercen una gobernanza errática y personalista donde las urgencias son la contingencia diaria y la mirada global de futuro es desplazada y marginada, por tanto, la política cultural local de municipios es más débil aún y/o ausente como acción social, salvo escasas excepciones. Los gobiernos locales han de preservar la cultura para las generaciones futuras:

 “La gobernanza tiene como objetivo fundamental trabajar por una sociedad sana, segura y creativa (y no exclusivamente por la prosperidad económica). En este sentido, los gobiernos locales deben fomentar un modelo de desarrollo que contemple la satisfacción de “las necesidades del presente sin poner en peligro la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades”, así como garantizar el acceso universal a la cultura y a sus manifestaciones, y a la defensa de los derechos de los ciudadanos a la libertad de expresión y el acceso a la información y a los recursos.

 Los retos culturales presentes en el mundo son demasiados importantes para no ser tratados de la misma manera que las otras tres dimensiones originales del desarrollo sostenible: la economía, al equidad social y el equilibrio medioambiental”. [[16]](#footnote-16)

 Las consecuencias de no considerar durante tantos años lo cultural como política pública social urgente y necesaria, ha permitido que el país no sólo tenga menos posibilidades de alcanzar el desarrollo sino que la ciudadanía está más proclive a no poseer pensamiento crítico manifestándose en ser prisionera de un consumismo desmedido, y a un alejamiento de los valores instaurados por la misma comunidad de generación en generación, pues es través de los instrumentos de la cultura que se vehiculan los valores comunitarios y dan sentido de pertenencia con los cuales las personas se identifican y se reconocen.

**2. CIUDAD, IDENTIDAD Y DESARROLLO**

*“El desarrollo humano entraña necesariamente una preocupación por la cultura –la forma en que las personas deciden vivir juntas– porque es la sensación de cohesión social basada en la cultura y los valores y creencias compartidas lo que plasma el desarrollo individual”.*

PNUD, 1996

Actualmente se sigue hablando profusamente sobre el fenómeno de la globalización que por cierto nos afecta. Las implicancias que este nuevo ordenamiento mundial tiene en el accionar de nuestra sociedad abarcan desde el ámbito político, empresarial, académico, artístico hasta la periferia que significa la aparición de nuevas tribus urbanas a partir de la cotidianidad del ciudadano común que es sujeto directo de tal experiencia. La discusión del tema cultural, en especial en lo que se refiere a la *identidad,* atraviesa necesaria y obligadamente por considerar en profundidad dicho fenómeno y con ello el cuestionamiento de la economía de libre mercado como panacea de la democracia moderna; la reinvención del modo de construcción y flujo de ideas ; la detención perentoria sobre el significado de nacionalidad o territorialidad y por sobre todo el estudio del impacto de los *mass medias* en la construcción de sentidos. La comprensión de nuestro actual hábitat: la ciudad como *megápolis,* nos permitirá la posibilidad de encontrar nuevas formas de relaciones y desde allí la reelaboración de una praxis humanista, puesto que ésta ha estada enfocada en aspectos materiales y económicos más que axiológicos como era la tradición en el Chile republicano del siglo XX.

 Al encontrarnos inmersos en el sistema global, y exitosamente desde su dimensión económica, se tiene la impresión que esta realidad es incuestionable e inmutable, olvidando que la globalización en sentido estricto es una etapa avanzada del capitalismo cuyo proceso dice relación con una mayor envergadura, potencia y alcance de la concentración y centralización del capital. (Rubens Bayardo: 1997) Es así como se involucran o se invaden países y ciudades produciendo mutaciones culturales, alterando formas tradicionales comunitarias y estilos de vida, modificando formas de ser y de pensar tan acelerada y drásticamente que ni las actuales generaciones alcanzan a asimilar. Bajo esta vorágine de las transformaciones impulsadas por los cambios tanto económicos, políticos como tecnológicos desde los últimos tercios del siglo pasado, manifestándose como fenómeno global, se hace más vigente que nunca la interrogante sobre la identidad, cuestionamiento permanente en el ámbito académico e intelectual de nuestros países latinoamericanos, más un poco más ausente en las esferas políticas, no obstante su evidente relación con las preocupaciones de pobreza, desarrollo y modernidad. El fenómeno de la mundialización es una realidad que tensiona lo local con lo universal propiciando la fragmentación de identidades nacionales pero generando a la vez rearticulaciones globales (Renato Ortiz:1992). Esta reconstitución, según algunos autores, produce la feliz paradoja de hacer más probable que nunca la construcción de una identidad latinoamericana puesto que el mismo sistema incita a los países a buscar socios para potenciar sus mercados y crear nuevos polos de poder (Ej.: Mercosur). Estos acuerdos parten de una necesidad económica pero luego buscan potenciarse en lo político para resguardar los valores democráticos y el ejercicio de los derechos humanos.

No obstante lo anterior, el enfoque de este ensayo apunta hacia los efectos globalizadores que se evidencian en la ciudad y sus redes comunicacionales o dicho de otra manera: acerca de la identidad cultural y la comunicación en el espacio urbano, puesto que la ciudad es el ámbito donde se expresan más rápida y evidentemente las transformaciones culturales que darán cuenta de la calidad de vida del país. Desde esta perspectiva podemos enfrentar la problemática comunicacional chilena en tanto supremacía de los medios de comunicación -en especial la televisión- en la construcción de la realidad y la vida ciudadana, y por tanto, la configuración de valores para la convivencia, cuya responsabilidad es relevante en cuanto a la articulación y apropiación de ellos.

**La ciudad: una red de relaciones sociales**

La ciudad en su conjunto es el espacio territorial y social en el cual se desenvuelven los individuos colectivamente para satisfacer sus necesidades afectivas y materiales. El sentido de lo urbano que caracteriza a la ciudad moderna tiene que ver con las relaciones que se establecen entre los ciudadanos. Estas relaciones son despersonalizadas y efímeras por lo cual la misma comunidad urbana va tejiendo, a través del tiempo y la experiencia compartida, redes comunicacionales con alta carga simbólica que le dan sentido a la vivencia comunitaria. Ese material simbólico se convierte en soporte de reconocimientos colectivos que habilitan a los sujetos en su integración sociocultural. Desde su dimensión social y espacial, la ciudad, a su vez, establece relaciones de poder que representa a los sujetos, pues supone provienen de sus propios mecanismos de intercambio de conocimiento e información. La acumulación de experiencias de vida comunitaria, la producción de referentes identificatorios, las historias de vida, la construcción y permanencia de material simbólico y sensible, el sentido de lo propio asumido a través de lo heredado y lo tradicional, en definitiva, la construcción cultural de la ciudad, configura lo que denominaríamos identidad ciudadana (o local). El reconocimiento colectivo de dichos referentes legitimará no sólo la territorialidad sino la particularidad del modo de sociabilidad que significará la ciudad propiamente tal. De allí el grado de pertenencia asumido por sus habitantes.

**¿Ciudadanía Cultural?**

Con la aparición del fenómeno global, nuestras ciudades no han escapado a las crisis urbanas detectadas en los grandes conglomerados, situación que debemos afrontar no sólo como agentes sociales modernos (o posmodernos) sino también como sujetos conscientes de nuestra identidad latinoamericana. Los desafíos que debemos enfrentar aluden principalmente a la pérdida de la capacidad de integración *socio cultural* que históricamente ha desempeñado el espacio urbano en tanto se privilegia el ámbito de cruce y circulación de flujos informativos, vehiculares y de consumo (Susana Velleggia: 1997) por sobre su papel de sintetizador de las experiencias comunitarias y transporte de material simbólico. La mercantilización del espacio urbano y la reducción de la persona a mero consumidor producen una desvinculación de los sujetos con el ejercicio de su propia libertad e identidad.

 La ciudad es el sistema relacional por excelencia, pues se trata de un espacio compartido por sujetos que buscan interrelacionarse y desarrollarse humanamente a través de un proyecto común tanto en lo territorial como en lo vivencial. Es allí donde ha de ejercer la pluralidad, la multiculturalidad y se experimente la democracia. El convivir en armonía como un “nosotros” es la aspiración de todo ciudadano que habita entre lo individual y lo colectivo, donde los anhelos particulares y privados han de dialogar con lo diverso, lo múltiple y lo público. La ciudadanía cultural es el ejercicio por antonomasia del ciudadano en plenitud. De ahí la relación evidente con los derechos culturales y estos a la vez con los derechos humanos.

El sujeto desciudadanizado actúa de acuerdo a un rol de mero espectador-consumidor de las versiones mediatizadas que los sistemas de comunicación le presentan diariamente. Esa capacidad de consumo está en consonancia con los referentes globales, eje de la modernidad. Con la pérdida de los referentes histórico culturales de la ciudad ésta se convierte en una órbita donde se desenvuelven una plurioferta de símbolos que serán absorbidos por este ya nómade sujeto que transita tanto por las autopistas vehiculares como por las de la información en desconexión con el Otro, su Otro, que no es palpable -por su cualidad efímera o virtual- que no se reconoce como un igual ausentándose los valores de la solidaridad y la fraternidad.

 La fragmentación de la ciudad da cuenta de la crisis del espacio público para la construcción de sentidos integradores. El único sistema mediador que se presenta es justamente el que conforman las multimediales que tornan invisibles ciertas prácticas identitarias para incorporar selectiva y exhaustivamente otras. Esta sobreexposición de mensajes que moldean no sólo la opinión pública sino gustos y preferencias des jerarquiza aquellas interpretaciones sobre la realidad propias de la comunidad, las socialmente compartidas. La telemática con su fuerte poder de seducción propone un “cosmopolismo virtual” (Velleggia: 1997) centrado en disvalores que remiten al consumo. Los sectores desposeídos, en tanto, se remiten al espacio de los excluidos, en tanto incapaces de consumo, configurándoles una suerte de amenaza de violencia. La ausencia de construcción colectiva en la producción de material simbólico desde la experiencia directa de los sujetos conlleva a la fabricación de nuevos mitos y actores sociales emanados del mundo del deporte, el espectáculo y la política. Por otra parte, la actividad política, propiamente tal, también se verá afectada por el escenario descrito cuya veracidad y eficiencia será puesta a prueba constantemente por supuestos modelos estereotipados del mundo político, y a la vez, su accionar estará permanentemente bajo sospecha por el fantasma de la corrupción. Esta situación generará la ilusión de vulnerabilidad de lo público en contraposición de lo sólido de lo privado. No obstante, recientemente, esto último también se ha visto en cuestionamiento y su credibilidad en franca caída por acciones escandalosas de abusos y corrupciones evidentes.

 La mercantilización del espacio urbano y la desintegración de sus referentes históricos culturales irán empujando a los sujetos al ámbito individual y privado y/o a la formación de tribus urbanas que buscarán lo comunitario en la diversidad (de género, edad, sexo, vanguardias, etc.) con el riesgo de ser excluidos y por tanto sancionados socialmente ya que lo distinto no es aceptado en la filosofía de lo global, o bien, pueden ser presa del mismo sistema y crearse un mercado para ellos.

Lo anteriormente señalado nos permite darnos cuenta que el sistema que nos rige como sociedad, señalado por muchas voces de perverso, tiene infinidad de aspectos no sólo negativos sino también otros tantos que pueden verse como positivos, en especial lo que dice relación con los adelantos tecnológicos que se ven reflejados en la efectividad de los medios de comunicación los que pueden y deben ser instrumento de desarrollo y de transporte de bienes simbólico valóricos. No obstante, el espíritu de este capítulo va encauzado a la recuperación de la práctica social primigenia de lo ciudadano, es decir, los sujetos habitando la ciudad. Ello alude al intercambio de experiencias comunitarias, al reencuentro con el Otro desde su dimensión humana, de reciprocidad en el uso de bienes materiales y sensibles, de alcanzar grados de pertenencia a través de prácticas sociales presenciales. En definitiva, valorar la *participación* por sobre la *representación.*

 El encauzamiento de dichos propósitos tiene que ver con los delineamientos de las políticas culturales de los *municipios*, espacio público por excelencia de toda organización social territorial actual. El enfrentamiento a la problemática esbozada dice relación con el conocimiento (y reconocimiento) de los agentes culturales como dinamizadores de las prácticas socioculturales de la comunidad. Es allí donde se restablecerán los diálogos, se manifestarán los intereses individuales y colectivos, se expresarán sensibilidades estéticas y éticas, se reconocerán los símbolos y sus ejes históricos, se intercambiarán los saberes, se reactivarán los usos de costumbres y ritos y se producirán otros, en suma, se abrirán las posibilidades para el ejercicio de la espiritualidad de la comunidad de la cual se configurará su identidad.

**La Identidad como poder**

Conversando con un amigo “ochentero”, científico y músico, con el cual solemos hacer canciones, me depositó su angustia ante la pregunta de qué está pasando con las generaciones siguientes a la nuestra. Aquellos que no vivieron la dictadura desde su batalla sino desde el conformismo, y aquellos que nacieron en la democracia de la Concertación. Me lo preguntaba a propósito de una anécdota –usted juzgará si lo es– con su sobrina, la que le contó que luego de llevar a unos amigos franceses a la exposición de los tapices de Violeta Parra en el Centro Cultural Palacio de la Moneda, estos le pidieron que les llevara a conocer la Plaza de Armas y el casco histórico de la ciudad. Y que luego de intentar situarse se dio cuenta que no sabía cómo llegar, es más, se enteró ella misma que nunca había estado allí. Santiago es una ciudad de un poco más de seis millones de habitantes. Todo converge en su plaza, que evidentemente constituye el centro de la capital, pues fue diseñada desde la óptica arquitectónica de los españoles del siglo XVI. La situación descrita puede parecer un caso excepcional pero lamentablemente no lo es. Obedece a una fragmentación cada vez más dramática del mundo social chileno. Los estratos sociales no sólo están marcados por sus diferencias económicas, brecha cada vez más visible y profunda, sino que a la vez se ha establecido un quiebre en las relaciones sociales decantadas en lo territorial.

¿Es este un problema sociocultural o solo es de identidad personal? ¿Qué se traspasa de generación en generación en tanto calidad de vida y relación social entre los chilenos? Y qué se busca cuando se configuran, diseñan y formulan las políticas sociales? ¿Cuáles son sus objetivos? De seguro y de Perogrullo: el bienestar de la población, el bien común, dirán otros. ¿No será el alcance de la felicidad? Pero podemos convenir que se tiene la certeza que vivir en sociedad es vivir en comunidad, por tanto, en armonía con el Otro y los Otros, y algo tendrá que ver el entorno y el medio ambiente. ¿Cuál es, entonces, la trama social que nos convoca como chilenos? ¿Tiene que ver, entonces, con políticas culturales el alcance de ese bienestar? En el caso narrado, ¿por qué esos jóvenes llegaron a la conclusión que debían mostrar los tapices de Violeta Parra a sus amigos franceses, y por qué estos querían conocer el casco histórico de Santiago, la capital de Chile? Me parece que ya está instalado en las actuales generaciones que cada ser humano pertenece a un hábitat que le es común y que le representa, o necesita que le represente, que le hable de quién es objetivamente, es decir, desde lo objetual, más allá de las palabras o el discurso que cada uno tiene del lugar en que vive y con los que vive. El reconocimiento de comunidad ante Otro que viene desde otro imaginario social comunitario pareciera que necesitara configurarse, establecerse como un patrón común sensible y espiritual, un nosotros, pero único, que a la vez dialogue con lo universal.

 El concepto de *Identidad* va ligado al de globalización cuando se discute sobre las consecuencias de ésta. Igualmente, hablar de *Identidad*, resulta aún más complejo, sobre todo si la vinculamos a la producción simbólica latinoamericana*.* La identidad no existía como problematización antes del siglo veinte puesto que no había dificultades con ello, no era tema. Hoy, en cambio, no parece ser posible insertarse en el mundo sin identificarse o diferenciarse en la diversidad. Hay una necesidad de reconocimiento nacionalista. Pero esta vez, no como demarcación de territorio geográfico como en la constitución de nación del siglo XIX sino para el territorio global del mercado. Estados Unidos está permanentemente invirtiendo millonarias cifras para instalar su imagen en el mundo en virtud de su corta historia cultural. Los franceses hacen algo similar aunque sin los problemas de identidad norteamericanos. Y España enfatiza su política cultural en lo identitario para insertarse en la Europa que le es esquiva. ¿Por qué? Porque con el proceso de globalización identidad es poder.

Los historiadores señalan que cuando se descomponían los imperios le sucedían nuevos estados y aquellos sucesores debían construir su sociedad sobre las bases del mundo simbólico del Estado conquistado. Templo sobre templo, sagrado sobre sagrado; en América: cristus sobre huacas, instalándose allí una nueva dimensión de dominio de la comunidad. El territorio como base material puede ser invadido y sucumbido *ipso facto* pero la cultura no. El mundo simbólico no pasa factiblemente, debe reacomodarse superponiéndose paulatinamente. El núcleo esencial del poder, como proceso de construcción de relaciones sociales, es la construcción de territorialidades sociales. El territorio no es solamente la geografía física sino también la humana y ello conlleva todas las representaciones y producciones de sentidos ya habitados en los cuerpos biológicos de los sujetos conquistados.

 En el caso americano, la resistencia simbólica se presenta en los objetos sensibles que representan una cosmovisión no revelada a los ojos eruditos europeos. El material sensible que es “descubierto” posteriormente por los sujetos que forman la nueva sociedad mestiza sigue siendo indescifrable, no obstante los bien intencionados procesos de decodificación estética en un intento de apropiación de los símbolos tras una búsqueda urgente de elementos significantes para la neo territorialidad americana. El reconocimiento de los símbolos artísticos de la América Latina contemporánea sigue siendo un conflicto no resuelto ya que no ha sido posible aunar criterios respecto de su razón histórica (*circunstancialismo:* Ortega y Gasset) por tanto su consiguiente aceptación del *ser* amerindio. *La comprensión del pasado es clave para la redención del presente (*Castillo: 1999) El cuestionamiento de su occidentalidad obligada forma parte también del ser latinoamericano. Rodolfo Kusch ha reflexionado hondamente sobre la aparente contradicción entre *lo americano profundo* - presente en las culturas andinas y rurales - y *lo occidental urbano.* En grandes líneas, puede hablarse de *lo americano* como una concepción de vida ligada a los ciclos naturales y -por lo tanto- a una temporalidad concreta, donde el hombre integra un cosmos y lo que pasa fuera de él ocurre también adentro de él, su microcosmos. Él forma parte de la tierra, la *Pacha,*  aquí y ahora: tiempo y espacio se dan unidos. En cambio, *lo occidental,* estaría ligado a la vida urbana y a una temporalidad abstracta regida por los punteros del reloj de la modernidad. El hombre occidental vive en un mundo de objetos. No se siente parte de la tierra sino su dueño: el espacio lo separa del tiempo. El sujeto moderno opera con lo exterior –con todo lo que no está en él– costándole producir transformaciones interiores viviendo en una tragedia de angustia que niega los términos de las oposiciones vitales. Kusch cree así que en el ser latinoamericano se funden estas dos cosmovisiones opuestas entre sí: la cultura del ser y la cultura del estar, puesto que los pueblos originarios fundamentan su ser en la naturaleza y el hombre europeo en la razón. Ahora, desde la condición cultural de mestizaje y sincretismo actuarían ambas simultáneamente en forma inconsciente. Leopoldo Zea también señala que el colonizado opera entre dos polos trágicos, sin salida, pero apoyándose en un ejercicio semiótico llegando a la conclusión: O habla bien para nombrar al Otro que lo domina pero sin nombrarla, o bien se nombra a sí mismo, pero se nombra mal.

Siguiendo esta reflexión sustentada en la importancia de lo territorial, y la afirmación que no es posible dilucidar una identidad absoluta sino relativa en cuanto a su especificidad (Castillo: 1999) tomaremos de ejemplo la música popular andina como aproximación a una experiencia musical que se encuentra vigente y fluyendo entre dos aguas.[[17]](#footnote-17). En el plano de lo musical, la América andina posee sus propios modelos simbólicos, los que forman parte de la cotidianidad evidenciándose fuertemente con ocasión de las fiestas, específicamente el Carnaval. Su relación con la naturaleza, expuesta en el párrafo anterior a propósito de Kusch, obliga la incorporación de los instrumentos musicales como herramientas sagradas -venidas desde la *Pachamama*- sirviendo de conexión con la divinidad. [[18]](#footnote-18)La presencia del *sereno,* figura mítica andina, que representa la purificación de los instrumentos para su función social, es un ejemplo de la importancia de la música en la comunidad. Su praxis está condicionada por el grado de pertenencia asumido por los sujetos que conforman dicha colectividad. El reconocimiento colectivo de dichos referentes legitima la territorialidad. No obstante, la función social de la música va perdiendo su grado de verosimilitud en las nuevas generaciones ya que la cosmovisión de los jóvenes se aleja de la de sus abuelos al emigrar a las ciudades de la costa. El sentido de la música, por tanto, ya no tendrá que ver con una experiencia trascendente como en los habitantes de los pueblos andinos altiplánicos sino que hará referencia a los signos del nuevo espacio social. La dimensión artística del fenómeno musical vendría a ser la diferencia más profunda entre la funcionalidad que reviste lo musical para las comunidades andinas con su correspondencia contemporánea occidental. La funcionalidad estética se da a priori en el hombre moderno u occidentalizado pues no vive *esa* experiencia, sólo juzgará desde su logos musical. La convención estética europea exige parámetros convencionados desde su cultura occidental que no tienen lugar en la experiencia sensible andina. No obstante, en las culturas híbridas se conjugan ambas experiencias. Se manifiesta aquí un interaccionismo simbólico. Producir sentido, a partir de un modelo estético, es posible sólo en quienes pueden codificar los signos convencionados por una comunidad especializada. Entonces, ¿es posible apropiarse de signos musicales venidos de una experiencia trascendente sin fines estéticos, para construir identidad? La constatación de identidad está en los rasgos descifrables de una comunidad con una rica vida cultural, definiendo esta como la acumulación de experiencias de vida comunitaria, la producción de referentes identificatorios, las historias de vida, la creación y permanencia de material simbólico y sensible, el sentido de lo propio asumido a través de lo heredado y lo tradicional, etc. Por tanto, la identidad musical deberá vislumbrarse desde la propia comunidad en virtud de una interacción social. El filólogo y poeta Fidel Sepúlveda estudió el Chile profundo a través de la poesía popular cantada, sus cantares aún vigentes denominados “canto a lo poeta”, las versiones de lo cotidiano en virtud de lo humano y lo divino. El tejido cultural, los trazos sensibles que soportan la vida en comunidad provienen de una dimensión filosófica, de un estar en el mundo con sentido de trascendencia que se configura en el cantar a lo poeta. Allí se encuentran dos categorías estéticas: canto y poesía, que se ponen al servicio de la vehiculación de valores de vida humana. El pasado que ya no se encuentra vuelve a ser al conectarse con la tradición, al producirse la repetición de la verdad poética, es decir, de la palabra mágica que vuelve a declamarse en un contexto de presente vívido. Esta experiencia da cuenta que existe un país que va en paralelo al país que va persiguiendo la posibilidad de entrar en la modernidad y que sigue sus pautas a través de la hegemonía de los medios de comunicación y el mercado. Y tal vez, no en paralelo sino en capas, y esta sería la más profunda y la otra habitando en la superficie. Esta especie de dialógica sorda sería lo que García Canclini ve como la cara positiva de la hibridación que serviría para pensar la vida contemporánea como una modernidad de contrapunto, donde las diferencias no serían diluidas sino reconocidas y validadas. Igualmente advierte que en el contexto de la globalización la hibridación puede devenir en otro fenómeno de totalización como una dictadura homogeneizadora del mercado. Pero ello no se da en su totalidad –lo que no deja de ser, incluso más negativo–puesto que el mismo mercado requiere de una dinamización, por lo cual, deja ciertos vacíos para luego tomar de allí lo que los sujetos desde su creatividad sensible comunitaria han depositado. Un ejemplo de ello son las artesanías o las músicas populares. La creatividad heredada de un sujeto que está ejerciendo una funcionalidad específica en un determinado lugar, en comunión con su comunidad, es fácilmente absorbido por el sistema del mercado para multiplicarlo y homogenizarlo pero pasando antes por un proceso de “blanqueamiento” sustrayéndole su contenido cargado de sentido. Ese proceso mediático y comercial permite reinsertar un bien tradicional, que si bien ya no lo es tal, por sus códigos cercanos será fácilmente resignificado por un usuario cultor (entendido como sujeto que hace uso de un bien cultural) que reconoce aquella manifestación sensiblemente pero que ya no le representará tradicionalmente, ya que estará vaciado de sentido, sino por la insistencia y repetición de los medios. Este disfrute es efímero y sólo llegará a ser moda o tendencia estética, por tanto, luego será desechado, al igual que el final del ciclo de vida que experimenta todo producto comercial. En la modernidad global, este ejercicio se está produciendo permanentemente sustrayendo a la comunidad de sus códigos axiológicos y sensibles permanentes emanados de la tradición y de la historia cultural local para ser reemplazados por pseudobienes culturales fugaces y vacuos. Este proceso desempodera a los sujetos como agentes activos de su cultura quedando a la deriva como meros consumidores de frágiles productos culturales construidos desde el mercado. Con ello no quiero decir que no lleguen a producirse nuevos bienes sensibles resignificados por la hibridación, es más, creo que la dinamización cultural es importante y necesaria. El flujo de nuevos sentires es lo que enriquece a la comunidad, solo que esta ha de elaborarse desde la misma comunidad luego de complejos y largos procesos culturales. Como dice Fidel Sepúlveda, es el pueblo mismo quien elige y selecciona lo que le ha de representar e identificar, por tanto, ha de usar luego en su vida comunitaria cotidiana aunque venga de otros lares y de otras culturas. Un ejemplo de ello es lo que ocurrió con los *romances* llegados de la cultura hispánica al continente americano en el siglo XVI , género poético cantado que tiene aún tiene cierta vigencia; y en el siglo XX con el son cubano, el tango bonaerense o la reaparición de la cueca urbana en Valparaíso y Santiago de Chile en la actualidad. Sin embargo, lo que resulta preocupante, es que esa capa profunda que reviste la riqueza de las manifestaciones sensibles –venidas desde lo verdaderamente identitario chileno– es superado por la otra capa superficial que se manifiesta como oficial. Lo legítimamente popular es invisibilizado tanto por los medios de comunicación –que son los más potentes referentes culturales, es decir, la máquina cultural por excelencia en nuestro país en la actualidad– como por las políticas culturales oficiales, que incluso utilizan estereotipadamente los bienes culturales legítimos de la comunidad para instalar un simulacro de democracia cultural y así legitimar una fracasada política cultural de país.

 Desde la perspectiva aludida, entonces, el desarrollo estaría vinculado a un alcance de vida óptima de acuerdo a las máximas del propio pueblo latinoamericano, el que ha de considerar sus bases axiológicas y su experiencia de vida comunitaria cuyo pensamiento tradicional y moderno está vinculado al *ser* y al *estar*, mas no en el *tener.* De ahí la tragedia nuevamente, ya que colisiona una manera de ser con otra manera de deber-ser marcada por el mensaje mediático diario, repetitivo y persistente. En el caso de nuestro país, tarde o temprano esa incongruencia es visible en el accionar de sus ciudadanos produciéndose un comportamiento contradictorio que se evidencia en el lenguaje y en la manera de relacionarse socialmente el que se interpreta como desconfianza e inseguridad, apatía y falsedad. La espontaneidad del chileno y su reacción ante lo que considera injusto sólo se manifiesta en lugares públicos y masivos donde la masa le permite invisibilizarse, es decir, donde pasa desapercibido como individuo. Esta característica comienza a superarse en tanto las nuevas generaciones se están comunicando a través de las redes sociales formando nuevas comunidades, las que interactúan de acuerdo a intereses comunes, pero a la vez, estas producirán nuevas individualidades, cuyos atributos personales no han de ser importantes sino que lo serán sólo si es funcional al interés de la red misma. Si bien, esta nueva forma de relacionarse socialmente facilita la expresión entre las personas y permite estar conectado sin fronteras, no reemplaza las relaciones interpersonales presenciales, es más, pueden ser complementarias mas no sustituibles. Una persona puede estar en la red y mostrarse ante el mundo pero seguir encontrándose en la soledad más profunda, es más, puede acrecentar su angustia de incomunicación ya que esta se encuentra también en aquella capa superficial. La cultura a través de sus expresiones sensibles permite conectarse con los Otros desde cualquier soporte generando instancias que permiten un clima de confianza y sentimientos de seguridad afectiva, de pertenencia y de acogida.

La identidad, es una dimensión tan relevante en una nación que es esta la que posibilita a los sujetos -al relacionarse comunitariamente- a superar conflictos, a valorar la libertad y a ejercer sus derechos en tanto atesorar sus rasgos distintivos y el respeto a su propia diversidad. La conciencia de ser sujetos que interactúan comunitariamente bajo creencias, comportamientos, memoria e inconsciente colectivo y modos de expresión comunes, que significan identidad, permite crear condiciones para alcanzar el preciado desarrollo sostenible, pero atendiendo a una concepción de desarrollo más allá de la consideración económica, a aquella que apunta a mejorar las condiciones de calidad de vida permanente en relación con aspectos socioculturales de identidad.

“El desarrollo no puede consistir solamente en aumentos de objetos inanimados de conveniencia, como un aumento del PIB (o en las rentas personales), industrialización, avance tecnológico o modernización social. Estos son, por supuesto, logros valiosos (a menudo de vital importancia), pero su valor debe depender de cómo afectan a las vidas y a las opciones de la gente implicada. Para los seres humanos responsables, el centro de atención debe ser, en el fondo, si tienen la libertad de hacer aquello que tienen razón de apreciar”.[[19]](#footnote-19)

**3. IDENTIDADES VIAJERAS, DIÁSPORA SENSIBLES**

*Guarda la risa entre los dientes,*

 *marcha del sur para el este*

*lleva la sombra que sostiene  todo el peso*

*de la gente que más quiere.*

*Lleva incertidumbre  y la risa postergada,  lleva un libro, eso es bastante  dice el inmigrante*

*Lleva la cruz del marginado,*

*lleva otro idioma,  lleva su familia,*

*eso es bastante  dice el inmigrante…*

León Gieco

Esta reflexión trata de enfrentar la problemática de la migración en relación con las políticas culturales, pues como ya hemos señalado, éstas han de ocuparse de los cruces culturales de las comunidades que integran la sociedad facilitando su flujo e incorporando iniciativas que permitan el dialogo y la inclusión de pueblos fronterizos con territorios e historias comunes. En una sociedad que fomenta en su discurso la aspiración de igualdad y el reconocimiento de comunidades múltiples, y amplía cada vez más los mecanismos para fortalecer la globalización, ha de hacerse cargo localmente de las consecuencias que el sistema trae consigo y una de ellas es el acercamiento de poblaciones latinoamericanas que buscan mejores medios de subsistencia que los que le ofrecen sus propios países. Es así como, según datos del Departamento de Extranjería y Migración obtenidos el 2010, los inmigrantes que han llegado a Chile los últimos años provienen principalmente de Perú (130.859), Argentina (60.597), Bolivia (24.116), Ecuador (19.089) y Colombia (12.929), correspondiendo al 61% del 12% de población extranjera en Chile. Nunca antes se había producido en Chile tan significativa cantidad de migrantes de un solo país, como es el caso hoy de ciudadanos peruanos, los que se establecen exclusivamente en la ciudad de Santiago. Durante el gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet este movimiento migratorio fue fortalecido por políticas sociales de integración y cohesión social, sin embargo, no necesariamente estos se traducen en la aceptación de la población santiaguina a la comunidad peruana sin discriminaciones o nacionalismos decimonónicos provenientes de un pasado histórico-bélico entre los dos países, amenaza de pérdida de fuentes laborales o simplemente desconfianza por temores relativos a la seguridad. “ La globalización –dice Zygmunt Bausman– según parece, tiene más éxito para reavivar la hostilidad intercomunitaria que para promover la coexistencia pacífica de las comunidades” [[20]](#footnote-20)Desde un enfoque intercultural, la interacción entre las dos culturas ha de desarrollarse con respeto y tolerancia permitiendo las diferencias y dejando espacios para el flujo de las representaciones simbólicas de los inmigrantes las que a la vez dialogarán con las locales. Este proceso ha de ser apoyado por acciones provenientes de una política social vinculada con la cultura. Sin embargo, esto no se evidencia ni en las políticas locales ni centrales.

 Las políticas culturales chilenas emergen desde un trazado teórico elaborado por miembros del Consejo de las Artes y la Cultura cada 5 años. Sus miembros son representantes que provienen mayoritariamente de gremios artísticos, industria cultural y universidades, nombrados o confirmados por el Presidente (a) de la República en ejercicio cuando finiquita el periodo de cada miembro que es de 4 años. Si bien, desde la teoría se señala que la política cultural chilena ha de preocuparse de la cultura mas allá de las disciplinas del arte y el abordaje del patrimonio, incorporando las preocupaciones por la identidad y la diversidad cultural, la realidad de su gestión en los últimos veinte años no ha incorporado ningún aspecto que tenga relación con el desarrollo de las multiculturas que habitan su territorio (etnias mapuches, rapa nui, atacameñas, aymaras y quechuas que habitan Chile, más allá de su mero reconocimiento). Y en cuanto a las migraciones provenientes de fronteras geográficas, no se hace mención en su bitácora de lineamientos de acción cultural, aspecto que consideramos urgente de incluir. La política cultural 2005-2010 se basó en los siguientes ámbitos:

1.- La creación artística y cultural

2.- La producción artística y cultural y las industrias culturales

3.- La participación de la cultura. Difusión, acceso y creación de audiencias

4.- El patrimonio cultural: identidad y diversidad cultural de Chile

5.- La institucionalidad cultural.

El punto 4 se limita a la creación de un Instituto Nacional del Patrimonio, que se encargaría de esas materias, proyecto que no se concreta hasta hoy por profundas diferencias entre los actores del sector patrimonial, las autoridades y posteriormente el Parlamento. El aspecto multicultural tampoco aparece, ni implícitamente, en los ejes de la Política Cultural 2011-2014,[[21]](#footnote-21) cuyos objetivos, propósitos y estrategias describe en 14 puntos; ni menos menciona la integración cultural de Chile y América Latina, delatando ausencia de mirada inclusiva. Chile, al parecer, respecto a la vecindad, sigue mirándose el ombligo. La diáspora ha de considerarse en el ideario de construcción de ciudadanía, puesto que los derechos de integrar comunidad han de ser para todos los que habitan aquel espacio geográfico común y compartido. Los valores y tradiciones se conjugan y fusionan conformando nuevas identidades, las que a la vez, irán nutriendo el patrimonio intangible latinoamericano. “…Las diásporas en cuanto categoría histórica y recurso epistemológico desarman el discurso de lo nacional instaurando espacios de trans nacionalidad e hibridación donde las identidades son negociables tanto a nivel colectivo como individual”.[[22]](#footnote-22)

***La* *Pequeña Lima***

En Chile, entre los movimientos migratorios más significativos de los últimos años, la más relevante es la proveniente del Perú, cuya identidad transporta más contenido que su propio equipaje.

“Aunque los inmigrantes del Perú han sido uno de los principales grupos de origen latinoamericano asentados en el país, su importancia ha aumentado durante los últimos años. Los lazos entre ambas regiones han sido fuertes desde la época colonial, El Reyno de Chile primero formó parte del Virreinato del Perú como una Gobernación y luego como una Capitanía General independiente desde 1798. Tras la Guerra del Pacífico que enfrentó a Chile contra la alianza Bolivia-Perú entre 1879 y 1883, Chile incorporó los territorios peruanos del Departamento de Tarapacá, y las provincias de Arica, Tacna (hasta 1929) y Tarata (hasta 1925). En estas zonas del norte de Chile, que fueron chilenizadas desde 1910, se mantuvieron relaciones principalmente de carácter económico, cultural e incluso familiar.”[[23]](#footnote-23)

Hoy, los inmigrantes peruanos se establecen no solamente en Santiago en tanto gran capital, sino que su presencia es en el mismo casco histórico de la ciudad. Sus casa/habitaciones se encuentran en los sectores del barrio antiguo de Santiago, pero sus encuentros son en la Plaza de Armas, las afueras de la Catedral y las calles anexas, marcando de tal manera el territorio que actualmente se le llama al lugar “La Pequeña Lima”. A la vez comerciantes peruanos han habilitado sus negocios en esos lugares fortaleciendo dicha presencia la que no pasa desapercibida por ningún transeúnte.

“Nosotros posicionamos este barrio como el de los inmigrantes peruanos, dimos a conocer este lugar como el centro de encuentro de la comunidad a través de una serie de actividades. Creamos el día de la *nana* el 25 de noviembre, y de ahí en adelante hicimos varios festivales y celebraciones, donde llegamos a reunir hasta 5 mil personas en cada evento… Ahora tenemos prácticamente tomada la cuadra con nuestros locales, los que en unas semanas se llamarán Punto Perú.”, Cuentan que entre los primeros en tomar posiciones en el sector está *Perú Services,* uno de los establecimientos más grandes para envío de remesas. Luego aparecieron los negocios de cabinas telefónicas hasta que, un par de años más tarde, la cuadra de Catedral al llegar a Bandera cambio totalmente su configuración. El sector donde antes se ubicaban paqueterías, librerías, ópticas, cafeterías y una que otra tienda de ropa, mutó por completo…Pero en el recorrido hay mucho más. Confiterías, locales de conexión a internet y decenas de improvisados restaurantes de comida peruana; la gran mayoría, con una cantidad de clientes razonable. Sin duda los que ganan por lejos son los centros de llamados. Contabilizamos más de 50 locales incluyendo los que están dentro de los cuatro pasajes y el pequeño centro comercial tipo caracol, ubicados en el sector. Hasta la banca tradicional ahora tiene presencia en el lugar. Precisamente, el Banco del Desarrollo tiene una sucursal orientada básicamente a las remesas de dinero al vecino país.[[24]](#footnote-24)

 Por estas circunstancias, el santiaguino se ha sentido intimidado en su propio territorio. Las encuestas dan cuenta de un rechazo a los peruanos y se ha visto en internet la aparición de grupos nacionalistas que manifiestan agresivamente su repudio hacia la comunidad andina establecida en la ciudad. Lo que señalan los estudios recientes es que existe un alto grado de rechazo por su condición de indigente y su escaso nivel educativo, puesto que quienes llegan a Chile son justamente quienes se encuentran en una situación social precaria en su país. Las costumbres peruanas del uso de espacios públicos para acciones de lo privado, contradice las normas chilenas cuya historia da cuenta de una gran separación entre lo que reviste lo de “afuera” y lo de “adentro”. En las calles santiaguinas sólo se circula, no es lugar de encuentro ciudadano a no ser algo extraordinario como una manifestación política. De ahí que se mire con sospecha a los grupos que se juntan a dialogar por un tiempo considerable, lo que ocurre con numerosos migrantes que pasan todo el día en aquellos céntricos lugares, e incluso habilitan improvisadas mesas de trabajo en la vereda. Sin embargo, por otra parte, los inmigrantes peruanos están cambiando en parte algo de esta cotidianidad santiaguina. Comer en la calle, por ejemplo, ya está siendo frecuente en la ciudad, es decir, comprar comida rápida en puestos callejeros, algo impensable veinte años atrás. A la vez la gastronomía peruana ha entrado fácilmente al uso comensal chileno llegando incluso a cambiar hábitos de condimentación y especies.

"Los peruanos son muy vividores, disfrutan de la vida y comen delicioso. La gente que conocí extendía el aperitivo por horas, con 'chelitas', que acompañaban con 'canchita' (maíz tostado para picar) y 'leche de tigre' (el jugo del cebiche, conocido también como viagra peruano)", Alicia Correa (39, chilena, casada).

Una investigación de la Universidad Católica de Chile[[25]](#footnote-25) da cuenta que el joven chileno prefiere que el inmigrante peruano , al que llama despectivamente “cholo”, se adapte y asimile las costumbres chilenas y que solo de esa manera bajaría su grado de amenaza, ansiedad y rechazo. No obstante, cuando a esos grupos se les enseña sobre la cultura peruana través de videos y acciones de contacto intergrupales (variables mediadoras) estos cambian su apreciación prefiriendo significativamente la *integración* (interacción entre ambas culturas, con alta mantención de su cultura y alto contacto) y luego *asimilación* (bajo mantenimiento cultural pero alto contacto), quedando muy bajo en preferencias la *separación* (alta mantención de su cultura pero bajo contacto) y descartando la *marginación* (baja mantención cultural y bajo contacto). Las políticas interculturales, por tanto han de implementarse de modo que aborde aspectos educativos de las culturas de la diáspora, de su desarrollo y que favorezcan los contactos entre los ciudadanos, sin dejar de lado las relaciones comunicativas de los inmigrantes con sus congéneres de sus países de origen. El flujo identitario, las relaciones simbólicas, han de producirse igualmente con naturalidad y efectividad, así se estará produciendo un real reconocimiento positivo de la diversidad. A la vez, han de facilitarse las prácticas creativas y culturales favoreciendo el dialogo intercultural y accediendo a compartir la ciudad desde lo comunitario. Zitmunt Bausman habla, a propósito de las características de esta modernidad liquida, que “…la profana trinidad constituida por la incertidumbre, la inseguridad y la desprotección, cada una de las cuales genera una angustia aguda y dolorosa al ignorar su procedencia; sea cual fuere su origen, el vapor acumulado busca un escape, y con el acceso a las fuentes de incertidumbre y la seguridad bloqueada, toda la presión se desplaza a otra parte, para caer, finalmente sobre la frágil y delgada válvula de la seguridad corporal, doméstica y ambiental. (…) Esta alianza profana conduce a una sed insaciable de más seguridad que ninguna medida práctica es capaz de paliar, ya que no llega a tocar ni a alterar las fuentes primordiales y prolíficas de la incertidumbre y la inseguridad, las dos responsables de tanta ansiedad y angustia” [[26]](#footnote-26). Por tanto, a medida que desaparezca esa franja de desconfianza en el otro, de comprender los rasgos de similitud y diferencia, de que se establezcan puntos de identificación, habrá menos posibilidades de discriminación, represión y estigmatización.

 La identidad cultural y la diáspora son temas que deben ser tratados permanentemente a través de instancias como los ministerios o consejos de la cultura, conjuntamente como lo son la creación y las industrias culturales, puesto que también son preocupaciones que significan la vehiculación de bienes sensibles y la construcción de imaginarios tanto individuales como colectivos. Porque la identidad cultural, especialmente desde la diáspora, es igualmente dinámica y creativa, ya que siempre ha de estar preguntándose sobre su ser, su historia, su relato, su sentir, su lugar de enunciación, para reconocerse en el otro con quien interactúa y convive. Stuart Hall señala que las identidades culturales son más que nada un posicionamiento, que no son una esencia, como generalmente se piensa y acciona con este tema en las políticas culturales de resguardo de la identidad. Es más, advierte que se re posiciona permanentemente. “Al mismo tiempo, no mantenemos la misma relación de ‘otredad’ con los centros metropolitanos. Cada uno ha negociado de forma diferente su dependencia económica, política y cultural. Y esta ‘diferencia’ gústenos o no, está ya inscrita en nuestras identidades culturales”.[[27]](#footnote-27)

**Cruces y diálogos interculturales**

Existen cruces estéticos que la cultura popular denota pero que en los contextos sociales aparecen invisibilizados. La música es un fenómeno estético social que opera transversalmente la vida cotidiana. Está siempre allí ocupando un espacio relevante en el desarrollo de la vida sensible de las personas. Perú y Chile, siendo comunidades distintas y donde ambas naciones se han visto en situaciones de conflicto a través de sus historias, presentan similitudes en su goce estético popular y en el desarrollo de sus emociones. Podríamos señalar varios ejemplos de ello, pero principalmente hay uno muy marcado como es el caso de la *cueca* chilena y la *marinera* peruana. Ambos bailes tienen historias comunes, se han fusionado mutuamente durante más de ciento cincuenta años. El baile más popular de Chile y que se indica como el baile nacional, es la *cueca*, y su origen, si bien tiene varias teorías, una de ellas es que provendría de la *zamacueca*, baile de salón que se vio bailar tanto en tertulias de la clase alta de Lima a comienzos del siglo XIX, como también en sectores más populares con ciertas características negroides afroperuanas. Luego de muchas variaciones, a través del uso popular y ya en Chile, se convierte en la *cueca*, la que vuelve a Perú a través de los continuos pasajes de fronteras de los chilenos, gustándole al pueblo peruano pero cambiándole su tiempo y cadencia, le llamaban “la chilena”. Después de la Guerra del Pacifico en 1879, tras la cual Chile obtuvo importante territorio peruano (que hoy conforma sus principales ciudades del Norte Grande) el gobierno peruano de entonces, como no puede prohibir el baile, decreta denominarlo “*marinera*” en honor a sus héroes navales, pero fundamentalmente para eliminar su connotación chilena. Hoy ambos bailes están muy vigentes bajo ciertas ocasionalidades y los peruanos que viven en Chile realizan festivales de *marineras* donde participan bailarines de ambos países. Por otra parte, los cantores chilenos más arraigados al gusto popular tienen en su repertorio valses peruanos junto con *tonadas* y *cuecas,* pues el chileno gusta de aquella estética musical. Los representantes más característicos de esa música, son Palmenia Pizarro, popular cantante chilena, cuyo repertorio es mayoritariamente peruano y Lucho Barrios, de nacionalidad peruana admirado y aplaudido en Chile, quien dejó como legado su interpretación del vals “La Joya del Pacífico” (Lázaro Salgado - Víctor Acosta) que ya forma parte del cancionero folklórico, que si bien sus creadores son chilenos, la interpretación de Barrios fue quien la llevó a ese nivel de representación. Actualmente, Américo, popular cantante chileno, ha basado su éxito en la *chicha* peruana combinada con la *cumbia* chilena. Dejando en claro, además, que sus primeros éxitos radiales fueron canciones de grupos musicales peruanos. Esas conexiones emotivas no son visibles pero sí pueden serlo a través de programas culturales que contribuyan a fortalecer esos vínculos de proximidad que se dan en forma natural.

Por otra parte, también coincide con Chile su fervor religioso y su forma ritual católica, aspecto que le une también con Bolivia, pero fundamentalmente en pueblos andinos o fronterizos, no en la gran ciudad. Sin embargo, la comunidad peruana instaló en la ciudad de Santiago la devoción por “El Señor de los Milagros”, saliendo en procesión o romería, por la calles de Santiago con la imagen religiosa adornada al estilo andino, y con las banderas –confeccionadas con flores– de ambos países. Al comienzo de esta migración en este rito participaba solo la comunidad peruana, constituyendo un espacio de encuentro comunitario anual. Hoy llegan a 15 mil, entre chilenos y peruanos.

"Diez años cumplió la Hermandad del Señor de Los Milagros, en Chile y desde 1992 que se hace la procesión", dice el sacerdote Isaldo Bettin, brasileño, que estuvo antes en Callao, Perú, y ahora a cargo de la Parroquia Italiana, en Santiago, donde se reúnen inmigrantes de todo el continente. Según el "padre Beto”, como le llaman, cada vez más santiaguinos han adoptado al Señor de los Milagros como figura de adoración, que también cuenta con hermandades en Iquique, Antofagasta, Valparaíso y Concepción. "El último año hubo cerca de 15 mil personas en la procesión, y al principio eran 5 mil. Muchos son chilenos".[[28]](#footnote-28)

**Política cultural y migración**

 Partiendo, por tanto, del reconocimiento que la acción cultural facilita los cruces armoniosos de las culturas en diáspora, es necesario ofrecer oportunidades para la expresión de la diversidad desde las entidades a cargo de las políticas culturales de Estado o bien de instituciones públicas locales, permitiendo el libre flujo de ideas y producciones sensibles en igualdad de condiciones ciudadanas haciendo uso legítimamente de la libertad de expresión. Más allá de programas específicos de ayudas económicas para la creación o de iniciativas efímeras, deben existir comités de multiculturalismo que formen parte del Consejo de la Cultura y las Artes o su símil, desde donde emanen acciones de mediano y largo plazo que posibiliten la difusión de las culturas migratorias latinoamericanas y se traduzcan en educación ciudadana que favorezcan la interculturalidad y el respeto a la diversidad. La creación de redes interlatinoamericanas también facilitará la combinación de programas que se efectúen periódicamente para interaccionar y generar movimientos que potencien la creatividad y la reflexión. Se ha demostrado que no es positivo hacer énfasis en las diferencias sino aprender de los códigos culturales, como novedad, sin hacer comparaciones ya que de este ejercicio comparativo se estaría marcando la diferencia provocando el rechazo o la exclusión. De ahí la importancia de generar programas culturales desde lo educativo interactivo para establecer experiencias inclusivas de dialogo cultural.

 Los espacios públicos contribuyen a generar territorio para el encuentro comunitario. Es positivo por tanto, garantizar estos espacios para la participación activa entre las culturas en diálogo. Considerando que la migración peruana tiene características que la distinguen de otras migraciones por su alto grado de asociatividad y sentimiento de vecindad, espacios que a la vez han de utilizarse interculturalmente y no como territorio exclusivo para inmigrantes. La instalación de museos multiculturales puede ser otra iniciativa que contribuya a la difusión y conocimiento de las culturas latinoamericanas, especialmente aquellas que tienen connotación migratoria. La relación de trabajo continuo entre consejos o ministerios de la cultura permitirá la realización de exposiciones temporales y/ o permanentes que involucre a los artistas tanto de los países de origen como el local. Ese diálogo intercultural permitirá cercanía y conversación desde la dimensión artística cuyos imaginarios estéticos y sensibles sobrepasa la relación fronteriza geográfica.

Los inmigrantes peruanos tienden a través de importantes redes sociales entre ellos y sus familias tanto adentro del país receptor como con lo de afuera, con el país de origen, fundamentalmente por el uso de telefonía celular e internet, favoreciendo un énfasis entre su sentido de pertenencia andina, de peruanidad. Por tanto, más que asimilar la cultura local traspasa y potencia su propia identidad transportando desde sí toda su melancolía y nostalgia por sus tradiciones y depositándola en el nuevo territorio asumido en el cual desean obtener mejor calidad de vida en tanto lo económico, pero manteniendo mayor contacto entre los migrantes como colonia y sus familias en el Perú, que con sus nuevos conciudadanos. Ello genera una comunidad peruana que se distancia de la comunidad local, la chilena, en este caso. Esa “revalorización de sus tradiciones culturales retroalimenta la construcción de identidad como identidad de la diáspora”.[[29]](#footnote-29) Si bien la transnacionalidad, (Glick Schiller, 1999) conlleva prácticas solidarias y experiencias comunitarias positivas también crea espacios de transnacionalidad que potencia las diferencias culturales entre la diáspora y los chilenos, reconstruyendo un nacionalismo que posibilitaría conductas separatistas y remarcación de una identidad diáspora más que una identidad latinoamericana dialógica intercultural. El diálogo y acción permanente en tanto política cultural activa intercultural permitirá más posibilidades de construir ciudadanía, es decir, concebir y construir una ciudad democrática y abierta superando la discriminación y la posibilidad de atropello a los derechos humanos. La ciudadanía del siglo XXI ha de imaginarse y vivirse desde la diversidad que significan las culturas con sus miradas cada vez más disímiles y que no implican solamente aceptar oficialmente al migrante con una documentación institucionalizada de sujetos deshabitados, sino en la convicción que este nuevo patrón migratorio otorga la posibilidad de cambiar viejas mentalidades de históricas diásporas negativas que conllevan pueblos extraviados, por una verdadera comunidad crítica, libre y creativa que supere las fronteras por la experiencia del vivir comunitario.

“…La comunidad crea, interpreta, valora, desecha e incorpora de modo permanente. Pone a prueba en forma continuada los módulos expresivos heredados y a través de ello pone en cuestión su capacidad para iluminar el destino de la comunidad”.[[30]](#footnote-30)

**4. LA FIESTA Y EL ESPACIO PÚBLICO**

*La fiesta pone en contacto nuestra piel con la piel del universo, con la tierra y las estrellas. En la fiesta nuestra piel recibe la interpelación del mundo de lo humano y lo divino.*

Fidel Sepúlveda Llanos

 La fiesta es el momento de júbilo y expresión máxima de libertad de toda comunidad. Es un rito cohesionador y aglutinador que hace que lo colectivo se identifique unitariamente. La ciudad se muestra más viva cuando se le ve en fiesta. Pero la vida en libertad va asociada precisamente en habitar de un modo alternativo los espacios cotidianos, que es un modo de habitar el presente ciudadano. La fiesta deconstruye las lógicas establecidas en la ciudad instalando en ocasiones nuevos órdenes de uso del espacio público y privado, transgrediendo sus límites y estableciendo unas nuevas reglas del juego donde ya no está tan claro donde empieza lo privado y donde el espacio colectivo o  público. La fiesta aparece como agente activador del espacio público y desestabilizador del espacio domesticado, rompiendo y abriendo sus límites, abriéndolo o disolviéndolo en el espacio público.

Sin embargo, Santiago, la capital de Chile, en sus fiestas ocasionales se toma espacios públicos que no han sido habilitados para ello. Ello vendría a ser una acción lúdica que expresa un estado festivo donde el comportamiento de los ciudadanos participantes se expresa desde una circunstancia de celebración y conmemoración. Sería en esos momentos donde la ciudad experimentaría genuinamente la fiesta como acción ciudadana verdaderamente libre y espontánea. Este es el caso emblemático de la Plaza Italia (Baquedano), en la cual los santiaguinos se apropian del lugar y se empoderan en tanto ejercicio de ciudadanía. Pero cada vez que aquello ocurre la autoridad reprime puesto que aquel espacio no es considerado como de uso público. Con todo, este lugar marca una tendencia que debiera tomarse en cuenta para efectos de facilitar la expresión en libertad de los ciudadanos sin transgredir los espacios privados que circundan el espacio público elegido.

Desde allí nos preguntamos: ¿Cómo explicar la ausencia de la fiesta en las políticas municipales en tanto evento cultural y fenómeno urbano público considerando que es un acto cohesionador y aglutinador organizado desde la ciudadanía? La pregunta surge porque hemos observado que la ciudad de Santiago, específicamente la comuna de Santiago, presenta debilidades o ausencia en la constitución de espacios realmente públicos en los cuales sus habitantes puedan experimentar la fiesta cuando esta se produce. Como hipótesis, o respuesta provisoria, proponemos *que la fiesta está ausente de las políticas municipales porque no existe la posibilidad de considerar como “públicos” espacios que son mantenidos y resguardados como si fuesen espacios privados****.***

 La libertad es un valor del espacio público. La fiesta es una forma de experimentar esa libertad. La seguridad es un valor del espacio privado. La represión es una forma de resguardar lo privado. En consecuencia, las autoridades de la comuna de Santiago no consideran disponer de un espacio público apto que sirva de soporte para la fiesta ciudadana porque el espacio público está supeditado por formas de comportamiento privado frente a la administración del espacio. Los espacios otorgados en Santiago por la autoridad para el desarrollo de la fiesta, en realidad, son espacios públicos concebidos como privados para ser utilizados por el habitante santiaguino en tanto son custodiados permanentemente a través de rejas, puertas, guardias, horarios, reglas, etc. En el caso de las fiestas cívicas preestablecidas, la municipalidad determina el lugar de la fiesta. Los espacios para la celebración de las Fiestas Patrias, *el dieciocho,* la fiesta más popular y legítimamente chilena -que es lo más cercano a un carnaval que posee el país- se delimitan y se privatizan. Los grandes espacios se lotean y se arriendan para ejercer la fiesta parceladamente. El *dieciocho,* nuestro carnaval, no se celebra en la calle sino en lugares habilitados para ello.

**La fiesta en Chile**

 La fiesta es un suceso especial en la vida cotidiana de las personas. Un acontecimiento vital que busca un espacio de tregua en la batalla del día a día establecido por el orden social. Tiene una relación con la existencia de un tiempo singular en el cual todo es en ese momento y no en otro, todo tiene su *tempo* propio. La fiesta, al igual que el juego, aglutina, integra y exige participación de cada uno en relación con los otros. Sin este último requisito no se concibe la fiesta. No es cotidiano, es excepcional y exige libertad. En la fiesta todo está permitido, no hay límites, las reglas estructurales de la sociedad se detienen en la fiesta. Implica un momento de unidad de los participantes aunque transgreda las normas que cada uno almacena en su interior. Es un espacio temporal de excepción. Y cuando la fiesta pasa a ser una ocasionalidad que se sitúa en un tiempo del calendario establecido pasa a ser un ritual. Ahí la fiesta cobra un sentido más profundo y más identitario aún. “En el ritual el espacio revela su infinitud, su estructura de infinitos puntos, cada uno de ellos infinito. El tiempo revela su armadura de instantes plenos, eternos, de presente umbilicalmente vinculado al tiempo primordial. El acontecer revela su dinamismo y sentido único: las trascendencia.”[[31]](#footnote-31)

 Chile posee una tradición republicana que le ha marcado significativamente su accionar ciudadano. La instauración de un imaginario de país eternamente buscador del desarrollo y el progreso impuesto por idealistas ilustrados del siglo XIX, más una fuerte religiosidad institucionalizada por una Iglesia dominante y hegemónica del deber-ser, han conllevado a instaurar una legitimada organización social represora que ha ido generando un proceder pacato y en momentos mojigato de los ciudadanos. Este comportamiento es el que ha llevado a confundir o a ocultar la verdadera forma de ser de los chilenos la que surge en espacios subterráneos y profundos como también en ciertos momentos efímeros y espontáneos de corta duración. Este rasgo de opacidad, que evidentemente está presente en la chilenidad cotidiana es la que ha llevado a estereotipar la personalidad nacional como “los ingleses de América” o como los latinoamericanos más sobrios y formales de entre sus vecinos. Sin embargo, no son pocas las fiestas que aún existen en el calendario chileno a pesar del permanente accionar político de hacerlas desaparecer, motivados no solo por la misma actitud de los líderes decimonónicos, sino hoy más fuertemente por razones económicas y represivas. Si bien casi todas estas fiestas son religiosas, su forma de celebrar está muy ligada a lo pagano donde la comida, el alcohol, la música y el baile están muy presentes. Prácticamente no hay pueblo en Chile que no posea su fiesta. Chiloé, nada más, tiene cerca de trescientas en el año[[32]](#footnote-32). No obstante, distinto es en la esfera de la ciudad megápolis.

 Las características del tipo chileno descritos hacen que se destaque como único país de Sudamérica que no posee un carnaval urbano. Sin embargo, discrepo de ello, justamente porque la chilenidad en sí o es dual o bien esconde su verdadera idiosincrasia, como ya se ha señalado. Creo que el carnaval chileno existe, claro que con características muy propias y singulares. Nos referimos a la festividad del *dieciocho.* Es con ocasión de esa celebración -las Fiestas Patrias- que es posible, para los habitantes de este territorio angosto y fragmentado detener el tiempo laboral y hacer presente el no-tiempo del carnaval donde desaparece lo apolíneo y emerge lo dionisíaco colectivamente. Evidentemente ha de ser un carnaval a la chilena, pero con la particularidad que no se realiza sólo en una ciudad, sino en todo el país. Esto puede demostrarse, en parte, cuando la ciudadanía ha exigido a las autoridades conceder dos días festivos más cuando dicha conmemoración (18 y 19 de septiembre) ha recaído en días no hábiles, y éstas han debido de ceder. Un carnaval no puede durar menos de tres días. Esto ha sido así desde 1812. Sin embargo, la celebración desde el mundo popular del *dieciocho* ha estado siempre enmarcada por la autoridad parcelando los lugares donde es posible hacer la fiesta. Es decir, demarcando un territorio para poder ejercer igualmente el poder y vigilar los comportamientos (Parque O’Higgins en Santiago, por ejemplo). Pero el sentido de la fiesta y su natural desborde ha sido generado siempre por los ciudadanos. Incluso la fiesta misma, aunque haya sido impuesta por la autoridad para constituir nacionalidad y fortalecer aspectos simbólicos intencionadamente construidos, esta no habría sido posible con las actuales formas descritas sin la participación voluntaria de la población, puesto que la diversión y el ocio son inherentes a la condición humana. Esta identidad popular fiestera estuvo muy marcada hasta la pérdida de la democracia con el golpe militar del 11 de septiembre de1973. Ese fue el único año en que la fiesta no se realizó. Y desde allí hubo un quiebre emocional que significó un cambio significativo en la idiosincrasia de los chilenos. La prohibición de todo aquello que implicara “desorden” contribuyó más aún al reprimido ser criollo. La desconfianza y el temor hicieron perder la confianza en el otro. El chileno se volvió puertas adentro. La ciudad, por tanto, ya no cobija sino que reprime. Y la fiesta se convierte en una farsa por muchos años puesto que la celebración no ocupó la calle sino la televisión. Hasta el día de hoy ese mecanismo funciona en la vida cotidiana santiaguina. Pero poco a poco, después del triunfo de la oposición al dictador Augusto Pinochet, los chilenos fueron recuperando el sentido de la fiesta, en especial con las nuevas generaciones. Y hubo una manifestación callejera espontánea y masiva la noche del 5 de octubre de 1988. Se le llamó “la Fiesta del No”. Desde allí se configura nuevamente lo festivo en la ciudadanía y se posibilita el reencuentro.

**La ciudad y la fiesta**

 Con todo, la represión se quedó. Es decir, las autoridades de la ciudad que vienen a ser las municipalidades y las intendencias, no hacen sintonía con la comunidad en tanto auscultar sus sentires, inquietudes y anhelos más allá de lo material. La política cultural municipal ha de hacerse cargo de ello. Toda política cultural tiene una gran función que es reforzar y equilibrar la identidad cultural. La fiesta es signo de identidad. La identidad es el patrimonio sensible de la comunidad y que pertenece a todos porque representa a todos. Se experimenta el inconsciente colectivo de los que allí habitan comunitariamente, o sea, ciudadanamente. El municipio es la administración más cercana al ciudadano. Es donde el sujeto que vive en la ciudad objetiva el Estado en toda su globalidad. Sus políticas culturales, por tanto, han de tener una relación muy interactiva entre la realidad social y el territorio. A cada realidad o a cada territorio le corresponde su política. Se ha de entender de alguna manera que a cada realidad, la de cada territorio, se ha de necesitar una política cultural diferente.[[33]](#footnote-33) Es interesante también articular de forma correcta una identidad cultural con una modernidad, es decir, que no sea solamente una identidad cultural, puesto que la dinamización de la misma ciudad concita la emergencia de nuevas identidades. Los espacios públicos han de ser considerados como los lugares desde donde surge la forma de ser de la ciudad: su identidad. La ciudad ha de expresarse en lo público. Los problemas de la ciudad en tanto participación activa de sus vecinos debieran interpretarse como textura de vida, sociabilidad y urbanidad; las manifestaciones callejeras han de ser vistas como nuevos modos de relacionarnos, integrarnos y distinguirnos y esto es en los lugares donde por antonomasia se participa activamente en la conformación de la cultura urbana. La concepción del espacio y las formas sociales de intermediación, incluso mucho más allá de la calle, la plaza y el parque, ha de pensarse también desde la gestión cultural y no solo como escenarios de conflictos, puesto que igualmente la sociedad produce e incide en las maneras de usarlo, por consiguiente, el ejercicio de la ciudadanía a través de las prácticas culturales desborda la esfera de las interacciones políticas clásicas sujetas a las reglas abstractas de la democracia.

 Por otra parte, también habría que considerar que lo planteado en tanto ciudad se encuentra en las convenciones de la ONU, quien considera un modelo de ciudad occidental y moderno, y en la cual ya nos encontramos instalados y a la que aspiran los países en desarrollo y en especial sus autoridades y luego sus habitantes (o bien al revés). Estos enunciados planificadores de la ONU para conseguir ciudades sustentables se evidencian positivos y motivadores como es reducir la brecha urbana: lograr la igualdad, la distribución equitativa de la riqueza y postular a la democratización del progreso, es decir, facilitar a los ciudadanos la participación en las decisiones locales y tener derechos de acceder al poder tanto económico como político; el derecho a la ciudad, como espacio territorial comunitario donde es posible construir futuro y disfrutar del presente, significa garantía de inclusión. Aquí es importante el rol que se le otorga a las municipalidades como motor de desarrollo local y posteriormente a la concepción barrial. La idea de la constitución de la Carta Mundial del Derecho a la Ciudad, en 2004, con el apoyo de la Unesco, objetiva la aspiración de los ciudadanos de ser parte de la gobernanza y exigir el respeto a sus derechos humanos. El punto que me parece fundamental (y desde allí converge con mi planteamiento) es el que dice relación con el concepto de *Ciudades inclusivas.* Los autores del Informe ONU-HABITAT enfatizan la responsabilidad de las autoridades municipales en acortar la brecha de desigualdad que se traduce en cuatro focos*: social, económico, político y cultural*. La inclusión cultural, según sus autores, “valora los derechos culturales de todos los segmentos de la sociedad y fomenta el arte y el patrimonio”.[[34]](#footnote-34)

El observar y estudiar tanto el comportamiento de los ciudadanos como los espacios señalados en las circunstancias descritas (la fiesta en la ciudad) contribuyen a problematizar un hecho evidente en la vida cotidiana de los habitantes de nuestras megaciudades, pero que se encuentra ausente en el debate ciudadano y en las políticas socioculturales. La fiesta ocasional de Santiago, por ejemplo, sólo es preocupación cuando es amenaza para la propiedad privada o la seguridad de los que no participan. Desde un enfoque ideológico y poético (aspectos teóricos arquitectónicos urbanos[[35]](#footnote-35)) enfrentaremos dos casos de espacios descubiertos como empoderados o apropiados por los santiaguinos. Estos indicarán el porqué de su elección natural para la celebración; y la atmósfera que esos espacios crean para producir la fiesta. Desde allí podría auscultarse y proyectarse una política cultural ciudadana municipal prociudadana que apoye su existencia y realización.

**Barrio y Plaza Yungay**

 Se encuentra en el sector residencial antiguo de Santiago, sector centro poniente. Es un barrio que fue erigido como tal por decreto oficial del Presidente de la República, en 1839, en conmemoración al triunfo bélico de Yungay, en Perú. Este hito del Ejército chileno, según los historiadores, marcó ciertos rasgos de nacionalidad chilena. Esa batalla se dio lugar en el Perú, quien unido a Bolivia, conformó la Confederación Perú-Boliviana para llevar a cabo, desde los intereses de poder de generales, una fuerza que rompería los equilibrios del eje andino. Chile junto a generales peruanos disidentes conformaron el Ejército Restaurador comandados por el general Manuel Bulnes. La batalla, que comenzó en la mañana del 20 de enero de 1939, ha sido considerada como la más sangrienta de la historia de Sudamérica, pues luego de artillería y caballería se terminó luchando cuerpo a cuerpo a bayoneta. Y se considera una hazaña puesto que quienes combatieron eran la mayoría muchachos de sectores populares sin ninguna preparación militar. Jóvenes criollos chilenos que combatieron con bravura y pasión derrotando a un ejército preparado que no esperaba que ello ocurriera. A ese tipo de chileno se le llamó *roto,* vocablo español cuya acepción dice relación con alguien libre, que viste como quiere y no tiene tapujos. Es el *patipelado.* La batalla de Yungay se celebró por muchos años en Chile con la misma importancia que las Fiestas Patrias, razón por la cual también se crea un himno (José Zapiola y Manuel Rengifo) que se encuentra aún en la memoria musical de los chilenos. Y por decreto del Presidente Joaquín Prieto se decide crear una zona de Santiago para poblar en su homenaje. Así surge el Barrio Yungay, en el sector poniente de Santiago (como asimismo un pueblo en la Región del Biobío). Junto con las calles y casas se construyó un ágora en el centro del barrio, conocida como Plaza Portales. En 1888, durante el gobierno de José Manuel Balmaceda, se inauguró en el centro de la plaza una figura esculpida por el artista Virginio Arias, a la que se llamó “El defensor de la Patria”, pero años más tarde fue bautizada como *El roto chileno*, en honor a aquellos combatientes. El argentino Domingo Faustino Sarmiento se refirió al barrio Yungay como un “pueblito de las afueras de Santiago”. Las familias más acomodadas de la época instalaron allí grandes casonas, algunas de las cuales aún siguen en pie. Desde un comienzo la plaza, ubicada en las calles Santo Domingo entre Libertad y Sotomayor, fue un centro de reunión vecinal, donde las señoras y caballeros salían por las tardes a pasear o a discutir sobre la actividad política. Por supuesto, se erigen iglesias de gran valor arquitectónico y hoy histórico, la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, la Iglesia de Los Capuchinos, construcción de estilo barroco edificada entre 1853 y 1861 con el diseño florentino Eusebio Chelli. Luego, el barrio se expande con la llegada de gente de clase media y de recursos más escasos, quienes originaron alrededor de 65 cité. Luego de sufrir un periodo de decadencia y abandono, recién en la época de los noventa, del siglo XX, se remodela la plaza y se producen mejoras necesarias y elementales. Al constituirse como nuevo espacio cultural con la llegada de artistas y profesionales que buscan un barrio con identidad para vivir, le otorgan una nueva oportunidad al sector potenciando sus virtudes y logrando obtener -luego de una tenaz tramitación municipal- el título de “Zona Típica”. Ello se produce en concordancia con una sólida organización vecinal.

**La Fiesta del Roto Chileno**

 Si bien la Fiesta del Roto Chileno se celebra cada 20 de enero desde el año 1889, hoy es convocada y realizada por una organización ciudadana llamada “Vecinos por la Defensa del Barrio Yungay”. Se trata de una destacada iniciativa barrial, pluralista y transversal, que ha logrado, desde 2005, constituirse como una relevante fuerza ciudadana que ha logrado ganar muchas batallas para proteger no solo su hábitat sino que además ha logrado sumar otras iniciativas tendientes a defender y proteger el patrimonio material y sensible de la ciudad, con énfasis en los barrios a nivel nacional. Hoy no sólo realizan esta fiesta tradicional sino también otro tipo de encuentros callejeros. como el Festival del Barrio Yungay, en el mes de noviembre, que está constituyéndose, poco a poco, en un gran acontecimiento, también como espacio de fiesta con características de carnaval. Con la obtención del título de “Zona Típica”, se logra impedir la creciente construcción de edificios que dañaban irreversiblemente el barrio, y hoy se ha constituido una red de vecinos artistas, creadores, profesionales, que a la vez han posibilitado iniciativas culturales y sociales tendientes a ir concretando ideas y proyectos en pro de una calidad de vida ciudadana basada en la existencia de verdaderos espacios públicos, donde la vivienda particular no sea un ente aislado e individual marcado por la falsa seguridad que dan los espacios cerrados y protegidos, sino un lugar que se habita privadamente, donde se comparte colectivamente el espacio de la calle, el pasaje, el parque y la plaza.

 **Un relato de la celebración del Día del Roto Chileno**

*Llegamos cerca de las 3pm así que había poca gente ya que en el verano Santiago es bastante caluroso y la gente sale ya después de las 6 de la tarde. Aprovechamos de ver con calma la feria artesanal, comer la comida que vendían los ambulantes y sentarnos en la plaza a ver cómo jugaban los niños y sus familias. Un domingo lleno de vida familia y cultural. Mientras tanto, se preparaba el escenario para la música, y trovadores y poetas subían a recitar diferentes poemas escritos por ellos mismos sobre el histórico barrio. También se habló mucho sobre esta nueva declaración de ZONA TÍPICA, que permitirá proteger el patrimonio y sus casas de las empresas constructoras de edificios nuevos que están como plaga destruyendo todo lo que encuentran a su paso en distintas comunas de Santiago. Diferentes comparsas salieron a recorrer varias de las calles con su alegre música y sus trajes típicos, contagiando a toda la gente que a esa hora ya eran muchísimos!! Desde hare krishnas, candombe uruguayo, chinchineros, bailes de chinos de la zona centro de Chile, cofradías venidas del norte,  entre muchos más. Fue algo realmente lindo y entretenido, ver los bailes y cómo todos participaban siguiéndolos y bailando, desde abuelitos en sillas de rueda, hasta niños locos y sucios de tanta comida! Por supuesto que yo también estaba dentro de ese grupo de gente bailando y dejándose contagiar por la música y la fiesta !!*

*En la plaza seguía la fiesta. Se sumaron más puestos a la feria artesanal de comida y artesanías. En el escenario empezaron a tocar reconocidos músicos y bandas chilenas, haciendo bailar a la gente que allí estaba. De un momento a otro, la vacía plaza de las 3pm, era un mar de gente en donde no cabía ni un alfiler!!! Ahí me encontré con varias personas conocidas entre amigos y músicos   que también estaban disfrutando de esta hermosa tarde de domingo o bien actuando en las comparsas y el escenario principal. Yo me quedé esperando a una de mis bandas favoritas que se llama Juanafé, que realmente son espectaculares, tocan música pachanguera, mezclas de cumbia, salsa y ritmos latinoamericanos y chilenos. Me fui adelante para verlos mejor y lo pasé realmente increíble!! Nadie estaba sin bailar.
Ya eran las 10 pm y me había pasado todo el día en la Plaza Yungay y ya de tanto caminar y bailar, decidimos emprender la retirada porque estábamos agotadas ( y la fiesta seguía!!)
Realmente fue una experiencia increíble, siempre trato de ir a las fiestas tradicionales y a ésta aún no había podido. Espero poder ir los días que restan, ya que el martes culmina con 170 cuecas chilenas sin parar!  Se la recomiendo a todos. Excelente día del Roto Chileno!!!*

 20 de enero de 2009 [[36]](#footnote-36)

En el caso del barrio Yungay, la fiesta ha permitido la convergencia de intereses comunes más allá del espíritu lúdico, el desborde y la entretención. La fiesta ha permitido congregar, *patrimonizar*, identificar y por sobre todo fraternizar a los vecinos logrando con ello hacer posible el poder ciudadano y fortalecer la democracia.

**Plaza Baquedano (Plaza Italia)**

 *Plaza Italia* es el nombre que los habitantes le asignan tradicionalmente a la actual *Plaza Baquedano*. Se trata de un espacio con jardines de forma ovalada ubicada en el centro de la ciudad de Santiago. Allí convergen los límites de las comunas de Santiago Centro por el poniente, Recoleta por el norponiente y Providencia por el Oriente. Al costado norte se encuentra la verdadera Plaza Italia, más bien plazuela, desde donde se erige la escultura de un arcángel en posición de triunfo acompañado de un león, regalo del gobierno italiano por las celebraciones del Centenario de la Independencia de Chile, en 1910. De acuerdo al historiador Armando de Ramón, el lugar se llamaba antes Plaza Colón y allí se encontraba un terminal de trenes.

 Posteriormente, en 1927, se levanta un monumento al comandante en Jefe del ejército de la Guerra del Pacífico, general Manuel Baquedano, de ahí el nombre de la actual plaza. Sin embargo, y no obstante, el tiempo transcurrido, el pueblo le sigue nombrando como “Plaza Italia”. Como también le asigna popularmente, la característica de frontera social, puesto que con el tiempo los sectores sociales más pudientes se trasladaron hacia el oriente y luego fueron estableciéndose nuevos barrios cada vez más cerca de la cordillera, originando comunas alejadas del centro. Al contrario, los sectores sociales de menores recursos económicos fueron ocupando el centro, el sur y el poniente de la ciudad. De ahí surge la frase “de Plaza Italia pa´rriba” al referirse irónicamente a la clase alta. Sin embargo, cada vez que surge un motivo para la celebración desde una dimensión colectiva de país, espontáneamente, los chilenos se dan cita en ese lugar. La “Plaza Italia” entonces se convierte en el espacio por excelencia del encuentro ciudadano sin distinción social. Allí convergen todos. En ese momento los participantes se toman el lugar configurando poco a poco la fiesta en aquel lugar que consideran de dominio ciudadano, justamente porque la tradición lo indica. Allí nadie es más que el otro. Todos son uno. Se experimenta la libertad, la alegría, el juego; también el desenfado, la irreverencia, la audacia y la locura. Y por sobre todo se experimenta un sentimiento de unidad.

 El espacio a que nos referimos representa, por tanto, más un ámbito simbólico territorial que un sitio donde reunirse en forma óptima. Creo que al partirse la ciudad en dos durante el transcurso de la historia de la ciudad, sus habitantes van cargándose de contenido configurando un comportamiento que dice relación con la fuerza de la tradición. Pero la autoridad local no considera la Plaza Baquedano como espacio de dominio público, no obstante haberse convertido en un icono del encuentro ciudadano. Por eso se prepara para reprimir la fiesta antes que esta se produzca. Y envía a sus fuerzas de orden policial. El empoderamiento del ciudadano, entonces, no es tal, se desdibuja al verse vigilado desde la uniformidad del personal armado. Sin embargo, no está dispuesto a perder aquel breve espacio de libertad y en poco tiempo lo que era una fiesta se convertirá en una batalla. Esa situación de causa y efecto se produce cada vez que ocurre esta celebración o conmemoración de convocación espontánea.

**El papel del Municipio**

 Desde la perspectiva de la gestión cultural contemporánea, la cuestión de la dinamización de la ciudad es un tema que le atañe relevantemente. Los latidos urbanos se sienten mucho más con lo sensible que con lo material. Una ciudad tiene habitantes que no sólo buscan satisfacer sus requerimientos físicos o su espacio productivo sino también (y tal vez por sobre todo) la posibilidad de dialogo e interacción con el otro, compartir experiencias, valores, modos de convivencia y de sobrevivencia. Esa relación es lo que dinamiza y lo que le da corazón a lo urbano (recordando al personaje del Mago de Oz). Por tanto, la identidad que se construye en torno a la ciudad de Santiago dependerá de los modos de expresión de sus habitantes, sus aparatos comunicantes, es decir, sus canales y los mensajes en circulación. Si la ciudad se comunica sólo a sí misma, como emisor, desde lo normado a través de sus órganos oficiales que mayoritariamente consumen al ciudadano con sistemas burocráticos y castigadores (impuestos, multas, patentes, contribuciones, peajes, controles, restricciones, etc.) sin considerar el receptor real sino al pasivo que no produce el juego del lenguaje, puesto que no entra en él, esta configurará un entramado de hostilidad, inseguridad y desconfianza generando signos de infelicidad. La ciudad debe ser facilitadora e integradora de los sueños colectivos. Y eso ha de ser un objetivo municipal. Es su área de cultura la que debe auscultar y monitorear permanentemente las inquietudes y deseos de sus habitantes desde lo espiritual. Es decir, desde sus expresiones sensibles ha de captar la identidad que se está proyectando desde el ámbito popular. Escuchar y acoger. Dejar respirar y actuar lo creativo, lo pensante y lo lúdico. Y además abrir mundo a través de programas que ensanchen las fronteras de lo establecido como también, paralelamente, fortalezcan lo que el mismo pueblo ha seleccionado como simbólico y representacional.

Al revisar la política cultural comunal, esta considera la democratización de la cultura desde las artes de elite como también la protección de lo patrimonial desde el discurso, puesto que la gestión museológica es responsabilidad de la DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos) y la conservación de bienes muebles e inmuebles recae en los ministerios de OO.PP., Bienes Nacionales y Vivienda, y con menos atribuciones, el Consejo de Monumentos Nacionales. La debilidad en esta materia se debe a la escasa visibilidad del tema cultural como pilar de desarrollo. Generalmente los municipios se abocan a la producción artística desde la externalidad (en el caso de Santiago, recitales en la Plaza de Armas a cargo de productoras) para cumplir el objetivo de acceso a la cultura, específicamente artes escénicas y musicales; a la organización de múltiples pequeños eventos; y a la sociocultura, entendida fundamentalmente como práctica del tallerismo. Las acciones de mayor envergadura están a cargo de la Corporación Cultural de Santiago, de accionar autónomo y cuya misión es administrar los espacios culturales de la Municipalidad fundamentalmente el teatro Municipal y sus cuerpos estables. También posee el centro Cultural La Cúpula, en el Parque O’Higgins, que también alberga el recinto privado “Arena-Santiago”. Todo gestionado desde el encuadre de la cultura como temática externa a la cotidianidad de los vecinos. La cultura no es sólo el arte y su industria. La cultura es el modo de vida de la comunidad. De acuerdo a esta perspectiva, la Municipalidad de Santiago está muy lejos de lograr una comuna integradora desde su gestión, puesto que al revisar estos espacios: la Plaza Italia y el Barrio Yungay, esta se presenta represora en la primera y ausente en la segunda. Y ello se produce puesto que la gestión municipal es visualizada por sus autoridades y cuerpo administrador como un ente institucional que busca atender los requerimientos sólo materiales de los ciudadanos y/o vecinos. En consecuencia, los espacios públicos que administra también son observados desde la materialidad, por tanto han de protegerse junto a todo lo que le circunda. En el caso de la Plaza Italia/Baquedano, los ciudadanos tienen contemplado el simulacro de la libertad. Están conscientes de su efímero libre albedrío, puesto que esa libertad es vigilada y los tiempos de acción están contados. Una sociedad que es reprimida constantemente aprende a habitar en la excepción. Si bien los ciudadanos que participan de esas fiestas provienen de diferentes comunas, son las Municipalidades de Santiago y por frontera la Municipalidad de Providencia, las que deben hacerse cargo de contemplar la posibilidad de proyectar aquel espacio como verdaderamente público y desarrollarlo urbanísticamente, considerando estos momentos de fiesta ciudadana. Las actuales plazas *Baquedano* e *Italia* están descontextualizadas respecto al uso que los ciudadanos del siglo XXI le están otorgando. Los espacios públicos han de responder a las demandas tácitas de los habitantes de acuerdo a su época. Ese pulso que da cuenta de la identidad que se está experimentando es el que debe ser monitoreado por los sectores de estudios y proyectos del área cultural de los gobiernos locales. Evidentemente, y como ya hemos señalado, la gestión cultural local no lo considera así, puesto que tiene una mirada muy conservadora y distanciada del sentido de las políticas culturales de hoy. Y por otra parte, no ha variado la concepción de subalteridad que las autoridades les han otorgado a los ciudadanos chilenos desde el siglo XIX, con los matices históricos correspondientes, evidentemente.

La situación del Barrio y Plaza Yungay es distinta. A través del desarrollo de este breve estudio se puede comprobar la fuerza que puede llegar a tener una comunidad organizada y asertiva en sus derechos. La fiesta callejera allí sí es posible, porque el espacio privado se pone al servicio de lo público. Las calles y jardines son considerados un patrimonio común por los mismos vecinos. Y de acuerdo a sus valores solidarios y de integración permiten que lleguen hasta allí ciudadanos de otras comunas que van a disfrutar de su fiesta. Todos están dispuestos a romper la rutina en los momentos acordados a través de la fiesta. Todos saben las reglas del juego por eso pueden participar. El municipio, en cambio, no está ahí, puesto que la organización vecinal superó a la organización municipal (de hecho los recursos para la fiesta los obtienen desde otras fuentes financieras). Ese divorcio se produce justamente por la visión del aspecto cultural que administra el municipio. Es muy difícil mirar la ciudad con los ojos de los otros, más aún desde la cultura. Los administradores o los *secretarios*, como diría Nicanor Parra, no dejan hablar la ciudad, al parecer, los habitantes de Yungay, sí.

"Es más fácil construir ciudades que vida urbana”,[[37]](#footnote-37) sin duda la complejidad que representa configurar un espacio simbólico, lúdico y que represente el imaginario colectivo de aquellos que comparten un mismo territorio es una de las dificultades que debe resolver la propia ciudad desde sus habitantes. Para que sus vecindades se encuentren en igualdad de condiciones con quienes conforman la ciudad desde el centro del poder deben formar parte de la vida comunitaria con todos sus atributos y esto solo se consigue con una real participación social y el accionar de una auténtica democracia. Para ello se requiere que los ciudadanos posean una actitud permanentemente crítica al sistema, posición obtenida al tener la capacidad de interpretar la información entregada, al manejo de los conocimientos adecuados y al ejercicio de la imaginación.Los habitantes de la urbe han de leer permanentemente su ciudad. La importancia que reviste la acción cultural en la configuración de ciudades más humanas se hace evidente al enfrentar el desafío planteado. Corresponde a los profesionales del quehacer cultural el contribuir en la conformación de espacios que permitan el flujo de ideas, motiven la participación ciudadana, movilicen inquietudes, promuevan el acceso a nuevos conocimientos, estimulen la creatividad, y por sobre todo, fortalezcan la identidad forjada con el peso de la propia historia y el traspaso de costumbres y tradiciones que han surgido de la sensibilidad popular.

5. LA DIMENSIÓN SOCIOCULTURAL

Como pilar política cultural inclusiva

 *“Nuestro teatro debe fomentar la emoción de la comprensión y enseñar al pueblo el placer de modificar la realidad. Nuestros públicos no sólo deben ver cómo se liberó Prometeo sino también prepararse para el placer de liberarle. Debemos enseñarles a experimentar en nuestro teatro toda la satisfacción y el goce sentidos por el inventor y el descubridor, la sensación del triunfo liberador”.*

 Bertolt Brecht

 Entre los campos de acción de la gestión cultural, en los cuales se encuentran la Producción Artística y el Patrimonio Cultural, como también en menor grado, el Turismo Cultural y la Cooperación Internacional, la *Sociocultura* ha de ser la dimensión más sostenedora del sistema cultural propiamente tal. Es este aspecto el que posibilita el diálogo, la interconexión entre la ciudadanía y los bienes sensibles, entre la comunidad y la producción simbólica. La sociocultura es aquel campo donde se experimenta lo aprendido, lo heredado simbólicamente, donde se asimila el disfrute de la creación artística y se potencian los valores de la imaginación, la creatividad, la expresividad, los afectos, los sentires, el esparcimiento, la convivencia, la cooperación y la solidaridad. *La sociocultura dinamiza humanamente la sociedad.* Es el microsistema de la cultura, por el cual se hace posible la experimentación de lo amoroso[[38]](#footnote-38) en la interacción humana colectiva. Es la dimensión que proyecta la cultura popular.

 Desde el accionar de la gestión cultural, la *sociocultura* es la planeación y ejecución de programas e iniciativas para que las personas puedan acceder al ejercicio de sus derechos culturales en su dinámica territorial. A la vez, este mismo accionar permitirá que se retroalimenten dichos usos y disfrutes estéticos, lúdicos y sensibles posibilitando que se constituyan como formas periódicas estableciendo comportamientos creativos permanentes. A través de la gestión sociocultural se crean los hábitos culturales, se experimentan procesos creativos ciudadanos; y se refuerzan, conjugan y potencian los aspectos valóricos que provienen de una historia compartida y heredada, la que constituye el patrimonio intangible de la comunidad.

Vida cotidiana, cultura compartida

Las personas que conforman la sociedad viven de acuerdo a lo que les presenta su entorno socializado. Dice Ortega y Gasset: “Vivir no es más que tratar con el mundo. El cariz general que él nos presente será el cariz general de nuestra vida”... “Por lo pronto somos aquello que nuestro mundo nos invita a ser, y las facciones fundamentales de nuestra alma son impresas en ella por el perfil del contorno como por un molde.[[39]](#footnote-39) El concepto de vida cotidiana nos lo aclara la socióloga húngara de la Escuela de Budapest, discípula de Georg Lukács, Agnes Héller: “ La vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social”[[40]](#footnote-40) Héller señala que es imposible que una sociedad pueda existir sin que las personas, los particulares, como les llama desde su perspectiva marxista, se reproduzcan. Es decir, los hombres particulares se reproducen a sí mismos como tales. La humanidad se va construyendo de acuerdo a dichas reproducciones a través del tiempo. Cada vez el hombre necesitará desarrollar más y nuevas habilidades para desenvolverse en el medio, las que irá evolucionando de acuerdo a la época que le toca vivir. Cuanto más dinámica es la sociedad en que le toca nacer, más exigencias se le presentarán para hacer frente a su supervivencia, por tanto más capacidades ha de heredar para llegar a apropiarse del mundo. Más aún, desde la aparición del capitalismo el hombre particular necesita más requerimientos y esfuerzo para situarse en su medio que es insoslayablemente social.

 En épocas precapitalistas los individuos participaban inmediatamente de nacidos en una comunidad, es decir, se era miembro inconscientemente de un espacio social común cuyas condiciones de vida estaban dadas, eligiendo posteriormente su relación o posición en ella a través de su trabajo u oficio y de acuerdo a sus habilidades y condición humana. Esto aun se presenta en nuestras comunidades originarias. En una sociedad capitalista, como la actual, los individuos nacen determinados por una clase social y de allí deben establecer su participación en ella de acuerdo a sus condiciones sicosociales y posteriormente, las aprendidas y condicionadas a través de los procesos educativos. Esto quiere decir, que apenas comienza el desarrollo infinito de la productividad las comunidades primitivas se disuelven. El hombre al nacer ya no se encuentra en una comunidad sino en un estrato social determinado. Por tanto, genéricamente los sujetos solo pueden apropiarse de la naturaleza con la mediación de la socialidad. Los individuos son producto del desarrollo social, esta es la reproducción social. No obstante, los sujetos nacen con determinadas cualidades y características particulares que les son propias y estas deben conocerlas y manejarlas para darse cuenta de sí mismo. Ahora, de acuerdo a lo enunciado, en toda sociedad hay una vida cotidiana y todo hombre sea cual fuere su lugar en la división del trabajo, tiene una cotidianidad. Sin embargo, el mundo y la constitución o estructura de la vida cotidiana serán distintos de acuerdo a las características genéricas (sociales) de los individuos. Por ejemplo, en la reproducción social de un campesino las necesidades para su actividad y participación en la sociedad serán distintas a las de un trabajador de la ciudad, o bien de un artista, un funcionario del estado o un militar. En la vida cotidiana de cada persona son muy pocas las actividades que tienen en común con los otros. Todos tienen que dormir, comer y trasladarse pero no todos lo hacen de la misma forma o en las mismas circunstancias. “La reproducción del hombre particular es siempre reproducción de un hombre histórico, de particular en un mundo concreto”.[[41]](#footnote-41) En una sociedad donde se requiere de la violencia o la resistencia para sobrevivir el hombre precisará, necesaria e instintivamente, su físico y habilidad para hacer frente a ese realidad mucho más que en una sociedad desarrollada donde se está ejerciendo otro modo de vida ajeno a la fuerza. Cultivar y desarrollar estas cualidades particulares serán las condiciones mínimas para apropiarse de la vida cotidiana, y cuando se apropia de su ambiente inmediato, de su entorno, su mundo, lo reconoce como *su propio mundo* y de allí su integración e identificación: familia, barrio, escuela, grupo laboral, ciudad, país, etc. “El *nosotros* es, por consiguiente, aquello por lo cual existe el *yo.* Si mi conciencia del *nosotros* significa una identificación espontánea dada, todos los sentimientos que yo refiero a la integración pueden ser afectos particulares, como si fuesen referidos a mí mismo.”[[42]](#footnote-42) Es por tanto, muy importante para la vida cotidiana madura de un individuo su relación con los grupos. El grupo es el factor primario en la medida que la persona se apropia de la sociabilidad de éste, interviniendo como mediador. La influencia de la actividad del grupo es relevante en el crecimiento de ciertas facultades genéricas. La vida humana está llena de este tipo de experiencias, incluso después de alcanzar la vida adulta. Las personas cultivan relaciones cara a cara las que le posibilitan una vida cotidiana plena a lo largo de toda su existencia.

 El arte en la vida cotidiana

 Las relaciones entre el arte y la vida cotidiana son complejas, no obstante, podemos señalar, siguiendo la estética de Lukács, que no es posible ninguna forma social, ningún modo de vida sin una manifestación artística, es decir, *no hay vida cotidiana sin arte.* “El arte es la autoconciencia de la humanidad: sus creaciones son siempre vehículos de la genericidad para-sí, en múltiples sentidos. La obra de arte es siempre inmanente: representa el mundo como un mundo del hombre, como un mundo hecho por el hombre”[[43]](#footnote-43) . El arte es la memoria sensible objetivada de la humanidad. El disfrute del hacer artístico no está solamente en quien plasma una motivación particular que es objetivada en una pieza de arte artísticamente individualizada , sino que dicha producción significará también para el receptor de dicho hecho artístico. En el trayecto del goce sensible el receptor se eleva a la esfera de la genericidad, es decir, de la particular vehiculación social al igual que el artista. Esta complejidad sígnica representaría la *catarsis*, alcanzando en el superior de los casos un acto de *sublimación*  genérica. Sin embargo, lo expuesto no quiere decir que esta experiencia sensible se de siempre o mejor dicho constantemente en la vida cotidiana, lo que sí se da permanentemente es la relación de lo bello en la cotidianidad a través de la usabilidad de los utensilios y/u objetos cotidianos.

“La belleza es la cultura que circunda a los objetos útiles, que se manifiesta en ellos, y que suscitando afectos y goce sensible supera el pragmatismo uniéndose así con los valores genéricos pero sin implicar necesariamente la consecuencia de tales valores ni una relación consciente con ellos... La belleza es heterogénea al igual que la vida”.[[44]](#footnote-44)

Los individuos siempre han manifestado sus sentimientos a través de objetos sensibles tales como un poema, una canción, una figura. Así intentan eternizar o reconstruir un hecho o una experiencia significativa en sus vidas. Este ejercicio genérico con lo bello forma parte de la vida cotidiana. No existe ninguna civilización sin la presencia de estas objetivaciones. Son las huellas de humanidad.

Ocio y vida cotidiana

No es casual que las personas confundan el término ocio con *ociosidad*. En Chile el tiempo libre carece de importancia en la actualidad. Se le considera “tiempo perdido”. Se le señala como espacio vacío que inspira improductividad, pues si se dispone de tiempo “libre” hay que aprovecharlo y hacerlo rentable. Este al parecer es el raciocinio de toda persona seria y responsable inserta en la modernidad que aspira a un “buen pasar”. En los últimos tiempos y debido en gran parte a la hegemonía de las ciencias económicas en la organización social se ha desvalorizado el ocio como factor esencial de la vida humana. Al ocio generalmente se le utiliza como sinónimo de tiempo libre y por extensión, descanso. El Diccionario de la Lengua Española le señala como “Cesación del trabajo, inacción o total omisión de la actividad”. Quienes afirman que vivimos una civilización del ocio precedida por la Sociedad de Consumo, lo describen como la libre elección que se tiene del tiempo propio, y por ende, tiempo libre del que se dispone para hacer actividades de predilección. El ocio pide la liberación del hombre de sus funciones obligatorias, de aquellas actividades exigentes pese a encontrarse fuera de su regular horario de trabajo remunerado. Exige su salida de él en un estado similar al de vacaciones. El ocio es un estado propicio para la realización de actos gratuitos. Según la definición de Jofree Dumazedier “El ocio se presenta como un conjunto de ocupaciones en los que el individuo se puede dedicar voluntariamente ya para divertirse, ya para desarrollar su información o su formación desinteresada, su participación social voluntaria o su libre capacidad creadora después de estar desligado de sus obligaciones profesionales, familiares y sociales”.[[45]](#footnote-45) Esta última definición es la que más se acerca a lo intentamos dilucidar.

En el apogeo de la civilización griega, de donde emergen las bases de nuestra cultura occidental, la gente de libre disposición eligió utilizar el ocio en primer lugar para fines cívicos y al mismo tiempo para la realización personal por medio del estudio de la filosofía, de las letras y del contacto con las artes. Los ciudadanos por su propia opción dedicaban su tiempo a ocupaciones estudiosas y a los diálogos eruditos. En nuestro tiempo, en cambio, para la mayoría de las personas las jornadas dicen relación exclusivamente con el trabajo, y el ocio pasa a convertirse totalmente en algo complementario a él. Terminada la Primera Guerra Mundial fue reconocido “el derecho al trabajo” y la ONU a través de Declaración Universal de los Derechos del Hombre introduce en su artículo 24 “el derecho al ocio”: “Toda persona tiene derecho al descanso y al ocio, especialmente a una limitación razonable de la duración del trabajo y a vacaciones pagadas” Y en el art. 27 señala: “Toda persona tiene el derecho de tomar parte, libremente en la vida cultural de la comunidad, a disfrutar las artes…” Este último artículo hace mención al “derecho a la cultura”, cuyo ejercicio depende de la existencia del ocio, por tanto ambos artículos están íntimamente relacionados. Después de sucesivas reivindicaciones laborales los trabajadores tienen organizado legal y convencionalmente su jornada laboral. Es más, después de la Revolución Industrial la fracción de tiempo dedicado al trabajo ha ido disminuyendo sucesivamente. Hoy, en Estados Unidos se aproxima a las 30 horas semanales y en Europa son generalizadas las 35 horas; en nuestro país se estandarizan los tres ochos: ocho horas para dormir, ocho para el descanso y ocho para el trabajo. Sin embargo, si la producción aumenta se puede escoger entre la reducción global del trabajo o la posibilidad de aumentar los ingresos personales a través de “horas extraordinarias” para acceder a mayor poder de consumo y así optar a *“*mejorar la calidad de vida”*.* Esta fórmula, según el sociólogo francés Jean Fourestier, debería ser al revés*,* es decir, optar por la reducción del tiempo dedicado al trabajo es “sacrificar el nivel de vida al género de vida”. [[46]](#footnote-46)El ocio existe. El problema que se plantea es la utilización del mismo. Valorarlo en su real dimensión. Volverlo a ser parte substancial de la vida cotidiana porque es allí donde se encuentra el espíritu humano.

**Opus et labor**

*La cultura sin obras es una cultura muerta y el tiempo del ocio es el tiempo de la obra*

 Marcel Hicter

Frente los avances tecnológicos que trae consigo la modernidad, el tema del tiempo libre cobra vigencia al nivel de cientistas sociales pues supone una nueva organización del quehacer ciudadano, conscientes que las tendencias actuales de la sociedad son esperanzadoras y a la vez nefastas, dependiendo de su utilización inteligente o errónea que tienda a llevar al hombre a lo sublime o a su total degradación. Hugo Uyterhoeven señala que “el conjunto de nuestra sociedad moderna tiene algo de artificial; no aprecia la personalidad del hombre”, que el régimen técnico “funcionaliza” las relaciones humanas; que el sistema no considera al sujeto como persona sino que lo fragmenta en personalidades múltiples: cliente, consumidor, paciente, peatón, jubilado, contribuyente, lector, automovilista, funcionario, etc. “Actualmente, todo ser humano vive por ello varias vidas, no representando ninguna de ellas. Es por esto por lo que pueden explicarse igualmente el vacío interior de la vida moderna y la soledad del hombre.” Y enfatiza que si el hombre en el trabajo no realiza más que un aspecto de su ser, el de *homo faber,* ocurre de forma muy diferente durante el ocio, *homo ludens,* donde se manifiesta la totalidad de su personalidad. Enfrentar estas dimensiones permite elegir libremente sus actividades con vistas a la expansión o la destrucción de su personalidad. Por último, advierte que “Debemos constatar que nuestra civilización sufre mutilaciones. Se hacen sentir insuficiencias y lagunas que se caracterizan entre otras cosas por una mecanización de fórmulas del pensamiento; por un conformismo creciente de opiniones y por un culto peligroso y degradante a la rentabilidad”. [[47]](#footnote-47) De esa manera, se va desperfilando aquel sujeto crítico que tiene su propia opinión respecto de los acontecimientos de su tiempo y se suma a un hombre- masa que teme a las nuevas ideas y a la divergencia. Por autotelia desaparece la creatividad.

**Ocio y desarrollo humano**

La vivencia del ocio no es necesariamente aquel momento del reposo o del placer frívolo, si bien puede en ciertas ocasiones ejercerse justamente por cansancio o fatiga proveniente de una pesada jornada laboral. Nuestro concepto de ocio se aparta de la simplista acepción de “ociosidad” por ser ésta una práctica débil e incompleta. La experiencia del ocio es una vivencia integral relacionada con el sentido de la vida y los valores de cada uno, coherentes con todos ellos. *El ocio es signo de desarrollo social.* Mario Cuenca, Director del Instituto de Estudios de Ocio, de la universidad de Deusto, en Bilbao, señala que “una experiencia de ocio tiene un carácter totalizador propio de las vivencias unitarias e individualizadas transformándose en una experiencia personal y aumentando sus posibilidades de incidir en el desarrollo humano”[[48]](#footnote-48). La experiencia del ocio aporta afirmación de la personalidad, disfrute y reconocimiento de sí mismo y por sobre todo motivos de unión con los otros. Es una experiencia de encuentro, intensa, vital y profunda no ausente de actividad, sino al contrario, que invita a la acción sumergiéndose en aquellas áreas de nuestra personalidad que exigen su revelación.

“El ocio es el tiempo en el que cada uno podrá hacer florecer su flor y, finalmente llegar a convertirse en el individuo total que los imperativos del pan cotidiano y los azares de la vida le han impedido ser. Es el momento de la marcha hacia sí mismo, hacia el expansionamiento de cada ser, hacia la práctica de la cultura”[[49]](#footnote-49)

**La animación sociocultural**

 La animación sociocultural, es el mecanismo que permite la práctica de la sociocultura desde la acción social comunitaria y desde ahí se relaciona directamente con la gestión cultural. Surge en Francia luego de la Segunda Guerra Mundial, en 1945. Debido a la necesidad de recuperar una sociedad fragmentada y deprimida cuyas necesidades de encuentro con la paz social, de reivindicación de los valores como la solidaridad, la convivencia ciudadana, la fortaleza de la democracia y fundamentalmente los derechos humanos, se hacen urgentes. La participación de los individuos en esta reconstrucción del tejido social fue fundamental, de ahí la configuración de este proceso ciudadano para volver a un cauce que posibilitara el desarrollo. Ello dio lugar a un amplio movimiento que hizo hincapié en la educación popular y la asistencia social, dando excelentes resultados y a la vez estableció las pautas para que posteriormente otros países -especialmente aquellos que se encontraban en situaciones similares a una posguerra o en la superación de regímenes totalitarios- recogieran tal experiencia.

 Hoy día la animación sociocultural (ASC) es una estrategia de intervención que trabaja por un determinado modelo de desarrollo comunitario que parte desde la misma comunidad y para sí, cuya finalidad es la participación y dinamización social. La animación sociocultural reúne múltiples aspectos entre los cuales se destacan:

* El desarrollo comunitario a través de la participación activa igualitaria de todos los actores sociales en una interacción continua.
* Generación de estrategias de creatividad y valoración del grupo social.
* El desarrollo del pensamiento crítico mediante diversidad de acciones que incluyen la reflexión y la autocrítica.
* El diseño continuo de espacios de pertenencia, compromiso de acción colectiva, recuperación del poder ciudadano.
* La organización comunitaria para vehicular políticas que tiendan a la distribución justa del conocimiento, la información y el acceso a los bienes culturales.
* Favorecer la construcción del tejido social a través del desarrollo del asociacionismo fomentando la generación de organizaciones intermedias.
* El reencuentro con la identidad cultural en una continua evolución facilitando la expresión, creatividad e innovación cultural. Aceptación de la diversidad cultural
* La creación de espacios culturales para favorecer la promoción y difusión de experiencias artísticas y cívico culturales;

* y dotar de herramientas a los propios ciudadanos para ampliar sus dinámicas barriales.

**Otros conceptos de ASC**

“La aparición de la animación sociocultural responde a una reacción frente al carácter inaceptable de una cultura cuya producción y transmisión están reservadas a una minoría privilegiada intelectual y/o económicamente , y a un proyecto tendiente a que los ciudadanos intervengan directamente en una cultura que viven cada día, participen en su creación y la integren en su desarrollo general”. (José María Quintana)[[50]](#footnote-50)

 “La animación sociocultural es una tentativa para aportar una solución a un problema grave que, en la hora actual, afecta a todos los países: la existencia de un “foso” cultural que no solamente está en contradicción con nuestro ideal de justicia social, sino que además destruye el efecto de las medidas económicas, políticas y educativas que se esfuerzan en traer a nuestras sociedades una democratización en profundidad, una humanización y una verdadera igualdad de oportunidades. ”(J.A. Simpson)[[51]](#footnote-51)

 “La sociocultura es una línea estratégica que parte de tres consideraciones ideológicas: 1) El estado de bienestar ha de convertir en realidad el principio de igualdad de oportunidades, sin que ello suponga restricción alguna a la utilización plena y libre de las capacidades individuales. Las estrategias socioculturales son el espacio de diálogo natural, en el contexto de la sociedad del bienestar y en la filosofía del estado social de derecho, entre las políticas sociales y las culturales. 2) La cultura, en términos finalistas, no puede excluir determinadas consideraciones económicas planteadas en el contexto de los objetivos de la rentabilidad. Frente a unas lógicas de gran complejidad económica, las estrategias socioculturales legitiman las actuaciones públicas en la medida en que incorporan una mayor rentabilidad social. 3) La cultura ha sido tradicionalmente patrimonio diferencial de una minoría. Los artistas y los intelectuales han aparecido y trabajado a partir de la existencia de excedentes económicos. Una distribución más justa de la riqueza obliga a una distribución más justa del conocimiento, de la información, de la creación y de la reflexión cultural” (Xavier Marcé)[[52]](#footnote-52)

**La ASC en Chile**

      Hoy el Estado chileno , si bien no está ausente en la responsabilidad que le corresponde para asumir políticas culturales de promoción social, está lejos de desarrollar políticas desde una concepción de estado de bienestar, pues su política social diseña estrategias para que sea el sector privado quien asuma ese rol y sea más activo en materia cultural. Desde esa concepción se hace difícil que la participación de la comunidad en cultura se manifieste. Por tanto, la sociocultura queda a la deriva y esta ha sido la causa que ha permitido el divorcio entre comunidad y cultura artística por tantos años. De ahí que en la actualidad es muy necesario y urgente generar iniciativas que desde el seno de la sociedad procuren recuperar el tejido social contenedor de los valores invisibilizados con tanta discriminación económica y exclusión debido justamente a la hegemonía global del sistema.    Las instituciones intermedias, las gubernamentales y las no gubernamentales, están obligadas a optimizar inteligentemente los niveles de gestión y los recursos disponibles, para poder ser actores generadores de cambio social. Un proyecto participativo como el que permite la animación sociocultural ha de ser utilizado para potenciar las áreas de desarrollo y movilidad social.    La proyección de la ASC consiste en planificar y emprender una acción que produzca cambios en un contexto definido. En los proyectos sociales participativos se debe accionar con las mismas herramientas que utiliza el actual sistema económico productivo, pero con la mirada puesta en la rentabilidad social y cultural.

 La ASC en Chile se desarrolla a través de los municipios. Considerando que la gestión cultural se desarrolla en un marco de interacciones compuesto por diversos actores sociales, resulta especialmente protagónico el rol estratégico de las jurisdicciones locales debido a su interrelación activa con la base social y cultural. Sin embargo la realidad de la gestión municipal en cultura muestra la existencia de varias debilidades. Entre ellas, el desconocimiento del quehacer y rol del agente cultural en cuanto catalizador de necesidades y demandas culturales propias de una comunidad**.** De ahí la escasa permeabilidad y capacidad de recoger e interpretar dichos requerimientos, situación que se agrava al considerar los drásticos y continuos cambios culturales a que se enfrentan, producto de las relaciones entre tradición y globalización. También la falta de información y herramientas respecto a técnicas contemporáneas de gestión cultural y desarrollo de proyectos socioculturales. Ello se evidencia en la falta de planificación de las tareas a desarrollar a mediano y largo plazo producto de la inexistencia de objetivos preestablecidos, generalmente por la inmediatez de la gestión comunal que se basa en lo coyuntural del día a día. Las instituciones que implementan actividades de planificación, administración y ejecución de actividades culturales, requieren cada vez con mayor frecuencia programas de asesoría y perfeccionamiento en el ámbito de la gestión y administración cultural con la finalidad de potenciar las capacidades operativas de su agentes planificadores y ejecutores de proyectos. Este aspecto, si bien ha ido mejorándose en los últimos años con las redes culturales del Consejo de la Cultura y las Artes, no ha demostrado cambios significativos en el accionar comunal, con excepciones de las comunas de las grandes ciudades. Conceptos como mapificación, cartografía cultural, análisis territorial, sistema de explotación y planificación de actividades, son algunos de los aspectos que definen a la gestión cultural contemporánea y que deben no solo conocerse, sino ejecutarse cotidianamente con la finalidad de optimizar los recursos que el gobierno local y otras organizaciones destinan a la cultura y las prácticas de expresión artística. Por otra parte, la acción cultural en Chile mayoritariamente está centrada en organismos gubernamentales cuya gestión depende en gran parte de presupuestos exiguos no siendo suficientes para la gran demanda cultural que existe actualmente en la población. A pesar que los municipios deben tener claras políticas culturales que garanticen atender las demandas de los ciudadanos, el tema cultural se deja en última instancia de las prioridades de acción social. Además, no todos las comunas cuentan con Casas de la Cultura o centros culturales que puedan canalizar las inquietudes, desarrollar proyectos y llevar una gestión cultural profesional. Su ámbito de acción, además es amplio y no necesariamente cubre todos los barrios, haciéndose dificultoso garantizar que los programas o iniciativas culturales lleguen a todos sus vecinos. La sociocultura es una dimensión intrínseca al concepto de ciudadanía cultural. La ciudad permite ejercer la sociocultura y viceversa, pues es parte del tejido humano de la urbe.

 Pero también se puede ejercer la sociocultura desde otros espacios humanos vivos, y estas son las empresas, quienes cada vez más absorven el tiempo de las personas y condicionan su vida cotidiana. Sería muy plausible y contribuiría notablemente a la participación cultural ciudadana si todas las empresas, sobre todo las grandes y medianas, se preocuparan de sus propias colectividades -los trabajadores y sus familias- más allá de lo que exige la ley laboral en cuestiones de bienestar, ofreciendo programas permanentes para acceso a los bienes sensibles de las artes y la cultura. Esta es una tarea para los gestores culturales creativos y activos: imaginar nuevos espacios que la misma modernidad y sus lógicas nos proveen.

**6. INDUSTRIAS CREATIVAS: UNA TENDENCIA REAL Y EFECTIVA**

**(Siempre y cuando...)**

*Las industrias creativas no sólo contribuyen al crecimiento económico y la creación de empleo, sino que también actúan como elementos vehiculares en la transmisión de la identidad cultural, aspecto éste esencial en la difusión y promoción de la diversidad cultural.*

UNESCO

 En 1986, la Unesco creó el FCS (Frameworks for Cultural Statistics). Una especie de marco conceptual metodológico para medir estadísticamente las actividades culturales desarrolladas por el sector para así ser comparadas internacionalmente desde su efectividad e impacto. Se inicia así un cambio en la mirada del organismo respecto a las políticas culturales de sus países miembros. Es decir, ya no bastaría con proclamar principios éticos o manifiestos culturalistas desde lo cualitativo con la aspiración de inspirar a los gobiernos a invertir en estas materias, sino a entregar herramientas concretas para tal fin. [[53]](#footnote-53) Este aspecto se profundiza aún más en el marco del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural (1988-1997), cuyos objetivos fueron: Tener en cuenta la dimensión cultural del desarrollo; afirmar y enriquecer las identidades culturales; ampliar la participación en la vida cultural; y promover la cooperación cultural internacional.[[54]](#footnote-54)

 “El Proyecto de Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural que recomendó la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (México, D.F. 1982) responde a una doble preocupación cuyos distintos aspectos son complementarios: por una parte, la preocupación de atender más a la dimensión cultural en los procesos de desarrollo y, por otra, la de estimular las aptitudes creadoras y la vida cultural en su conjunto”[[55]](#footnote-55).

 Este proyecto abre las posibilidades de hacer posible la perspectiva binomial de cultura y desarrollo, puesto que instala el accionar cultural en la coyuntura política y económica ampliando el concepto de cultura en cuanto su quehacer integral. Reconoce que más allá de lo artístico y lo intelectual las comunidades que conforman la sociedad moderna ejercen su vida cotidiana de acuerdo a sus sentires, sus maneras de ser y de expresarse, de percibirse a sí mismos, a los otros y a su entorno, por tanto, estas particularidades sociológicas y antropológicas deben considerarse en los momentos de aplicar políticas sociales que sean efectivas y sustentables. El Proyecto Mundial para el Desarrollo Cultural aspira a producir una evolución en las mentalidades, al enriquecimiento de la vida cultural –para la cual su acceso y participación es declarado como un derecho humano– y un aumento de la creatividad en las personas, por ende, alcanzar un incremento en la creación misma como potencial “capital” cultural.

 “Convendría especialmente estimular la creatividad en todos los campos, buscar los medios para lograr un dominio creador de las aportaciones del exterior en materia de educación, comunicación, ciencia y tecnología o hábitos alimentarios y el vestido, para promover el conocimiento y el respeto de todas las culturas y, finalmente, para facilitar la comunicación intercultural. En este punto, la función de la creación artística e intelectual podrá resultar particularmente dinámica.[[56]](#footnote-56)

 Con todo, este llamado de atención de la Unesco y a la vez del creciente interés demostrado por las sociedades contemporáneas occidentales, el sector creativo es incomprendido y su potencial contribución al desarrollo no es considerado en su real magnitud en muchos países. Sin embargo, en 1997, casi paralelamente a estas iniciativas de la Unesco, en Inglaterra, el Dpto. de Cultura, Medios y Deporte (DCMS) obtiene apoyo del gobierno (que en ese año lideraba su primer ministro, Tony Blair) para incrementar su presupuesto aduciendo que se trataría de iniciativas que tendrían que ver con la creatividad en tanto industria. A éstas se les llamó *creative industries.* También se señala (Tim Balnning: 2008) que este apoyo tenía directa relación con la política de *New Labour* de Tony Blair emanada de las doctrinas de sus *think tanks*, cuya preocupación estaría centrada en la competitividad del país en la llamada economía del conocimiento, la que luego pasaría a denominarse *economía creativa*. Se trataría, entonces, de un proyecto nacional de orden político que se traduciría posteriormente en “…un acuerdo inesperado entre los grandes industriales de los sectores de informática y de medios y los pequeños productores y trabajadores culturales, en torno a los derechos de propiedad intelectual”.

(…) “he insistido en que la base empírica para la formulación de los conceptos de industrias creativas y economía creativa es el proceso de subsunción del trabajo intelectual y de intelectualización general de todos los procesos de trabajo convencional y del propio consumo, consecuencia de la revolución microeléctrica, del desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación, del concepto de software y de la digitalización. Todo esto cambia las bases del desarrollo capitalista, poniendo, entre muchas otras cosas, los derechos de propiedad intelectual en el centro de la lucha distributiva en nivel nacional e internacional. En esas condiciones, la creatividad y la innovación pasan a formar parte de los sistemas de planificación y control de los procesos de trabajo en los diferentes sectores de la economía”.[[57]](#footnote-57)

 Se comienza a vincular ya en concreto cultura y economía, aspecto que podría resultar no muy novedoso en cuanto a la aparición del concepto de *Industria Cultural* a finales de la década de los 40 del siglo XX por la Escuela de Frankfurt, en Alemania, (T.Adorno, M. Horkheimer, H. Marcuse, W. Benjamin) quienes abordaron críticamente la situación del arte y la estética en la época de las tecnologías y los medios masivos de comunicación y advierten de lo nefasto de las técnicas de reproducción industrial a la creación artística y a la masificación de las obras en pro del mercado. Empero, en los setenta y ochenta adquiere otro sentido y pasan a ser vistos desde la mirada positiva de lo integrado de Umberto Eco. La Unesco le otorga su beneplácito considerando a éstas estratégicamente abordables para la economía, no sólo del sector cultural, sino como herramienta para el desarrollo en tanto la inserción social, el empleo y la diversidad cultural a través de las políticas culturales de los Estados miembros.

 El término *Industria Cultural* se refiere a aquellas industrias que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos que sean intangibles y de naturaleza cultural. Estos contenidos están normalmente protegidos por copyrigh y pueden tomar la forma de un bien o servicio. Las industrias culturales incluyen generalmente los sectores editorial, multimedia, audiovisual, fonográfico, producciones cinematográficas, artesanía y diseño.[[58]](#footnote-58)

 El término *Industria Creativa* supone un conjunto más diverso y amplio de actividades humanas, fundamentalmente contemporáneas, fruto de los talentos individuales y las destrezas cognitivas las que son vistas no como capital simbólico sino como potencial de riqueza por lo cual pasan a generar un alto valor para la dinámica de la economía. De aquí que se vincula Economía Creativa con Industria Creativa, adquiriendo relevancia estratégica en tanto necesidad de innovación; capital humano singular y extraordinario, lo que suma una gigantesca valorización de la propiedad intelectual; exigencia y demanda de crecimiento tecnológico; ampliación del comercio por ende desarrollo de los negocios, etc.

 Este nuevo abordaje de lo cultural por parte de entidades políticas internacionales puede obedecer a dos motivos: Por una parte, la Unesco, al darse cuenta con el transcurrir de los años, de que sus propósitos tan aceptados y aplaudidos por los países miembros no eran atendidos y practicados como se esperaba en virtud de los acuerdos –especialmente luego de México 1982, cuyo efecto, sobre todo conceptual, está muy vigente y rige hasta hoy–decide observar detenidamente y medir los impactos que producen las políticas culturales en las sociedades donde se aplican y desde allí, luego de sus resultados, insistir a los gobiernos de su alta relevancia para el desarrollo. Pero se encontró con la compleja situación que implica la inexistencia de indicadores eficaces para su evaluación. Este aspecto, desde lo cualitativo, sigue siendo el eslabón perdido de la estrategia sociopolítica de la cultura. Por eso debe acercarse a la multidisciplinaridad de las ciencias sociales, específicamente a las metodologías de la estadística, la economía y la sociología. Y es aquí donde comienza a complejizarse aún más su quehacer. Pero ocurre también –y este es el segundo motivo– que posibilita y entusiasma el acercamiento de estas mismas disciplinas hacia la cultura artística, aspectos que no estaban en sus dominios como objeto de su quehacer profesional y/o epistemológico; y desde allí, entonces, se comienza a erigir una nueva forma de enfrentar el campo de la cultura, pero no pensado desde lo simbólico y lo sensible, como es el episteme y el sentido de las artes, sino desde el lenguaje y la praxis matemática, económica y estadística. Lo cuantificable pasa a estar por sobre lo cualitativo, se subsume lo perceptible y lo valórico estético ya que resulta de alta dificultad ponderar lo espiritual emanado del seno sensible del pensamiento existencial de la realidad objetivado en la obra artística, en este caso, del ya denominado *producto cultural*. Sin embargo, esta dificultad para las ciencias económicas se obvia ya que se encuentran fórmulas y estrategias para su medición cuantitativa, las que luego son asumidas por los sectores mediadores de la cultura: los gestores y agentes culturales, quienes buscarán, además, su legitimación en el sector productivo ya sea del mundo de los negocios, del político o del nuevo establishment cultural. Ser “eficientes” y creativos en la administración de las artes y la cultura es la aspiración del mediador cultural de los últimos veinte años con énfasis en el último decenio.

 El descubrimiento de este nuevo nicho para el comercio internacional, el que sólo había sido visto por los mercados del arte visual y que se reducía a un conglomerado de élites (transacciones de pinturas y obras museísticas de colección) es también cotejado y amplificado con los productos de la industria cultural ya tradicionales: cine, editorial y música, industria que los norteamericanos llaman más convenientemente “Industria de la Entretención”. Esta nueva posición del arte en la sociedad del consumo y/o del conocimiento o de la información refutaría la visión que tuvo el inspirador del capitalismo clásico, Adam Smith, que en su famosísima obra “La Riqueza de las Naciones”, considerada como pilar bibliográfico del capitalismo, que plantea que los autores y ejecutores de obras artísticas –sean estas de teatro, música o danza- no pueden ser considerados productivos como a la vez no deben ser considerados como profesión.

 “Hay también ciertas habilidades agradables y entretenidas cuya profesión exige del público cierto grado de admiración, pero cuyo ejercicio por oficio de ganancia se considera constituida en cierta clase de prostitución, sea por razones justas, o sea por razones vulgares. Por tanto la recompensa pecuniaria de los que por oficio la ejercen debe ser bastante no sólo para pagarles el trabajo, el tiempo y los gastos que necesitaron para adquirir aquellas habilidades, sino para retribuir o compensar aquel cierto descrédito que acompaña a su ejercicio, usándolo como medio de ganar la vida. Las crecidas remuneraciones de los cómicos, operistas, bailarines, jugadores de manos, y otras gentes de esta clase, van fundadas sobre estos dos principios en algunas partes; es a saber la rareza y mérito de una habilidad sobresaliente: y el descrédito con que emplean sus talentos. A primera vista parecerá la cosa más absurda el que por una parte apreciemos a estas personas, y por otra remuneremos sus habilidades con una profusión tan liberal: pero bien mirado lo uno es consecuencia necesaria de lo otro. Siempre que la opinión, o la preocupación pública, dejen de ser la que es en este punto no podrá menos de disminuirse la recompensa pecuniaria de tales ejercicios. Se aplicará a ellos mayor número de gentes, y la concurrencia hará que baje muy presto el precio de su trabajo. Estas habilidades, aunque nada comunes, no son tan raras como vulgarmente se imagina: las poseen muchas gentes con gran perfección, pero se desdeñan de hacer uso de ellas en público. Y se verán muchas más personas capaces de adquirirlas si su ejercicio se llegase a tener por honorífico, o a lo menos por honroso”[[59]](#footnote-59).

 Si bien esa mirada ignominiosa y tan excluyente hacia las labores artísticas persiste aún en ciertos sectores, sobre todo con las artes populares, lo expuesto evidencia como ha ido cambiando substancialmente el orden económico y cultural en los tiempos que vivimos; y ello se ha debido a los gigantescos avances en las comunicaciones (*TIC*, Tecnologías de la información y las comunicaciones) porque su alta tecnología –producto también de la invención y la imaginación, por tanto de la creatividad humana– y el acceso popular a ella, ha potenciado extraordinariamente la globalización y la mundialización. Es decir, los sostenedores del poder económico se percataron de que la creatividad era un capital humano indispensable e imprescindible para el desarrollo del capitalismo. Antes ese aspecto, sobre todo en tiempos de la Guerra Fría, sólo se observaba y ejecutaba para los aspectos científicos duros, es decir, para el desarrollo de la ciencia tras nuevos productos y tecnologías para la guerra, la industria farmacéutica y la carrera espacial. Pero ahora es la creatividad para las comunicaciones y la entretención convirtiéndose en un círculo perfecto para la creación de riqueza monetaria, haciéndole un guiño irónico al sector cultural.

**Las ICC (Industrias culturales y creativas)**

Ya decíamos que las *industrias culturales* incluyen tradicionalmente los sectores editorial, audiovisual, artes escénicas, artes visuales, música, patrimonio y artesanía (este último aún se discute si se encuentra dentro del patrimonio cultural o en las artes visuales). Las *industrias creativas* incorporarían el diseño (lo industrial, lo gráfico, lo *fashion,* etc*.)* la arquitectura, la publicidad y lo que más marca esta nueva dimensión: la producción de *software.*

Desde nuestro punto de vista, es más conveniente llamarles ICC o bien solo industria creativa, y dejar el término “cultural” para aquella creación cuya concepción no esté vinculada con lo comercial, aunque posterior a su génesis llegue a serlo (aquí es donde actúan los mediadores, no el artista, ni menos su obra). Cuando nos referimos a “industria”, necesariamente fijamos el objetivo en una cadena de valor y a un propósito de negocio. Creo que es fundamental remarcar esta consideración. La obra cultural tiene connotación inconmensurable, pues obedece a una abstracción mítica y metafísica, no así el producto creativo que es funcional y con fines comerciales, por tanto conmensurable. Si bien todo es creativo, no todo es cultural, y no todo es Arte. Para profundizar en este énfasis explico a continuación a qué nos referimos con Arte.

**La obra de arte y el producto artístico**

 Toda expresión, es sin duda una necesidad de comunicación, de relacionarse con el otro, de con-versar, es decir compartir mi versión de la realidad *con* la del Otro y con ese Otro. Es por tanto, un diálogo en donde extraigo mi ser interior y lo hago presente, lo trasciendo. Deja de ser algo oculto para develarse y compartirse. En el caso de la creación artística, esa expresión se objetualiza llegando a producirse, en el caso del artista, como un descubrimiento de su ser interno, una autorrevelación que no siempre le es grata porque todo lo desconocido y lo oscuro (carente de luz) asusta y angustia. Esa permanente comunicación de los hombres a través del arte es relevante porque supera lo común, lo que se encuentra sólo en la superficie de las cosas. El mensaje de la obra no es explícito, hay que decodificarlo. Si bien como señala Eco, ese mensaje está estructurado de una manera ambigua, el significado está presente y será comprendido en la medida que el receptor indague y lo relacione en su contexto. Su mirada a la obra será distinta de la mirada del otro, incluso del autor emisor, pero, el diálogo se produce porque hay una interacción entre ellos. La participación, como en todo proceso comunicacional, es necesaria y obligada. No es posible generar acción sin participación y no es posible accionar sin la existencia de la emoción. Ella es la que nos mueve. Como señala el biólogo Humberto Maturana, un choque que se produzca entre dos personas será experimentado como agresión o accidente, por la emoción involucrada y sentida por cada uno de los participantes. En el caso de la experiencia artística, existiría participación dialogante entre el artista y la materia con que construye, moldea y hace posible su obra: el soporte; y luego entre la obra y el contemplador. También entre la obra y el crítico, el crítico y el público, etc. La ambigüedad del mensaje no implica que no sea reconocida la información, sino que el encanto que tiene el lenguaje artístico –en especial el contemporáneo– es que requiere de mayor acción de parte del contemplador. El mensaje estético provoca las sensaciones del receptor. La incapacidad de comprensión de la obra estará sujeta en la actitud del receptor de dejarse seducir por la obra, y entrar en ella con el fluir de su emoción. En ese accionar se completa la obra. La mirada o las miradas, en una suerte de experiencia gestáltica, recogerán distinta información y se producirá la comunicación. En las artes contemporáneas se intenta justamente salir de esa inercia característica de antiguas concepciones estilísticas. La regla, en cualquier orden de cosas, existe para no salir de algo establecido, regulado. Es la concepción del orden. Lo imprevisible no es posible con la norma y la regla. Por ello, en el laberinto de la experiencia estética, de las distintas interpretaciones surge la construcción del mensaje o la reconstrucción de éste. Así, el discurso estético se interesaría más en la *forma* de decir que *en lo que se dice*. La redundancia implicaría menor información. El mensaje artístico redundante, diría muy poco. La codificación semántica en el arte, en cuanto a las relaciones paradigmáticas, es muy importante. Su contenido, el significado, estará entonces, en la capacidad del receptor de decodificarlo. Porque un signo siempre será signo de otro signo, de allí que la obra es abierta*[[60]](#footnote-60).*

 Cuando el receptor en una actitud esteticista no se involucra con la obra, cae en una especie de pseudoapreciación. Ello genera una pose adquirida, que no le da sentido a la experiencia artística. Cuando se fragmenta la pintura, en una especie de disección de laboratorio para ver que tan perfectos son los “órganos” que posee tal pintura, o como intervino la mano del artista en la ejecución del pincel, se estaría desvirtuando el sentido de la obra en sí como generador de emoción y encuentro con el espíritu o el ser interior de dos seres sensibles. También cuando se observa un escultura con interés pasajero por el arte, actitud asumida por una ocasión turística, aunque puede ser que sí se produzca una emoción espontánea en virtud de la cualidad de “aura” que posee la obra “en vivo” de acuerdo a la tesis de Walter Benjamin.[[61]](#footnote-61) El arte es participación verdadera. Hans Georg -Gadamer la compara con la función de la fiesta en los seres humanos. Esta tiene una relación con la existencia de un tiempo especial en el cual todo es en ese momento y no en otro, tiene su *tempo* propio, puesto que la fiesta, al igual que el juego, aglutina, integra y exige participación. Sin este último requisito habría exclusión y no se estaría en estado de fiesta. Tampoco es cotidiano, es excepcional y libre. En la fiesta todo está permitido, no hay límites, las reglas estructurales de la sociedad se detienen en el espacio festivo. Deviene un momento de unidad de los participantes que implica comunicación. Gadamer enfatiza con estas analogías que el Arte es vida. [[62]](#footnote-62)Sin embargo, (al igual que en la vida), debe existir una organización dentro de ese caos lúdico y creativo y es el artista quien moldea o expresa ese orden. En cuanto al diálogo entre el artista y su obra, el creador participará comunicativamente con la materia elegida a la que le otorgará el carácter de soporte del mensaje sensible. El escultor, por ejemplo, cuando trabaja la piedra, ha sabido de ella, la ha investigado, la ha seleccionado porque supone tiene una historia, como un ente vivo, pues de su procedencia y su antigüedad dependerá la forma de moldearla y alterarla como medio expresivo. El soporte, por tanto, también incorporará códigos a la interacción.

 De lo anterior se desprende que el creador, el artista, está con una intención en cuanto a su propuesta estética, aunque esta no sea consciente para él mismo. En su accionar hay una búsqueda constante de la perfección de su obra para objetivar su idea inicial. No obstante, siempre estará en una especie de aventura entre su imaginación y la consecución de la obra. Como así también la percepción del receptor respecto de ella no tendrá por qué coincidir con la interpretación inicial o posterior del autor. Las diferencias se pueden presentar por la contingencia. El significado se evidenciará para el receptor de acuerdo a su propio contacto con la realidad, que a la vez es *su* realidad que será el presente y su pasado en tanto experiencia anterior y el contexto en que está contemplando, su capacidad sensible, su estado anímico, etc. La necesidad del creador de comunicar su pensamiento plasmándolo en un material sensible, obedece a una fuerte interacción interior. Su concepción argumental de lo imaginado le imprime un fuerte sentimiento de involucrarse con la realidad, lo evidencie o no. Cuando Pablo Picasso pinta “Guernika” y la expone en la Exposición Internacional del Arte y la Técnica en la Vida Moderna, en París, lo que hace no es sólo mostrar horrores de tal acción bélica en su país, como registro histórico o testimonio, sino el dolor humano desgarrador que siente por sus compatriotas vizcaínos. El drama sufrido y el llanto compartido los pone de manifiesto. Su pintura se hace discurso, es contingente y le da una connotación más allá del puro sentido plástico, incorpora contenido ideológico, evidencia su malestar desde lo sensible con la realidad que se le presenta. Lo mismo podemos decir de la obra de Pablo Neruda cuando enuncia el poema “Explico algunas cosas”:

 *Preguntaréis: ¿Y dónde están las lilas?*

*¿Y la metafísica cubierta de amapolas?*

*¿Y la lluvia que a menudo golpeaba*

 *sus palabras llenándolas  de agujeros y pájaros?*

*(…)*

*Frente a vosotros he visto la sangre*

 *de España levantarse*

*para ahogaros en una sola ola*

*de orgullo y de cuchillos!*

*Generales  traidores:*

*mirad mi casa muerta,*

*mirad España rota:*

*pero de cada casa muerta sale metal ardiendo*

 *en vez de flores,  pero de cada hueco de España*

*sale España,*

*pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,*

 *pero de cada crimen nacen balas*

 *que os hallarán un día el sitio  del corazón.*

*Preguntaréis por qué su poesía*

*no nos habla del sueño, de las hojas,*

*de los grandes volcanes de su país natal?*

*Venid a ver*

*la sangre por las calles,*

*venid a ver  la sangre por las calles,*

*venid a ver la sangre  por las calles![[63]](#footnote-63)*

 Nos hemos referido a la obra artística ¿mas no al producto artístico? ¿No son lo mismo acaso? ¿o son antagónicos? Si nos remitimos al concepto de “producto”, el diccionario dice en su primera acepción que es una *cosa producida*, y luego, *un caudal que se obtiene de algo que se vende, o el que ello reditúa.* En su tercera acepción, para las matemáticas: *cantidad que resulta de la multiplicación.* Y para el lenguaje económico se especifica si es “producto nacional bruto”: *valor de todos los bienes obtenidos en la economía de un país en un período dado;* y “producto nacional neto: *Resultado del* producto *nacional bruto menos el valor asignado a la depreciación del capital utilizado en la producción.[[64]](#footnote-64)* En una sociedad donde la ciencia económica es la panacea universal para la superación del caos y el alcance del bienestar humano, ha de ameritar que su lenguaje inunde todos los ámbitos para que el sistema opere en sintonía y en concordancia entre los sujetos que interactúan en su seno. Resulta lógico y funcional, en este caso, que la obra artística, que es también producto de la acción creadora de un sujeto –o varios si es una creación colectiva– se le aplique una connotación económica pues igualmente tendrá un valor sea este cuantificable o no pues se trata de un bien estimable al fin y al cabo. La economía creativa, por ende, tratará de poner en valor comercial aquel producto que emana de la imaginación o invención de un sujeto –o de varios– y hará del proceso creativo una estimación económica de acuerdo a los parámetros universales propios de su disciplina no importando sus connotaciones éticas y estéticas. Se podría inferir lo mismo con los aspectos de la salud. El valor de los medicamentos no tiene que ver con la moral o el humanitarismo que supone accionar ante la enfermedad de un ser humano. Se trata de transacciones de bienes escasos demandados y su valor en el mercado se da justamente por ese atributo. Es la ideología que sustenta el orden social de nuestra sociedad actual y con ella debemos obligadamente convivir, al menos en este estado de la cuestión.

**El milagro cultural islandés**

 A pesar y en virtud de lo expresado, dadas las condiciones favorables por las que pasa hoy la justificación de la creatividad en las decisiones de los estados capitalistas, creo que hemos de desarrollar estrategias que permitan que el sector artístico cultural se instale en las políticas económicas más allá de lo social, lo educativo o lo meramente cultural a través de las lógicas de la economía creativa.

 “La importancia económica y social del sector de las ICC está ampliamente reconocida y existe amplia evidencia empírica sobre su contribución al crecimiento y el empleo y su impacto en otros sectores de actividad (Comisión Europea, 2010b). A escala mundial, la Unesco ha estimado la contribución económica de las industrias culturales y creativas, que ascendería al 3.4% del PB mundial, y en numerosas economías nacionales se situaría entre el 2% y el 6% del PIB. Según KEA (2006), las ICC contribuyeron en 2003 a aproximadamente el 2.6% del PIB de la UE y proporcionaron empleo a unos cinco millones de personas”[[65]](#footnote-65).

 Los países que llevan el liderazgo en esta propuesta son Reino Unido, como ya habíamos mencionado, seguido por Francia, Alemania e Italia. En España, el sector obtuvo el 5.6 % del PIB generando 1, 2 millones de empleos; en Reino Unido, el 9.6%. No obstante, la experiencia que nos interesa destacar es la de República de Islandia, pues se acerca más a nuestra realidad en tanto no encontrarse en las lides del Primer Mundo y que ha impactado con su “milagro cultural” como le ha denominado la prensa económica internacional a la superación de la crisis de 2008, y cuya arremetida de frente al colapso financiero, la hizo apoyado en la industria creativa. Su actual Presidente, Olafur Ragnar Grimsson, está invitando hoy a los países que conforman la ONU, específicamente desde la Unesco, [[66]](#footnote-66) a que su país se considere un modelo a seguir. ¿En qué consistió tal estrategia? En primer lugar, decide no financiar el rescate de sus bancos dando la señal que el estado de bienestar es más importante. Luego, su ministra de educación, ciencia y cultura, Katrin Jakobsdóttir,[[67]](#footnote-67) en momentos en que se desata la crisis, decide utilizar la construcción del gran teatro Harpa como metáfora de mentalidad positiva para la nación. Es decir, al contrario de lo que se hace en los gobiernos de recortar presupuesto para la cultura, ella convence al Parlamento de crear riqueza a través del fomento de las artes. Ese teatro, ideado por el artista danés Olafur Eliasson , que albergaría la ópera, los conciertos y se erguiría como el palacio de congresos para Islandia, estaba en proceso de construcción cuando se presenta el debacle de los bancos. Muchos pensaron que el proyecto se interrumpiría, pero no fue así, y se inauguró el 4 de mayo de 2011. Hoy es la sede permanente de la Orquesta Sinfónica de Islandia y de la Opera islandesa. La recuperación económica de Islandia se debió a la inyección de recursos y a los incentivos tributarios para el desarrollo del sector editorial, fonográfico, audiovisual, del software (juegos digitales interactivos); para instituciones de diseño y arte, entre otros; también para la producción de grandes eventos artísticos, plataforma de festivales y conciertos; y por sobre todo la especialización en la música, cuya producción creadora nacional ha generado altas exportaciones[[68]](#footnote-68) y ha aportado una nueva variante de la identidad islandesa: un país musical. Paralelamente a esta agenda integral de seis años, el turismo cultural se agigantó e ingresó una nueva forma de generar recursos para el país como el arrendar las locaciones naturales para el rodaje de grandes producciones de Hollywood, incluidos producciones de HBO para *Game of Thrones.* De esta manera, el país no sólo superó su crisis sino que se proyectó a la comunidad internacional como una nación innovadora, sensible y altamente creativa.

Desde esta exitosa experiencia vale decir entonces que la cultura no es solo motor de desarrollo en tanto aspectos socioculturales, sino también factor económico relevante. Los casos de Islandia y de Australia[[69]](#footnote-69) –que es el otro país al cual se le indica como modelo incentivador para usar la cultura como pilar de estrategia nacional al mediano plazo– dan cuenta también de que el capital cultural con el cual se dinamizó la socioeconomía no aparece por generación espontánea, sino que está basado en las prácticas cotidianas de una comunidad que tiene una historia de acción cultural permanente y una educación sólida basada en los valores estéticos de lo sensible.

“Islandia es un ejemplo singular del poder de resiliencia mediante la inversión en cultura”, afirmó Irina Bokova, quien destacó la contribución de la Sra. Vigdís Finnbogadóttir, ex Presidenta de Islandia y Embajadora de Buena Voluntad de la Unesco para la diversidad lingüística y la educación multilingüe y firme defensora del papel de las lenguas en apoyo de la diversidad cultural y el entendimiento mutuo”[[70]](#footnote-70)

**Chile y las ICC**

*Hay un círculo que no tiene que ver con que la gestión sea buena o mala. Es un círculo como el de la pobreza: si alguien no me da un empujón en la medida que yo aporto un bien social, no puedo salir de ahí.*

Alfredo Castro, director teatral

 El país, en relación con las industrias creativas, ha seguido la misma lógica que he presentado en el trayecto de este texto. Un país moderno, progresista, que aspira lograr el desarrollo en la próxima década, evidentemente enmarcará sus políticas culturales con las ICC, pues es el discurso último y/o panacea del Primer Mundo en materia cultural y la tendencia actual, pero no alcanza ni someramente a parecerse a las experiencias que hemos mencionado y destacado, pues solo se traduce en arenga y en buenas intenciones, ya que no es posible producir un efecto significativo actuando el Estado sólo como simple facilitador, proponedor u observador, y no como un actor relevante estableciendo la irrupción de las ICC como una política de Estado. Es decir, Chile tiene todas las condiciones necesarias para desarrollar en pleno esta propuesta, no hacerlo es perder una excelente oportunidad para acercarse al desarrollo sustentable y de paso contribuir a la recuperación de la masa crítica de la sociedad chilena a través del ejercicio de la creatividad. Pero para eso debe atreverse e invertir significativamente apostando al capital humano cultural, a su “clase creativa” (Florida: 2005), con la audacia y la convicción como cuando se crea la Corfo en 1939 y/o el Banco del Estado de Chile en 1953. El énfasis del actual Gobierno en la participación de los privados en la aportación económica para el desarrollo de las ICC es una falacia más, ya que en nuestro país el sector empresarial es conservador e ideológico y no cree en el aspecto cultural para alcanzar el desarrollo y menos para crear riqueza. Ellos habrán de sumarse una vez que esté instalado el sistema que posibilite la potencia e independencia de nuestras ICC.

EL FONDART

*“…El Fondart ¿a quién apoya, qué apoya, qué modelo de desarrollo cultural apoya, qué fomenta de manera específica? ¿Cómo y desde dónde se eligen los jurados? ¿Con qué criterio se establecen las categorías? ¿El Fondart apoya a los artistas para que desarrollen sus visiones personales o para que, a través del arte, aporten una visión de un país que camina hacia algún sitio? ¿El Fondart apoya a la ciudadanía a vivir culturalmente a través de sus artistas? ¿Dentro de ese vasto universo que es “la ciudadanía” a quienes favorece primero?”[[71]](#footnote-71).*

Malucha Pinto, actriz

 El fondo concursable para las artes es, sin duda, el mayor logro de los gobiernos de la Concertación en materia de política cultural, o al menos, se puede considerar lo más relevante. Representa prácticamente *la* política cultural de la coalición correspondiendo a más de un tercio de su presupuesto general. Todos los años este mecanismo de asignación de recursos es la esperanzadora posibilidad de un gran sector de creadores y de trabajadores de la cultura para poder concretar sus proyectos. Después de veinte años de su creación, es difícil encontrar a un artista que no haya intentado “ganarse” un Fondart, y muchos lo han logrado en más de una oportunidad. En período de postulaciones –septiembre de cada año–el sector está concentrado en sus formulaciones y exigencias técnicas, las que cada vez son más flexibles de abordar, más no por ello menos complejas, razón por la cual existe también disconformidad y rechazo en la forma de operar. El Fondo para la Cultura y las Artes es el dispositivo que el Estado chileno pone a disposición del mundo creativo, por esa razón se incorpora en este capítulo y que abordaremos en las próximas páginas.

**Historia**

 El Fondart (Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes) fue creado en 1992, bajo el gobierno de Patricio Aylwin Azócar a través de su ministro de Educación, Ricardo Lagos Escobar, quien asignó para ese efecto un año después a la abogada Nivia Palma, quien que se encargó de concretarlo definitivamente, siendo su responsable hasta el año 2002. Partió muy modestamente en cuanto a recursos económicos, pero con todas las expectativas de una comunidad de artistas que demandaba aportes del Estado para la creación artística, sobre todo luego del largo y doloroso período de la dictadura militar.

“...*Aunque como dicen las periodistas Totó Romero y Ximena Torres Cautivo, es sólo “una tajada de la escuálida torta gubernamental, que intenta endulzar el áspero camino artístico”.[[72]](#footnote-72)*

Sus objetivos fueron estimular y fomentar la creación, formación y extensión en las áreas de la Música, Artes de la representación, Plástica, Literatura, Cultura Local y Tradicional, Artes Audiovisuales, Eventos Culturales y Artísticos; y Enriquecimiento del Patrimonio Cultural. En julio de 1993, se crea el Consejo del Libro y el Fondo Nacional de Fomento al Libro y la Lectura. Desde 1994 se considera que el 50% sea otorgado a proyectos de regiones. Entre 1992 y el 2003 se apoyaron 6.973 proyectos tanto de creación como de infraestructura y de recuperación de patrimonio cultural[[73]](#footnote-73). En el año 2003 pasa a denominarse *Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes* y se trata de un fondo concursable administrado por el recién estrenado Consejo de la Cultura y las Artes. En el año siguiente se crean los Consejos de las disciplinas artísticas que estarían en las ya denominadas “Industrias Culturales”. Ya se había creado el Consejo del Libro, por tanto se incorporan la música y el audiovisual, creándose sus fondos concursables respectivos y dejando el nombre de *Fondart*, al instrumento para el financiamiento específico de todas aquellas artes que vendrían a ser expresiones que no calzarían con el concepto de industria cultural: Artes visuales, fotografía, teatro, artes integradas y arte circense. También lo relacionado con las culturas indígenas, el patrimonio tangible e intangible, las manifestaciones culturales vinculadas con el desarrollo local; y la infraestructura cultural. Hoy se traduce en Artesanía, Diseño y Arquitectura. Y en el año 2006 se crea el Fomento del Arte para la Educación.

 Observando los cambios experimentados desde su creación, es de justicia indicar que el Estado ha sostenido una preocupación permanente para avanzar en el perfeccionamiento de este mecanismo que, sin duda, contribuye al desarrollo de la creatividad y el fomento cultural en Chile.

 “… el programa justifica su continuidad, ya que financia proyectos para la creación de bienes que apuntan al fomento de la base cultural del país en áreas que aún no alcanzan el grado de desarrollo necesario para transformarse en industria, los cuales a su vez presentan diversas fallas de mercado que impiden la provisión socialmente óptima de estos productos”[[74]](#footnote-74).

La mirada neoliberal para el enfrentamiento de lo cultural del gobierno de Sebastián Piñera (o la coalición “Alianza por Chile”) se manifiesta explícitamente con su lenguaje economicista en el párrafo expuesto de la minuta del Ministerio de Hacienda donde da cuenta que es necesario que exista este mecanismo puesto que existen “fallas de mercado”. Este problema vendría a ser la carencia de públicos o audiencias, o sea, inexistencia de consumidores del producto cultural. Digamos que, justamente esa falencia es la que “salva” la continuidad del *Fondart* en el gobierno de Piñera, puesto que si se estuviese hablando de la dimensión cultural pro artística en vez de la dimensión económica pro industria, lo más probable es que nuestro famoso fondo hubiese desaparecido. En todo caso, no deja de tener razón en cuanto a que el diagnóstico deja entrever la ausencia de hábito cultural en los chilenos, lo que impide que el sector cultural mantenga una continuidad lógica en su quehacer. Para que exista ese “mercado” ha de cumplirse aquello ya mencionado: políticas culturales de mediano y largo plazo donde confluyan aspectos educacionales (educación estética), socioculturales (prácticas cotidianas de ocio creativo) y mediáticas (información, educación y apreciación desde los medios de comunicación).

 Por estas razones, entre otras, creo que el Fondart ha llegado a ser un notable y valioso aporte al desarrollo cultural chileno pues ha cumplido un rol que supera su propio objetivo central primigenio (estimular y fomentar la creación, formación y extensión de las artes) al enfrentar hoy, desde la ciudadanía, todos aquellos aspectos que configuran lo cultural en una sociedad y que en gran parte debería ser responsabilidad del Estado. Los proyectos que han sido adjudicados por diversos actores culturales –para y desde, todas las regiones del país–abarcan variados frentes artístico culturales que van desde la creación artística a la salvaguardia de lo patrimonial; de la reactivación de bienes intangibles, a la recuperación de edificios e incluso pueblos históricos, etc. Si consideramos todos los fondos, sean estos industriales o no, la propuesta de que la ciudadanía se haga cargo de la acción cultural con recursos económicos del Estado es efectiva y enriquecedora, puesto que focaliza el quehacer de acuerdo al conocimiento y experiencia de los mismos actores culturales, tanto del lugar donde se despliega la acción como del sector artístico cultural que la ejerce. Ello ha permitido la participación, la diversidad y la inclusión de vastos sectores sociales. Sin embargo, aún hay importantes aspectos que requieren reflexión para su perfeccionamiento. Nos referiremos solamente a algunos de ellos, tal vez los más significativos:

 1) Los montos

 2) Los jurados

 3) Las evaluaciones y las rendiciones

**1) Los fondos para el Fondo**

 Los recursos económicos disponibles para todos los fondos concursables de las artes se definen por la Ley de Presupuesto Anual que ha de ser aprobada por el Congreso Nacional. Entre los meses de septiembre y octubre de cada año se estudian y evalúan las propuestas de todas las instituciones de la Administración Pública a partir de las prioridades que ellas definen –en este caso, el Consejo de la Cultura y las Artes– para ser aprobadas definitivamente el primer día de noviembre por el Parlamento. El presupuesto para los Fondos Concursables (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) del 2013, es de MM $ 23.372, y representa el 34% del presupuesto total del CNCA. Su desglose es el siguiente:

MM $ 9.747 Fondart (Fondo del Desarrollo Cultural y las Artes)

MM $ 3.457 Fondo de la Música

MM $ 5.363 Fondo de Fomento Audiovisual

MM $ 4.325 Fondo del Libro y la Lectura

MM $ 480 Fondo de Fomento al Arte en la Educación

Este presupuesto es extremadamente insuficiente y representa el problema más evidente del *Fondart* (llamando así a todos los fondos para las artes del CNCA). Es más, creemos que es injusto en relación a lo que estos proyectos aportan, desde las iniciativas creativas ciudadanas, al desarrollo sostenible. Los montos que el Estado asigna a estos fondos concursables no alcanzan a cubrir la alta demanda del sector, el que cada vez actúa con mayor excelencia en los quehaceres de su dominio. Los artistas y gestores culturales que postulan han ido perfeccionándose con los años, al igual que este mecanismo, pero los recursos que otorga el Estado para su ejecución no han estado a la misma altura. Durante los años 2011 y 2012, los montos solo aumentaron de acuerdo al IPC, y en algunas líneas bajaron su asignación. Solo este año aumentó un 10% respecto al anterior, lo que es insignificante (en vista de constituir cifras bajas en lo concreto) y además puede deberse a razones electoralistas. Todos los años se presentan los montos comunicacionalmente como si fueran extraordinarios aportes del Estado para las Artes y su sector, y resulta lo contrario, sobre todo si se observa desde aspectos más porcentuales y globales. Y aquí voy a detenerme a relatar mi experiencia como evaluadora y jurado. Hace un par de años me tocó participar en el Fondo de la Música en la línea de Investigación Musical y Acciones Formativas. Fue una experiencia muy enriquecedora, puesto que pude apreciar la seriedad, transparencia y rigor con que se actúa en el ejercicio del concurso. Sin embargo, me invadió una gran tristeza y frustración cuando luego de trabajar durante varios días –tanto individualmente como grupalmente, con mis compañeros evaluadores– no pudimos premiar a todos los que lo merecían puesto que el dinero estaba lejos de alcanzar en justicia para todos. Había proyectos de excelencia, bien formulados y diseñados, viables, necesarios y justificados para el país, desarrollados por personas que se veían profesionales, con sendas trayectorias y/o estudios, como también otros investigadores noveles que prometían nuevas perspectivas de investigación y pensamiento crítico. Pero de todos aquellos que habíamos consensuado con el máximo de puntaje, sólo podíamos financiar un tercio. Es lógico que la comunidad artística que ha postulado se sorprenda y manifieste su molestia al no verse entre la lista de los seleccionados, no obstante, el puntaje obtenido o la comparación con otro proyecto que sí calificó. La diferencia entre clasificar o no, muchas veces ha sido por razones subjetivas, puesto que los jurados han debido establecer criterios extremos para poder dirimir. En el año 2011 se recibieron 10.700 proyectos y se entregó recursos para financiar sólo 1.300, poco más de un 10% del total[[75]](#footnote-75). Hay que considerar, además, que quienes obtienen las cifras más altas de los fondos –los que generalmente son para el montaje de grandes producciones teatrales, para etapas de producción de obras cinematográficas o implementaciones de salas o centros culturales–tampoco pueden acceder a los montos que realmente requieren y quedan desamparadas al poco tiempo, pues quedan a medio camino. Esta situación es tanto o más lamentable que de aquel que no gana, aunque resulte paradójico. Pues quien conoce medianamente el medio cultural sabe que al no haber consumidores habituales para las artes difícilmente puede consolidar y lograr sus puntos de equilibrio económicos. Los Fondos son tan precarios que sólo alcanzan a financiar proyectos pequeños de corto plazo. No pueden sustentar proyectos ni siquiera de mediano plazo, lo que impide consolidar al sector. Si el Presupuesto Nacional en cultura se triplicara, es decir, alcanzara al menos el 1%, también se triplicarían los montos asignados al Fondart, ya que representa el tercio de ese presupuesto. En algo ayudaría a paliar la situación.

 “Los fondos concursables disponibles son una miseria para la cantidad de proyectos que postulan. Mi situación es extravagante, pues obtuve recursos para implementar la Sala, pero hace dos años no recibo apoyo para montajes. No estamos pidiendo grandes sumas de dinero. Cuando hablo de financiar el teatro, hablo de trabajo para la gente”[[76]](#footnote-76).

Esta es la realidad que debemos enfrentar, pues la no existencia de públicos, o audiencias, como se le denomina hoy, es la gran tragedia que padece el sector de la cultura en Chile. Y es el resultado –como ya hemos señalado durante el transcurso de este texto– de nefastas y débiles políticas culturales no solamente de estos últimos años, sino que a ello debemos sumarle los años de la dictadura militar. En definitiva, son cuarenta años sin preocuparse que los chilenos, pluralmente, accedan a los bienes sensibles del arte y participen libre y activamente de la cultura.

**2) Los jurados**

 Es tal vez uno de los puntos más discutido. Como todo asunto concursable, quienes pierden apuntan a los evaluadores y jurados. El sistema, desde su creación, ha estado preocupado de que sea idóneo y transparente. Los requisitos para estar en la nómina de los jurados son cada vez más exigentes, lo que disminuye las posibilidades que existan corrupción o falta de ecuanimidad en la elección.

“Los criterios a considerar al momento de la elección son los conocimientos y actualización del ámbito o especialidad, formación, actividades y/o proyectos vigentes (además de publicaciones, conferencias y seminarios, entre otros), premios y/o reconocimientos a nivel nacional o internacional, y experiencia como jurado o evaluador en otros certámenes pertenecientes o no al CNCA”.[[77]](#footnote-77)

Sin embargo, ello no es suficiente puesto que al ser juzgado exclusivamente por sus pares del sector disciplinario, puede influirse, incluso inconscientemente, por ciertas visiones contrarias o distintas al proyecto que se evalúa. Las tendencias y corrientes son circunstancias propias de la dinámica de lo artístico. Es más, es una cualidad inherente a la producción artística. Las posiciones teóricas y/o conceptuales en el enfrentamiento de los imaginarios estéticos y simbólicos, como también las perspectivas o representaciones, configuran estados frente a las obras que pueden llegar a ser tajantes e irrevocables. He escuchado discusiones entre artistas plásticos de importantes trayectorias con posiciones absolutamente contrarias y que llegan a ser descalificadoras; también en disciplinas como el folklore musical y la danza. Por tanto, es posible que alguien, al encontrarse evaluando un proyecto contrario a sus posiciones teóricas estéticas, tienda a ser subjetivo y privilegiar a alguien de su sector o bien discriminar a otro. Dicha debilidad se minimiza al constituir un jurado de más de cuatro personas y que cada proyecto sea igualmente estudiado por cada uno y por todos (individual y luego colectivamente). Este procedimiento es el que actualmente se ejecuta en los Fondos Concursables y da garantías que esa tendencia disminuya. Pero habría que considerar además la posibilidad que al menos uno o dos de los miembros corresponda a otra disciplina artística como también a otro sector de la acción cultural (gestor, productor, académico, etc.) es decir, que los jurados sean interdisciplinarios.

 3) **La evaluación y rendición**

 Quienes critican el funcionamiento del Fondart desde la especialización cultural, e incluso desde lo político, generalmente apuntan a lo que consideran su máxima debilidad: la evaluación de los proyectos seleccionados, la medición de su impacto social y el control en sus rendiciones. Pues esta mirada - –cuantitativa y efectivista– la considero errónea e incorrecta. Tanto así, que hay aspectos que están vigentes en su funcionamiento que debieran eliminarse. Esta opinión –fundamentada en años de cercanía con quienes han sido beneficiarios del Fondart, tanto de sus ejecutantes como de quienes han sido favorecidos con los resultados de tales proyectos–la argumentaré a continuación.

* La *evaluación* es una etapa por la cual todo proyecto, de cualquier índole, ha de considerarse obligadamente, pues es consustancial a la noción de proyecto. Teórica y metodológicamente existe la evaluación concebida y practicada como *medición*; y por otro, la evaluación definida y practicada como *determinación de logros* o resultados en comparación con los objetivos propuestos por el mismo programa. La primera, equivale a un proceso de cuantificación que permite asignar números o puntajes a los objetos o personas evaluadas[[78]](#footnote-78). Y es a esta evaluación a la que el proyecto se somete cuando lo enfrentan justamente los evaluadores asignados por el CNCA. Por tanto, los seleccionados ya se enfrentaron a tal proceso. Y se puede asegurar que estos son muy estrictos y un cedazo difícil de superar. El segundo, que dice relación con el alcance de logros en virtud de las objetivos, es lo que los ejecutantes, una vez desarrollado el proyecto deben observar y resolver. Y debe hacerse en virtud de las etapas de control que los mismos autores han dispuesto en su tabla Gantt o sistema de seguimiento que han seleccionado. Pero esto es exclusivamente trabajo de los ejecutantes del proyecto, no del Fondo o Consejo de las artes respectivo. Insistir en otra evaluación, desde el sistema estatal, como se encuentran opinando algunos expertos, para ver si realmente se logran aquellos objetivos, es innecesario y excesivo. Lo importante es que el adjudicado cumpla con la meta, es decir, lo que prometió; y eso es lo que debe rendirse, al final del proceso. La evaluación del CNCA ha de ser en un contexto global sumando todos los proyectos por línea y fondos para estudios profundos e integrales para el análisis sobre el desarrollo del Arte en el país, extrayendo información desde estos concursos, para, desde allí, configurar políticas a largo plazo. Pero eso es un mecanismo que atañe al proceso mismo del sistema, no a los beneficiarios.

- Por lo mismo, y donde he de hacer énfasis, es en lo desacertado del *sistema de control* o rendición que forma parte de la administración de los proyectos que conllevan los Fondos. Estos traspasan la línea de lo necesario y admisible, pues cae en el control exacerbado de una gestión basada en la sospecha y la desconfianza. El seguimiento en lo administrativo del proyecto pasa a ser para el beneficiario un procedimiento burocrático de niveles “kafkianos” que termina causando pérdida de tiempo y estrés a los ejecutantes en contradicción y desmedro con el ejercicio del proceso creativo y productivo. Este control desde el CNCA –si es que es necesario, pues igualmente es cuestionable- ha de ser para garantizar que los dineros que el Estado ha otorgado a determinado proyecto se utilicen en lo referido pero, por sobre todo, se garantice su fin último: enriquecer el acervo cultural de los chilenos. Las dudas que me suscitan dicen relación con la exagerada burocracia que se requiere para mantener todo ese procedimiento absurdo que implica exigir al responsable del proyecto: boletas, facturas, comprobantes, cartas, timbres, certificados, etc. por cada paso económico que describió en su proyecto. ¿Por qué se insiste en eso? ¿No es acaso un premio? Si el postulante, luego de superar muchas etapas que tienen que ver con trayectorias, proyectos de excelencia, premios, prensa, cartas de presentación de importantes personajes, etc. se adjudica el premio (puesto que así le llaman en el acto oficial de entrega de los Fondart) ¿Por qué debe rendir su proyecto de esa forma? ¿Se dan cuenta del aparato burocrático que se necesita para cumplir con el seguimiento de miles de proyectos? ¿Cuánto tiempo ha de disponerse para eso? He sabido de muchos casos en que los proyectos se concretan extraordinariamente bien desde lo artístico y han fracasado en sus informes económicos. Y en esos casos a los “premiados” se les impone todo el rigor de la ley a través del implacable Consejo de Defensa del Estado. Por otra parte, el mismo Consejo de las Artes no alcanza año tras año a terminar los trámites que implican tales procedimientos y demoran años en resolver y dejar cerrado cada proceso dejando al “beneficiario” en una compleja situación legal e imposibilitado de seguir postulando. Por eso no es extraño que los mismos artistas se refieran a los Fondos Concursables como “un mal necesario”, “lo único que tenemos” o “nuestro odiado y amado Fondart”…

- Otro aspecto negativo son las últimas exigencias del mecanismo que dicen relación con que los proyectos deben producir *impacto social*. ¿De qué se trata esta nueva regla punitiva? Lo digo así, puesto que es una de las cláusulas por las que más se rechazan proyectos o se critican resultados posteriores. Este requerimiento forma parte de las absurdas normas que han llegado a implementarse desde una condición economicista y mercantil motivada por los discursos neoliberales que no comprenden la relación simbólica entre obra artística y público. Más encima, no existen hasta ahora indicadores efectivos que permitan medir tal impacto. Pero este requisito es más problemático aún, puesto que es una medida que se contradice con la esencia del mecanismo propiamente tal, puesto que, originariamente este fue creado para procurar el desarrollo artístico (y potenciar la creatividad) y no el beneficio social, aunque estén relacionados. No es justo ni correcto, que a los artistas se les exija el desarrollo de las audiencias, puesto que este no es su papel en la sociedad, como tampoco el que sea un gestor y un planificador de negocios. Cada vez más se ve al Fondart asumiendo acciones y formulando objetivos macro políticos de cultura lo que evidencia la gran ausencia del rol del Estado en materia cultural. Ha llegado a tal punto el desconocimiento de los gobiernos del sentido del artista y la obra de arte en la sociedad chilena, que hasta un ministro de Cultura parece confundido del porqué de la institucionalidad cultural.

“El Fondart se ha transformado en una especie de estipendio que el Estado asigna a artistas que de otra manera no podrían sobrevivir por sí mismos. Eso no puede ser. No por el hecho de ser artistas o de creer que lo son, el Estado tiene que financiarlos, porque, si no. ¿Por qué no hacerlo con otro tipo de actividades?” (…) “Chile, como mercado, no da para sustentar a tantos artistas. Hoy salen y salen personas de carreras artísticas que terminan como cesantes ilustrados. Como Estado, no podemos hacernos cargo de eso. No podemos vivir aumentando infinitamente los fondos para hacer caridad artística”[[79]](#footnote-79)

**Ciudades creativas**

*Las ciudades inteligentes promueven ciudadanos inteligentes para formar sociedades inteligentes.*

Félix Manito[[80]](#footnote-80)

 Las llamadas *ciudades creativas* vienen a ser una variante de las ICC desde lo territorial. La denominación viene del planteamiento de Richard Florida, economista estadounidense, experto en estudios urbanos, quien logró ser *best seller* con sus libros “The Rise of the creative class” (2002) y “Cities and the creative class” (2005) y “Whos your city” (2008). El crea el concepto de *clase creativa*, que la constituirían aquellas personas que practican la creatividad permanentemente en sus vidas y que donde se encuentran fomentan que su entorno sea dinámico, innovador, artístico y productivo (ingenieros, diseñadores, artistas, científicos, arquitectos, publicistas, músicos, educadores, etc.) Además contribuyen a que la gente con talento creativo se encuentre entre sí atrayéndose por su sentido colaborativo y tolerante, de vida progresista, emprendedora con mirada de futuro y que hacen de los espacios urbanos donde habitan lugares de vida compartidos con sensibilidad, territorios productivos donde siempre habría empleo y crecimiento. Ellos, dice Florida, serían quienes podrían transformar las ciudades “planas” en ciudades creativas, con altas cumbres (ciudades “puntiagudas”) destacándose por su crecimiento económico e innovación.

 “Las personas creativas se concentran no sólo porque disfrutan de la compañía mutua sino también porque prefieren lugares cosmopolitas con mucha oferta de ocio”. (…) Las personas creativas y las empresas se concentran por las importantes ventajas productivas, por las economías de escala y por todo el conocimiento que genera tal intensidad”[[81]](#footnote-81).

Si bien la teoría de Florida a simple vista se ve elitista y cuya visión obedecería a una estrategia más de la visión economicista de nuestra época, su planteamiento práctico y real refuerza mi planteamiento de la relevancia que reviste la creatividad en los sujetos sociales desde siempre; en la importancia de la fortaleza de la educación artística; en la necesidad urgente de una masa crítica, sensible, inteligente y creadora; una sociedad con valores donde la tolerancia, el respeto a la diversidad, el cooperativismo y la práctica del ocio estén insertos en la vida cotidiana. Todos estos aspectos exigen una educación de calidad para todos y un movimiento cultural permanente. Vuelve, entonces, a surgir la convicción que la cultura es motor del desarrollo y factor de crecimiento económico. Hoy más que nunca hay motivos para que Chile y nuestros países latinoamericanos, todos en vías de desarrollo, enfrenten la dimensión cultural más allá de lo patrimonial (como paisaje “folklórico”) y de lo artístico (como espacio de elite). La cultura siempre ha sido una dimensión estratégica. Toni Puig[[82]](#footnote-82) sorprende diciendo en una charla en Buenos Aires que primero que todo en la historia de la humanidad ha sido la creatividad y luego la cultura, es decir, que sin creatividad nada es posible. La creatividad humana sería, por tanto, el máximo recurso económico; y emocional, agregaríamos. Otro aspecto interesante de esta teoría es que posiciona nuevamente la importancia de lo geográfico, el que con los avances tecnológicos de las comunicaciones y la globalización había desaparecido, al considerarse que ya lo presencial no sería necesario, y que las redes de los cibernautas harían posible las relaciones humanas desde la desafectividad virtual. La propuesta de las ciudades creativas enfatiza que sí es importante el lugar donde se vive. Los creativos no buscan donde está el trabajo para irse a vivir sino donde se concentren los polos creativos y a la vez les represente un lugar agradable, amigable, estimulante y entretenido. La teoría de Florida y los que están en esta línea con mucha fuerza en los últimos tiempos, apuestan a que si se concentran en una determinada ciudad logran transformar positivamente el espacio urbano y generan empleo y crecimiento. Las ciudades creativas del mundo nombradas por la Unesco, y que deben rendir cuenta de su nominación –al igual que con el título de Patrimonio de la Humanidad–son actualmente 34:

*Literatura*: Edimburgo, Melbourne, Iowa city, Dublín; Reikiavik y Norwich; *Cine*: Bradfort y Sydney; *Música*: Sevilla, Bolonia, Glasnow, Gente y Bogotá; *Artesanía y Arte Popular*: Santa Fé, Asuán, Kanasawua, Icheón y Hangzhou; *Diseño*: Buenos Aires, Berlín; Montreal. Nagoya, Kobe, Shenzhen, Shanghai, Seúl, Saint-Etienne , Graz y Pekín; *Arte Digital*: Lyon; *Gastronomía*: Popayán, Chengdu, Ostersund y Jeonju.

 Pero más allá de la Unesco, esta es una tendencia que se viene gestando hace más décadas y si bien el concepto de *ciudad creativa* es más reciente y con temáticas localizadas, ya se habían constituido como las ciudades más creativas del mundo: Nueva York, Londres, Tokio, París, Chicago, Los Ángeles, Frankfurt, Hong Kong, Milán y Singapur.

**Experiencias latinoamericanas**

 En América Latina ya se está poniendo en práctica a través de la Red de Ciudades Creativas promovidas por la Unesco, y han entrado en juego Bogotá, Buenos Aires y Guadalajara.

 Bogotá ha sido denominada como *Ciudad de la música*, por su rápido crecimiento en la industria musical y la amplitud, dinamismo y efervescencia que ha impuesto en todos los géneros musicales, sean clásico, tradicional o popular. Ha abierto esenciales espacios para su ejercicio disponiendo el sector de relevante infraestructura para ello. Y esta impronta musical la asumen tanto el gobierno local, como los privados y las asociaciones ciudadanas. Conozco, por ejemplo, el aporte del Banco de la República de Colombia, que en Bogotá aporta con magníficas salas para la música antigua con equipamiento especializado y una programación permanente disponible para los habitantes de la ciudad, tanto gratuitos como con precios asequibles para todos. Además de concebir esta disciplina artística como herramienta para el desarrollo socioeconómico, la democratización cultural y la promoción de la diversidad.

 En el caso de Buenos Aires, la ciudad ha decidido centrar su acción en el diseño, por tanto ha sido declarada como *Ciudad creativa del diseño*, potenciando el talento de los jóvenes y facilitándoles su accionar asesorándolos en aspectos de negocio y por sobre todo concediéndoles infraestructura y equipamiento. Un ejemplo de ello son las incubadoras de diseño. El gobierno de Buenos Aires creó para ello el Centro Metropolitano de Diseño[[83]](#footnote-83) . También instala el plan *Distrito Creativo de Buenos Aires*, una iniciativa para mejorar el desigual sector sur de la gran ciudad. Consiste en pensar la ciudad como espacio temático que crece alrededor de una industria. Así un barrio que antes estaba relegado se mejora y da más oportunidades. Lo barrial cobra más sentido si sus vecinos están al tanto de lo que se implementa temáticamente como marca identitaria del territorio. Se crean cuatro polos: distrito tecnológico; distrito audiovisual (Coronel Dorrego) albergando a 100 productoras de cine; distrito de las artes (San Telmo y La Boca) y distrito del diseño (Barracas). Estas iniciativas están en pleno desarrollo.

 México lo intenta en la región de Jalisco con la ciudad de Guadalajara, ganando el concurso para ser la denominada *Ciudad Creativa Digital, (CCD)* cuya expectativa está en convertirse en centro líder internacionalmente en la creación digital. Trabajo creativo, cultura y talento se configurarían en un parque laboral de entorno abierto, llamado así mismo entorno inteligente. El Presidente Calderón inauguró el proyecto el 30 de enero de 2012 con el eslogan “Con más tecnología sembramos la semilla de un México próspero”. Se trata de un cluster de industrias creativas de medios digitales que aspira a convertirse en un nodo global que agrupe a las industrias de producción audiovisual mexicanas, y a la vez constituirse como el centro de creación de contenidos más importante de América Latina: cine, video juegos, animaciones, software, etc. Es un proyecto en proceso que será instalado en el casco histórico de la ciudad de Guadalajara y que aspira al desarrollo de las ciencias y artes relacionadas con la industria multimedial.

 **¿Y Chile? El caso de Valparaíso**

 Valparaíso es de por sí una ciudad creativa espontánea. La misma forma de configurarse libremente desde su origen como ciudad, sin ataduras y condiciones administrativas partiendo desde la oportunidad de ser puerto –y en sus años gloriosos, el más importante del sur del planeta- le permitió que se constituyera como ciudad cosmopolita. Con la llegada, en el siglo XIX, de inmigrantes de distintos lugares del mundo, la mayoría creativos, aventureros, artistas, emprendedores, etc. se configuró como ciudad singular con identidad y formas de habitat propias. Un lugar socio-espacial emergente que ofrecía todas las posibilidades para instalarse a vivir. Valparaíso es tal vez, la única ciudad de Chile que presenta características únicas. Su nombramiento como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco obedece justamente a lo que históricamente llegó a significar como huella humana singular. Sin embargo, actualmente, es la ciudad chilena con más alto índice de desempleo y marginalidad, con transformaciones laborales y económicas que han tendido más a la negatividad que a la concreción de sus aspiraciones en pos de un desarrollo sustentable. Valparaíso sigue siendo inspiración poética por su espacio geourbano y las características propias de sus habitantes, pero más precisamente por su realismo mágico, su pobreza, desdicha e infortunio; paradoja instalada y asumida como parte de un relato costumbrista.

 *Yo no he sabido de su historia,*

*un día nací aquí, sencillamente.*

*El viejo puerto vigiló mi infancia*

*con rostro de fría indiferencia.*

*Porque no nací pobre y siempre tuve*

*un miedo inconcebible a la pobreza.*

 *(Valparaíso*, Osvaldo *Gitano* Rodríguez

 Pero la ciudad puerto, a pesar del freno, la fragilidad y el infortunio permanente, sigue atrayendo a creativos, bohemios y emprendedores tras el anhelo de hacer posible una vida en un espacio singular aunque conlleve precipitaciones y sobresaltos. Sin embargo, no es suficiente con que lleguen espontáneamente y con solo su equipaje en solitario. Es necesario mucho más esfuerzo colectivo e institucional para hacer de esta extraordinaria ciudad una oportunidad para constituir un campo de fuerzas activo y alcanzar un desarrollo sostenible. Y es aquí donde se ha fallado durante demasiado tiempo. La ciudad ha estado a la deriva con gobernanzas erráticas y con ribetes de corrupción. Y el Estado solo le menciona por sus características poéticas y claves turísticas, es decir, la cultura como discurso y paisaje. Y es paradójico que Valparaíso siga “quebrándose las uñas,” (como dice Neruda en su “Oda a Valparaíso”) es decir, sin la voluntad y el interés de lo macro político. Digo paradójico, porque la ciudadanía insiste en su Valparaíso, a pesar de todo. Existen actualmente muchas organizaciones sociales -constituidas tanto por porteños como por foráneos que aman esta ciudad- que a través de iniciativas propias intentan levantar y agigantar el potencial porteño. Por ejemplo, los estudiantes de la Universidad de Valparaíso constituyeron el Observatorio de Ciudad Creativa (OCC) que es “un laboratorio de datos sociales culturales y urbanos que fija su atención en las capacidades creativas y de innovación en las ciudades” y cuyo objetivo es “…desarrollar el índice de Ciudad Creativa y estudiar su aplicación en Valparaíso”.[[84]](#footnote-84) Por otra parte, los privados que invierten en la ciudad lo hacen desde su mirada de negocio globalizante y no desde la mirada de sus habitantes poniendo en peligro lo que es justamente el valor histórico, la narrativa porteña y la identidad del puerto. El proyecto *Borde Costero* es un amenazante y brutal ejemplo de re significar a la ciudad puerto desde el lucro y el negocio desmedido donde la ciudad pierde su valor más representativo, y que ha permanecido por siglos, no obstante sus crisis: el anfiteatro natural y el sentido democratizador propio de los porteños donde la segmentación no ha lugar.

 Cabe destacar otra iniciativa ciudadana cual es la plataforma *CRAC Valparaíso*. Un proyecto que se crea en el 2007, sin fines de lucro, que a través de la autogestión y haciendo uso de los mecanismos que existen para la recaudación de fondos, persigue el objetivo de recoger y potenciar diversas iniciativas socioculturales y artísticas que emergen de la misma ciudadanía como resistencia organizacional fuerte, descentralizada y crítica. Constituye una apuesta a las redes que facilitan el accionar colaborativo desde lo relacional.

“Nuestros proyectos se basan en residencias artísticas, en las cuales realizamos procesos de trabajo temporales basados en aspectos afectivos en el contexto de la ciudad. Junto a las residencias artísticas proponemos sistemáticamente un proyecto de archivo comunitario y uno de publicaciones. Las residencias artísticas desarrolladas en CRAC son entendidas en una trama de prácticas ciudadanas, que presentan diferentes metodologías de talleres y presentaciones públicas que a la vez, activan nuestro archivo y memoria material en una plataforma viva basada en el capital cultural de intercambio del conocimiento. Creemos que nuestra apuesta por trabajar en Valparaíso y enfocándonos en los vínculos del arte y el pensamiento contemporáneo con la ciudad, podemos aportar a nuevas líneas de desarrollo creativo”[[85]](#footnote-85).

 Creo que hoy la ciudadanía, al igual que en el caso del Barrio Yungay, ha asumido su potencial poderío. En vista de la precariedad y la dificultad que existe para accionar en el día a día en sus propios territorios republicanos, (y porque “no les queda otra que tomar el sartén por el mango”) se ha puesto a trabajar desde lo colectivo organizadamente vinculando necesidades concretas y ambiciones legítimas, pero cuyos esfuerzos no pueden seguir siendo marginales ejerciendo solamente desde los bordes, ya que dichas iniciativas tendrían mayores resultados y se encumbrarían en logros que traspasarían lo soñado si su propio país hiciera lo que le corresponde. Hoy, esta ciudadanía -y entre ellos, sus artistas- no quieren seguir esperando por la concreción de sus aspiraciones y se auto organizan, pero también puede suceder que dichas prácticas de sujetos en emergencia posibiliten aún más la fragmentación entre el mundo del arte y el no-arte, lo político y lo ciudadano porque los puentes están cortados. Por eso es que han de producirse diálogos junto a la acciones de todas las partes, pero donde el Estado ha de asumir su rol ético institucional que es velar por la convivencia de la colectividad en pro del Desarrollo Humano.

*Huyamos de Valparaíso central. Huyamos de la calle Condell y de Esmeralda.*

*Huyamos de la Plaza Victoria y vamos a la parte desconocida.*

*Uno podría vivir cien años en Valparaíso y no conocería la mitad más sabrosa de él.*

*Vamos a ver: ¿Conocen Uds. la Quebrada de los Chanchos?*

*¿Conocen la Población Astorga?*

*Existe un Valparaíso inverosímil. No está abajo. No está en la facilidad.*

*Está en los cerros pobres. Es otro mundo.*

*La escalinata de la subida Ecuador es una broma si se la compara con al escalinata del Cerro Las Cañas. La llaman la Escala de la Muerte. Cuenta tantos peldaños como días tiene el año: 365 escalones. Sin pasamanos.*

*El que fuera subiendo, sin tener la costumbre, y mirara hacia atrás, no quedaría convertido en estatua de sal, sino en algo peor.*

 Joaquín Edwards Bello

**7. LA CULTURA: UNA OPORTUNIDAD PARA LA PAZ**

**( CONCLUSIONES)**

*“¿Qué quiero? Sinceramente, con mis músicos hermanos, promover que nos tomemos el GAM, que paremos esto. El GAM se construyó a nombre mío –por decirlo de alguna manera– para que ocurra la cultura, pero no tenemos lugar en el GAM, ni en la sala de Talca, ni en San Miguel. Funcionan con el mismo concepto de mercado, donde tenemos que autofinanciarnos. Si tienen que hacerlo así, convérsenlo con nosotros, a ver cómo se hace.”*

 Luis Le-Bert, cantautor

 Durante el transcurso de estas páginas, mediante una interacción teórica y práctica, he intentado reflejar que Chile, no obstante tener muy claro la importancia de la cultura para el país y su aporte para avanzar hacia el desarrollo sostenible, a través del discurso de sus líderes políticos y de sus manifiestos escritos magistralmente en bitácoras institucionales, no logra conciliar su accionar con tal enunciación. O efectivamente no se reconoce tal debilidad porque ignoran lo que ello representa y solo se repiten frases acordadas en congresos o cumbres de estados; o bien es un simulacro y la intención es mantener una ciudadanía consumista y vulnerable a las claves del sistema capitalista neoliberal. Por otra parte, sus artistas se han acomodado a los vaivenes de estas políticas culturales ambiguas y tenues e intentan sobrevivir de acuerdo a lo que se le presenta batallando para alcanzar un Fondart aprendiendo la lógica de lo cuantificable, el marketing cultural, el fundraising, la ley de donaciones o simplemente alternando entre un trabajo remunerado que no tiene nada que ver con su vocación artística, dejando su creación para realizarla en el tiempo libre. Esto último, además de la frustración experimentada por estos sujetos sensibles que se verán a sí mismos asumiendo su desesperanza, la comunidad pierde el potencial creativo como recurso para el crecimiento, tanto espiritual como económico. Igualmente, los artistas han hecho esfuerzos para mantenerse vivos en sus quehaceres pero donde cada vez se les torna más difícil su accionar ya que se les exige ser productivos y exitosamente comerciales como si el mercado, efectivamente, estuviese disponible para ellos como cualquier producto conocido y demandado. Y aquí es donde se produce la incoherencia y el callejón sin salida, puesto que los “consumidores” están condicionados para acceder a cualquier producto sea este un detergente o un par de zapatillas, pero no así con el “producto” cultural, que es un bien cuyo valor intrínseco es intangible, que requiere de una experiencia previa sea esta proveniente de la tradición, de la mediación educativa, de la intervención de los medios de comunicación social, de las prácticas socioculturales barriales, etc. o sea, al proceso de familiarización práctica. Es decir, ha de existir un hábito en el “consumo” cultural artístico. Y es justamente esta ausencia en la sociedad chilena la que no permite que se produzca ese intercambio.

 En lo que corresponde a la ciudadanía propiamente tal, ésta se encuentra prisionera de la realidad que le presenta la televisión chilena todos los días y cada vez más lejos de lo que significa vivir en una sociedad donde el arte y la cultura estén presentes cotidianamente. No tiene conciencia de sí en tanto convivir con lo sensible, lo crítico y lo estético. No ejerce una ciudadanía cultural pues carece de tal experiencia, excepto evidentemente la elite que sí tiene acceso y disfruta de ello ejerciendo la creatividad tanto para su vida personal como para la profesional. Lo que señalo es que la inequidad y desigualdad no ha de observarse sólo en lo económico y lo educacional sino en el disfrute, aprendizaje y ejercicio de las artes y las manifestaciones culturales en todo su amplio espectro; y lo que esto implica justamente para salir de la pobreza y lograr el tan esquivo desarrollo sustentable.

 Otro aspecto a destacar es que la comunidad transita paralelamente a lo establecido con su propia cultura subterránea, la que proviene de la tradición, la reproducción social y el inconsciente colectivo. Se trata de esa vía que sustenta nuestra identidad y que da soporte a nuestra *chilenidad* la que permite enfrentar los conflictos y las emergencias generando prácticas de convivencia original y solidaria. Es la sabiduría que proviene del *subsuelo*, como le llama Fidel Sepúlveda, aquella donde “brotan las manifestaciones que encarnan el sentir-comprender una cultura. Estas expresiones más que documentos son monumentos en que una comunidad inscribe su proyecto de ser y aportan un corpus de creaciones fundamentales para el patrimonio cultural”[[86]](#footnote-86) Ese conocimiento y práctica cultural proveniente de la vida misma traspasada por el imaginario entrañable de lo popular es posible de articular a través de las organizaciones locales y/o barriales, pero consignando en que estará en continuo peligro de ser absorbido o derribado por la poderosa máquina de los medios de comunicación de masas, cada vez más avasalladores por su alto grado de penetración y eficaz soporte tecnológico (y económico); y que no están en sintonía con esta vertiente de sabiduría popular.

 La necesidad del factor cultural en la sociedad chilena no se vislumbra en las urgencias que se instalan en los programas políticos de hoy. Y tampoco se evidencia explícitamente en las demandas sociales que se visualizan en las marchas callejeras. Estas últimas porque el descontento es a niveles de contingencia tangibles y urgentes, donde la premura es por la inmediatez de la precariedad económica. La rabia e indignación que se experimenta obedece a la impotencia de no ver satisfechas sus necesidades inmediatas, lo que no quiere decir que la cultura sea el chorreo del que habla Maslow, en su pirámide jerárquica de necesidades, en la cual, solo se podría acceder a ella –la autorrealización– cuando se han conseguido todas las otras. Esa es una falacia de la modernidad. Este aspecto de la vida humana ha de estar permanentemente en las políticas públicas puesto que forma parte de todo el entramado social. Las políticas públicas en cultura han de ser una plataforma persistente que permita desarrollar planes y programas a mediano y largo plazo elaboradas con la convicción que ellas permitirán ir configurando una sociedad chilena plena, creativa, sensible, inteligente y cohesionada con mirada de futuro pero sin cortar el vínculo con su pasado y su tradición. Las instituciones públicas tienen un rol insustituible en materia cultural y han de tener la fuerza necesaria para superar aquella seducción facilista y populista de la mera cultura de la entretención, pero por sobre todo hacer la resistencia a los excesos ideológicos del mercado.

 Nuestro país desborda en creatividad, allí está su capital y es allí donde hay que apoyar e invertir. Basta de concebir al sector cultural como un conglomerado de sujetos improductivos y anacrónicos a los cuales hay que mantener sólo para que no desaparezca lo poético de la ciudad. Los tiempos actuales exigen instalar la creación con todo su andamiaje en la agenda del país articulando las políticas económicas y culturales. Hoy se presenta una gran oportunidad para alcanzar el ideal culturalista de la que hablamos al principio de estas reflexiones, pero evidentemente es un desafío que requiere la participación –e incluso la connivencia– del mundo político pues debe dejar atrás sus propias posturas conservadoras y r*omantizadoras*  con la convicción que es posible alcanzar la cumbre del desarrollo sostenible con la contribución de este sector de la sociedad pues cultura y desarrollo están profundamente relacionados.

*El mundo no se halla exclusivamente ante desafíos de naturaleza económica, social o medioambiental. La creatividad, el conocimiento, la diversidad, la belleza son presupuestos imprescindibles para el diálogo por la paz y el progreso, pues están intrínsecamente relacionados con el desarrollo humano y la libertad[[87]](#footnote-87).*

Documento Agenda 21 de la Cultura

Ciudades y Gobiernos Locales Unidos

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* Ed. Fondo de Cultura Económica. D.F. México 1993. Cuarta reimpresión 2007.

Ander-egg, Exequiel. *Metodología y práctica de la animación sociocultural.* Editorial CCS. Madrid, 2000

------------------------ *La práctica de la animación sociocultural y el léxico del animador. Editorial Icsa-Ciccus Bueno*s Aires, Argentina. 1996.

Bakhtin Mikhail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento,* Madrid,Alianza, 1990.

Bauman Zigmunt, *Modernidad Liquida*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina, 2010.

-------------------, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias.* Paidós Estado y Sociedad 126. Buenos Aires, Argentina, 2008.

Rubens Bayardo/Lacarrieu Mónica, *Globalización e Identidad Cultural*compiladores Ediciones Ciccus / Colección Desafíos del Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina, 1997.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*. Ediciones Godot. Colección Exhumaciones, Buenos Aires, Argentina, 2011.

Bolaño, César. *Industria y Creatividad: una perspectiva latinoamericana.* En Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación. Vol.XIV, n1, Ene.Abr/2012. Disponible en www.eptic.com.br

Bonet, X. Castañer, J. Font *Gestion De Proyectos Culturales.* L. Editorial Ariel, Barcelona, 2001.

Bouillin-Dartevelle, F. Noél, G. Thoveron. *Temps Libre Et Pratiques Culturelles.* R Editorial Mardaga.

Briones, Guillermo, *Evaluación de programas sociales*. PIIE, Programa Interdisciplinario de investigaciones en educación. Ed. Interamericana. Santiago de Chile, 1985.

|  |
| --- |
| Brunner, José Joaquín, *A propósito de políticas culturales y democracia: un ejercicio formal.* Documento de Trabajo. Flacso, Nº 254. Santiago, Chile. 1985. |
|  |  |

---------------------------- *América Latina: Cultura y Modernidad.* Ed. Grijalbo. México. 1992.

----------------------------*La Cultura en una sociedad autoritaria.* Documento de Trabajo.

Flacso, Nº 83 Santiago, Chile. 1979.

--------------------------- *Políticas Culturales de oposición en Chile.* Documento de Trabajo. Flacso, Nº 78. Santiago, Chile. 1985.

*-------------------------- Las políticas culturales para la democracia.* Material de discusión. Flacso, Nº 69. Santiago, Chile. 1985.

*---------------------------Un espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Flacso, Santiago,1988.

------------------------- *Políticas culturales: Apuntes a partir del caso chileno*. Ponencia seminario “Políticas Culturales en América Latina”, Bogotá, Colombia. 1989.

Brunner, J.J,/Catalán C. *Industria y mercado culturales en Chile.* Documento de trabajo*.* Flacso. Nº 359. Santiago de Chile. 1987

Carrasco, Eduardo, Negrón, Bárbara, editores. *La cultura durante el período de la transición a la democracia, 1990-2005.*Consejo de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2006.

Castillo Fadic, Gabriel, ***Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*, Revista**Aisthesis 30 años/PUC, Santiago, Chile, 2003

Catalán, C. Torche P. *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas.* INE, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, La Nación. Santiago, Chile, 2005.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Chile quiere más cultura, Definiciones de Política Cultural 2005.2011.* Santiago, 2005.

--------------------------  *Política Cultural 2011-2016.* Santiago, 2011.

Compilación:  *La civilizacion del ocio.* Marabout Universitè, Bélgica, 1967.

Cruz, Isabel, *La fiesta, metamorfosis de lo cotidiano.* Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 1995.

Curran, j. / Morley, D. / Walkerdine, V. *Estudios Culturales y Comunicación*: *Análisis, Producción Y Consumo Cultural de las políticas de Identidad y el posmodernismo*. Editorial Paidós, Barcelona, 1998.

De Ramón, Armando, *Santiago de Chile (1541-1991).* Editorial Mapfre. Madrid, 1992.

De Mattos, Carlos, "*Santiago de Chile de cara a la globalización: ¿otra ciudad?"*, Revista de Sociologia e Politica, Núm. 19, Curitiba, Brasil, noviembre de 2002.

DumazedierJ. *La révolution culturelle du tems libre.* Ed. Meridius, Klinaksick, 1988.

Durand, Jorge; Massey, Douglas, *Clandestinos, Migración México- Estados Unidos en los albores del siglo XXI.* Colección América Latina y el Nuevo Orden Mundial: Miguel Ángel Porrúa, UAZ, 2003.

Eco, Umberto. *La obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, España , 1990.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*. Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, España, 1984.

Errázuriz, Luis Hernán, *Sensibilidad estética. Un desafío pendiente en la educación chilena.* Instituto de Estética. P. Universidad Católica de Chile. Santiago, 2006.

Faist, Thomas. 2000. *The Volume and Dynamics of International Migration and Transnational Spaces*. New York: Oxford University Press.

Foxley, A. M. / Halpern P. Editores. *América Latina en la encrucijada cultural.* Número especial Revista Cultura. S.C.C. Ministerio S. Gral. de Gobierno. Santiago, 1998.

Foxley, Ana M./ Tironi Eugenio *La cultura en la transición 1990-1994*. Secretaría de Comunicación y Cultura. Ministerio Secretaría General de Gobierno. Santiago, 1994.

Florida, Richard, *Las ciudades creativas: Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida.* Ed. Paidós. Barcelona, España. 2008.

Fundación IDEAS, *Las Industrias culturales y creativas. Un sector clave de la economía*. Informe. Mayo de 2012. Publicación de Fundación IDEAS. Madrid, España. 2012 . Disponible en [www.fundacionideas.es](http://www.fundacionideas.es)

Fuentes, Luis y Carlos Sierralta, "Santiago de Chile, ¿ejemplo de una reestructuración capitalista global?", EURE (online), vol. 30, núm. 91, Santiago de Chile, diciembre de 2004. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.

Gadamer. Hans-Georg. *La Actualidad de lo bello.* Ed. Paidós. U.A. Barcelona, 1991.

García Canclini, Néstor, *Políticas culturales de América Latina,*Grijalbo, México, 1987.

---------------------------- *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización.* Grijalbo, México, 1995.

-----------------------------*Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Grijalbo, México, 1990.

García Canclini, Néstor (editor); Bonfil, Guillermo; Brunner, José Joaquín, entre otros. *Políticas culturales en América Latina.* Ed. Grijalbo, México, 1987.

Gonzalez-Lara, Jorge Yeshayhu, *La inmigración peruana en los Estados Unidos, un espacio social transnacional y las redes sociales 1930-2009. Ponencia académica - III Seminario* “Los barómetros de la democracia en América Latina: Mitos y realidades.” Puebla, noviembre de 2010. Transnacionalismo y los intangibles políticos y culturales de la migración. Disponible es www.monografias.com/.../inmigracion-peruana-estados-unidos-1930-2009.pdf

Grushin*,* B*. El tiempo libre, problemas actuales*. Editorial Pueblos Unidos, Montevideo, 1968.

Hall, Stuart, *Sin Garantías. Trayectorias y Problemáticas* en *Los Estudios Culturales.*

Harvey R. Edwin, *Políticas Culturales* en *Iberoamérica y el Mundo.* Sociedad Estatal QuintoCentenario*,* Ed. Tecnos. Madrid, España, 1990.

Héller, Agnes*, Sociología de la vida cotidiana.* Ediciones Península, Barcelona, 1998.

Inter Arts, *Políticas Culturales e Inmigración: Experiencias y Reflexiones. Jornadas Internacionales.* Barcelona, 21 y 22 de noviembre. 2006, Informe Final. 2007.

Irazusta Ignacio, *Más Allá de la Migración. El Movimiento Teórico Hacia la Diáspora.* Revista Confines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política. Monterrey, México. 2005. Disponible En [Http://Confines.Mty.Itesm.Mx/](http://confines.mty.itesm.mx/)

Kusch, Rodolfo: *América Profunda*, Ed. Bonum, Buenos Aires, Argentina, 1986.

Larraín, Jorge. *Identidad Chilena.* Editorial LOM, Santiago de Chile. 2001.

Lefebre, J.  *El Derecho a la ciudad* . Editorial Península, Barcelona, 1963.

López de Aguilera, Iñaki, *Cultura y Ciudad, Manual de Política Cultural Municipal.* Ediciones TREA, SL, Guijón, Asturias, España, 2000.

Luque Brazán, José C., *Los caminos de la ciudadanía. Del modelo nacional al modelo postnacional*. “El caso de los inmigrantes peruanos en Santiago de Chile", tesis de Maestría en Ciencias Sociales, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso), México, D. F., 2002. Disponible en [www.conocimientoabierto.flacso.edu.mx/tesis/24](http://www.conocimientoabierto.flacso.edu.mx/tesis/24)

Marcé Xavier. *La sociocultura, una estrategia de intervención cultural en el marco de las políticas locales.* Crestomatía Diplomado Cooperación cultural Iberoamericana. UBA, Barcelona. 1996.

Martinell, Alfons (Coord.) *Cultura y desarrollo. Un compromiso para la libertad y el bienestar.* Fundación Carolina. Ed. Siglo XXI, Madrid, 2010.

Merino, Roberto, *Santiago de Memoria.* Editorial Planeta. Santiago de Chile, 1997.

Miller, T./Yúdice G. *Política cultural.* Ed. Gedisa. Barcelona, España, 2004.

Minguella, f. / Aguilà, o. / Rabanal, M. *El patrocinio y mecenazgo de empresa en su contexto.* Edición: 2000.

###### Morin, Edgar. El espíritu del tiempo. Ed. Taurus. Madrid, 1966.

Navarrete, Loreto/ Matus Christian/ Agurto, Irene/ Astorga, Marcelo *Santiago 2021, Región Multicultural. Identidades para el desarrollo de la Región Metropolitana.* Estudio Santiago + Región para el Fortalecimiento de la Identidad Regional. Gobierno Metropolitano de Santiago. Fundación Ideas. Programa de Apoyo a la Gestión Subnacional de SUBDERE.Marzo, 2010. Disponible en [www.ideas.cl/stgo\_mas\_region.pdf](http://www.ideas.cl/stgo_mas_region.pdf)

Navarro, Arturo, *Quién paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Ril Editores, Santiago de Chile, 2006.

Neruda, Pablo, *España en el corazón*. Ed. Renacimiento, Sevilla, España. 2004.

Oltra*,* Benjamín, *Cultura y Tiempo. Investigaciones de la sociología de la cultura*. Editorial Aguaclara, Alicante, 1995.

Ortiz, Renato, *Mundialización y cultura,* Ed. Alianza, Buenos Aires, Argentina, 1997.

Peralta C., Paulina, ¡*Chile tiene fiesta! El origen del 18 de septiembre (1810-1837).* Ed. LOM. Santiago de Chile, 2007.

Sepúlveda, Fidel, *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad.* Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Ed. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, Chile, 2010.

---------------------------- *Fiesta y vida,* Colección Aisthesis, 38. Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, U. Católica. Santiago, 2005.

Sepúlveda Ll. Fidel /Pantoja Romina. *La Fiesta Ritual: valor antropológico, estético, educativo*. Colección Aisthesis, 16. Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, U. Católica. Santiago, 2000.

Smith, Adam, *Investigación de la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones.* Tomo 1. Traducida al castellano por Josef Alfonso Ortiz. Valladolid. 1794.

Squella Agustín. *El Jinete en la lluvia. Política cultural del gobierno de Lagos.* Ed. Aguilar. Santiago, Chile. 2005.

Stefoni, Carolina, *La Migración en la Agenda Chileno-Peruana: Un camino por construir*. En: *Nuestros Vecinos,* Mario Artaza Rouxel y Paz Milet García (editores), Ril Editores, Santiago, 2007.

Torres, Alma; Hidalgo, Rodrigo, *Los peruanos en Santiago de Chile: transformaciones urbanas y percepción de los inmigrantes.* Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 8, N¼ 22, 2009.

VelleggiaSusana*. La gestión cultural de la ciudad ante el nuevo milenio.* Ediciones Ciccus. Bs As. 1998. Edición: 2000.

Yúdice, George, *El recurso de la cultura.* Ed. Gedisa. Barcelona, España, 2002.

Williams, Raymond, *Teoría Cultural*, *Marxismo y Literatura,* Península, Barcelona, 1980.

------------------------ *Cultura, Sociología de la comunicación y del arte,* Ediciones Paidos, Buenos Aires, Argentina, 1980.

1. “*Entendemos por Política Cultural, el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de una población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social.”* Nestor García Canclini. 1987. [↑](#footnote-ref-1)
2. George Yúdice, doctor en literatura, director del Proyecto de Privatización de la Cultura del programa de Estudios Americanos de la Universidad de Nueva York. [↑](#footnote-ref-2)
3. Discurso del Presidente Ricardo Lagos E. en el Museo de Bellas Artes, al presentar su política cultural de gobierno al sector artístico e intelectual, el 16 de mayo de 2000. [↑](#footnote-ref-3)
4. Fuente: Informe Clasificación funcional de las erogaciones del Gobierno central; Dirección de Presupuesto, Chile. Disponible en www.sicsur.org [↑](#footnote-ref-4)
5. José Joaquín Brunner, sociólogo. Presidente del Consejo Nacional de Televisión en el gobierno de P. Aylwin y Ministro de la Secretaría General de la Presidencia entre 1994 y 1998. [↑](#footnote-ref-5)
6. Brunner, José Joaquín, *Políticas culturales: Apuntes a partir del caso chileno*. Ponencia que fue presentada en Bogotá, Colombia en el seminario “Políticas Culturales en América Latina”, entre el 20 y el 23 de junio de 1989. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ibid. Versión escrita, pág. 122 [↑](#footnote-ref-7)
8. Ibid, pág.126. [↑](#footnote-ref-8)
9. Foxley, Ana M./ Tironi Eugenio “La cultura en la transición 1990-1994”. Secretaría de comunicación y cultura. Ministerio Secretaría General de Gobierno. Santiago, 1994. [↑](#footnote-ref-9)
10. CNCA, organismo de servicio público autónomo y descentralizado a cargo de las políticas culturales del país que se relaciona directamente con el Presidente de la República y cuyo director o presidente tiene el rango de ministro, sin serlo. [↑](#footnote-ref-10)
11. SUBERCASEAUX, Bernardo. *Chile ¿Un país moderno?* Ediciones B, Grupo editorial Zeta. S.A. Santiago de Chile, Chile. 1996. Pág. 154 [↑](#footnote-ref-11)
12. Mejor dicho: “se relaciona con el Presidente de la República a través del Ministerio de Educación”. www.dibam.cl [↑](#footnote-ref-12)
13. El Consejo de Monumentos Nacionales es un organismo técnico del Estado dependiente del Ministerio de Educación, que vela por el patrimonio cultural declarado monumento nacional de acuerdo a la Ley 17.288.www.monumentos.cl [↑](#footnote-ref-13)
14. El Bureau Ejecutivo de ciudades y Gobiernos locales Unidos aprobó el documento de Orientación Política el día 17 de noviembre de 2010, en el marco de la Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales, en el 3er Congreso Mundial de CGLU, celebrado en Ciudad de México. [↑](#footnote-ref-14)
15. Cabe indicar que es impresentable que después de veinte años en democracia aún exista la censura, y más aún en el canal público, que es la Televisión Nacional, la que se evidencia en la no exhibición de documentales como “La batalla de Chile”, de Patricio Guzmán y “El diario de Agustín”, de Ignacio Agüero. También la bajada del programa cultural “Una belleza nueva” de Cristian Warnken, por razones de rating, situación que causó malestar en la comunidad representada en las redes sociales. [↑](#footnote-ref-15)
16. Ciudades y Gobiernos Locales Unidos CGLU. [www.uclg.or](http://www.uclg.or) Red Mundial de Ciudades, Gobiernos Locales y Regionales. [↑](#footnote-ref-16)
17. Tomar esta manifestación artística me resulta más cercana por mi matriz musicológica como intelectual. [↑](#footnote-ref-17)
18. El mito supone una inmersión en el Caos para recuperar el tiempo sagrado de los orígenes y reiniciar el ciclo. En cierta forma el rito de los carnavales altiplánicos busca un "alivio" de la Pachamama al extraerle el Diablo de sus entrañas y un pedido de fecundidad para el nuevo ciclo que habrá de iniciarse al concluir el verano. (Mircea Elialde:2001) [↑](#footnote-ref-18)
19. A.K.Sen “El futuro y nuestras libertades” en V. Martínez y S. Paris, “Amartya Sen y la globalización, Universitat Jaume I. 2006. Citado por Alfons Martinell Sempere. En “Cultura y Desarrollo. Un compromiso para la libertad y el desarrollo”.Siglo XXI. Madrid 2010. Pág. 7 [↑](#footnote-ref-19)
20. Bausman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas y la modernidad y sus parias*. Ed. Paidós Estado y Sociedad. Buenos Aires, 2008. [↑](#footnote-ref-20)
21. “Política Cultural 2011-2016. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.” Ed. CNCA, Santiago, Chile , noviembre 2011. [↑](#footnote-ref-21)
22. Irazuzta Ignacio, *Más allá de la migración. El movimiento teórico hacia la diáspora.* Revista Confines de relaciones internacionales y ciencia política. ½ de agosto-diciembre 2005.Monterrey, México, pág. 103. http://confines.mty.itesm.mx/ [↑](#footnote-ref-22)
23. Stefoni, Carolina, *La migración en la agenda Chileno-Peruana: Un camino por construir*. En: *Nuestros Vecinos,* Mario Artaza Rouxel y Paz Milet García (editores), Ril Editores, 2007, Santiago, pág. 552. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Revista Capital*, número 233 (25 de julio al 7 de agosto de 2008). *La economía malherida.* www.capital.cl [↑](#footnote-ref-24)
25. Proyecto Fondecyt 10700833. Roberto González. G. Escuela de Psicología, Pontificia Universidad Católica de Chile. 2007-2010. [↑](#footnote-ref-25)
26. Bautman, Zigmunt. *Modernidad Líquida,* Editorial Fondo de cultura económica. 2002 Duodécima impresión Argentina, 2010. Pág. 192. [↑](#footnote-ref-26)
27. Hall,Stuart, *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* Ed. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar. Pontificia Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Peruanos. Envión Editores. 2010. Colombia. Pág. 352. [↑](#footnote-ref-27)
28. Extraía del suplemento *El Sábado* del periódico *El Mercurio*, de fecha sábado 27 de febrero de 2010. Santiago, Chile. [↑](#footnote-ref-28)
29. González-Lara, Jorge Yeshayhu, La inmigración peruana en los Estados Unidos, un espacio social transnacional y las redes sociales 1930-2009. Ponencia académica - III Seminario Los barómetros de la democracia en América Latina: Mitos y realidades. Puebla, noviembre de 2010. Transnacionalismo y los intangibles políticos y culturales de la migración. [↑](#footnote-ref-29)
30. Sepúlveda Llanos, Fidel, Patrimonio, identidad, tradición y creatividad, ,Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Ed. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, Chile, 2010, pág. 57 [↑](#footnote-ref-30)
31. Sepúlveda LL. Fidel, Pantoja Romina. *La Fiesta Ritual: valor antropológico, estético, educativo.* Colección Aisthesis, 16.Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, U. Católica. Santiago, 2000. Pág.12 [↑](#footnote-ref-31)
32. “Durante el año se celebran, en total, 362 festividades religiosas en la provincia de Chiloé. Sus características varían según la cantidad de atributos, la devoción que posee y la fecha en que tiene lugar” Sahadi Villanueva, Gallardo Felipe, Bravo José. *La dimensión territorial del espacio religioso chilote: fusión ejemplar del patrimonio tangible con el intangible.* Revista de Geografía Norte Grande. Versión online 2009, n 42 pp 41-57. Disponible en <http://www.scielo.php?pid>

A ello habría que agregar las fiestas paganas como las costumbristas y las ocasionales como la *minga* por traslado de casa. [↑](#footnote-ref-32)
33. Esta aseveración es compartida con Alfons Martinell Sempere, Director de la cátedra Unesco “Políticas culturales y Cooperación”, Codirector del laboratorio Iberoamericano de Investigación e Innovación en Cultura y Desarrollo. Escuché su opinión en este aspecto cuando vino a Chile por primera vez en 1999, a propósito de una invitación a un encuentro sobre Políticas culturales y desarrollo que me tocó organizar. [↑](#footnote-ref-33)
34. *State of the World’s Cities 2010/2011-Cities for All:Bridging tne Urban Divide*. Reducir la brecha urbana: Ciudades inclusivas, pág 3. [↑](#footnote-ref-34)
35. Enfoques del arquitecto, Dr. Rodrigo Vidal Rojas. [↑](#footnote-ref-35)
36. www.viajeros.com [↑](#footnote-ref-36)
37. Mario Gaviria, en su prólogo al libro *“El derecho a la ciudad”* de J, Lefebre, Editorial Península, Barcelona, España. 1963. [↑](#footnote-ref-37)
38. Me refiero a la concepción de la Biología del amor, de Humberto Maturana, cuya propuesta señala al amor como fenómeno relacional biológico. Consiste en las conductas a través de las cuales el Otro o lo Otro, surge como un legítimo Otro en la cercanía de la convivencia, en circunstancias en que el Otro o lo Otro puede ser uno mismo. En este mecanismo humano la emoción es el pilar con el cual se asienta este sistema relacional. [↑](#footnote-ref-38)
39. Ortega y Gasset, José *El Sentimiento estético de la vida.*  Editorial Tecnos, S.A. Madrid, 1995, pág. 287. [↑](#footnote-ref-39)
40. Héller, Agnes, *Sociología de la vida cotidiana.* Editorial Península. 5ta Edición. Barcelona ,1997, pág. 19. [↑](#footnote-ref-40)
41. Ídem, pág. 22. [↑](#footnote-ref-41)
42. Ídem. pág. 45 [↑](#footnote-ref-42)
43. Ídem pág. 200 [↑](#footnote-ref-43)
44. Ídem, pág. 204. [↑](#footnote-ref-44)
45. Derlon Zinsou Emile, “¿Existe un problema del ocio en los países en vías de desarrollo? *La Civilización del ocio.* Ediciones Guadarrama, S.A. Madrid, 1968, pág 213. [↑](#footnote-ref-45)
46. Fourastié, Jean “¿Reflexiones sobre el futuro de la civilización del ocio? *La Civilización del ocio.* Ediciones Guadarrama, S.A. Madrid, 1968, pág 235. [↑](#footnote-ref-46)
47. Uyterhoeven, Hugo. “¿Es la expansión económica una condición necesaria para la civilización del ocio?”. *La Civilización del ocio.* Ediciones Guadarrama, S.A. Madrid, 1968, pág. 131. [↑](#footnote-ref-47)
48. Cuadernos de Ocio. Universidad de Deusto, Bilbao. España. 1990. [↑](#footnote-ref-48)
49. Hicter, Marcel. “Una civilización de la libertad” *La Civilización del ocio.* Ediciones Guadarrama, S.A. Madrid, 1968, pág. 107. [↑](#footnote-ref-49)
50. Ander Egg Ezequiel. *La práctica de la animación sociocultural y el léxico del animador.* Editorial Icsa-Ciccus Buenos Aires, Argentina. 1996. [↑](#footnote-ref-50)
51. ïbidem. [↑](#footnote-ref-51)
52. Marcé Xavier. *La sociocultura, una estrategia de intervención cultural en el marco de las políticas locales.* Crestomatía Diplomado Cooperación cultural Iberoamericana. UBA, Barcelona. 1996. [↑](#footnote-ref-52)
53. El FCG definió 9 categorías culturales: Herencia cultural; Impresión y literatura; música; Artes del espectáculo; Medios fonográficos; Medios audiovisuales; Actividades socioculturales; Deporte y juegos; Medio ambiente y naturaleza. Luego, en el 2009, se actualiza “…por estar este basado en un concepto formal y estático de la cultura que no refleja el actual enfoque inclusivo ni las prioridades de los países en desarrollo”. Constituyéndose en un nuevo “Marco de Estadísticas Culturales de la Unesco”. 2009. (De su prólogo se extrae la frase destacada) que rige hasta hoy. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural 1988-1997. Programa de Acción.* Unesco, Francia 1990. Se puede acceder en www.unesdoc.unesco.org. [↑](#footnote-ref-54)
55. Idem. Aspecto 15, pág. 7 [↑](#footnote-ref-55)
56. Idem, pág. 23. [↑](#footnote-ref-56)
57. Bolaño, César. (Universidad Federal de Sergipe) “*Industria y Creatividad: una perspectiva latinoamericana”.* Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación. [www.eptic.com.br](http://www.eptic.com.br), Vol.XIV, n1, Ene.Abr/2012. [↑](#footnote-ref-57)
58. “Comprender las Industrias Creativas. Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas”. Global Aliance for Cultural Diversity. Unesco. www.portal.unesco.org/ [↑](#footnote-ref-58)
59. Smith, Adam, *Investigación de la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones.* Tomo 1, pág. 178. Traducida al castellano por Josef Alfonso Ortiz. Valladolid. 1794. [↑](#footnote-ref-59)
60. Eco, Umberto. *La obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, España, 1990. [↑](#footnote-ref-60)
61. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*. Ediciones Godot. Colección Exhumaciones, Buenos Aires, Argentina, 2011. [↑](#footnote-ref-61)
62. Gadamer, Hans-Georg. *La Actualidad de lo bello.* Ed. Paidós. U.A. Barcelona, 1991. [↑](#footnote-ref-62)
63. Neruda, Pablo. Fragmento del poema Explico algunas cosas”, en “España en el corazón.” Ed. Renacimiento, Sevilla, España. 2004. La primera publicación del poema fue en 1937. [↑](#footnote-ref-63)
64. Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. www.rae.es [↑](#footnote-ref-64)
65. *Las Industrias culturales y creativas. Un sector clave de la economía*. Informe. Mayo de 2012. Publicación de Fundación IDEAS. Madrid, España. [www.fundacionideas.es](http://www.fundacionideas.es) [↑](#footnote-ref-65)
66. A fines de febrero del presente año, Olafur Ragnar Grimsson visitó a Irina Bokova, directora general de la Unesco, y le sugirió que “convocara una conferencia de ministros de Finanzas para hablar sobre el papel de la cultura en la recuperación económica. Se ofreció a presentar la exitosa experiencia de Islandia en este contexto y a compartir las investigaciones y los conocimientos técnicos de su país con la comunidad más amplia de investigadores”. Publicado en el sitio de la Unesco, el 28 de febrero de 2013. [↑](#footnote-ref-66)
67. Es licenciada en idiomas y master en artes, militante de la Izquierda-Verde, fue también parlamentaria e integró las comisiones de Educación y cultura, y de Economía e Impuestos. [↑](#footnote-ref-67)
68. Ver www.icelandmusic.is [↑](#footnote-ref-68)
69. Las fortalezas creativas de Australia han sido el diseño, la arquitectura, la animación, los videojuegos y la publicidad. En esos sectores que alcanzan a cubrir el 6% de la fuerza laboral ha sido relevante la incorporación de los jóvenes generando más oportunidades de empleo e inclusión social. [↑](#footnote-ref-69)
70. © UNESCO/E.U. 28 de febrero de 2013. [↑](#footnote-ref-70)
71. Artículo de la actriz chilena Malucha Pinto. “El Fondart. ¿Para qué cultura en Chile?” *Sitio Cero. Conversaciones sobre y desde la comunicación*. [www.sitiocero.net](http://www.sitiocero.net). 8 de febrero de 2012. [↑](#footnote-ref-71)
72. “*El Fondart paga*” División de Cultura. Ministerio de Educación. Santiago de Chile, 1995, pág. 121 [↑](#footnote-ref-72)
73. Datos extraídos de *“El Jinete en la lluvia. Política cultural del gobierno de Lagos.* Squella Agustín. [↑](#footnote-ref-73)
74. Gobierno de Chile, Ministerio de Hacienda, Dirección de presupuesto, “Minuta Ejecutiva, Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes”. Agosto, 2008 [↑](#footnote-ref-74)
75. Diario electrónico “El Mostrador”.17 de febrero de 2012. www.elmostrador.cl [↑](#footnote-ref-75)
76. Alfredo Castro, actor y director teatral. La cita proviene de una noticia que anuncia el cierre de la emblemática Sala La Memoria. También da cuenta de la crisis de las salas independientes Como La Comedia, del Ictus; el Teatro Camino, de Héctor Noguera, entre otras. Diario LaTercera, 23 de abril de 2013. www.latercera.com [↑](#footnote-ref-76)
77. Publicación de los requisitos para ser evaluador y jurado para el Fondart 2014 de la Región del Maule. www.cultura.gob.cl [↑](#footnote-ref-77)
78. Briones, Guillermo, *Evaluación de programas sociales*. PIIE. Programa Interdisciplinario de investigaciones en educación. Ed. Interamericana. Santiago de Chile, 1985. [↑](#footnote-ref-78)
79. Luciano Cruz Coke, ministro de Cultura del Gobierno de Sebastián Piñera. En “Radiografía al Fondart: ayer, hoy y mañana”. Revista Capital online. Santiago de Chile, octubre, 2012. www.capital.cl [↑](#footnote-ref-79)
80. Manito, Félix. Presidente de la Fundación Kreanta, entidad española especializada en procesos de planificación estratégica en cultura y ciudad, trabaja básicamente para la administración pública, tanto en España como en América Latina. [↑](#footnote-ref-80)
81. #  Florida, Richard, *Las ciudades creativas: Por qué dónde vives puede ser la decisión más importante de tu vida.* Ed. Paidós. Barcelona, España. 2008, pág.40.

 [↑](#footnote-ref-81)
82. Toni Puig, gestor cultural español, especialista en gestión municipal, denominado como el “gurú de las ciudades”. Creador de la “Marca Barcelona”. En su libro “Marca Ciudad” (Paidós, 2009) plantea la necesidad de establecer un modelo de ciudad que guíe toda la gestión de las municipales concentrándose sus esfuerzos en saber qué tipo de ciudad se desea promover y de ahí realizar lo necesario para conseguirlo. [↑](#footnote-ref-82)
83. www.cmd.gob.ar [↑](#footnote-ref-83)
84. OCC. “Para ello distintos académicos, investigadores y estudiantes han desarrollado durante el año 2011 una investigación que analiza 5 sectores de la ciudad desde una perspectiva multidisciplinar”. Revista El Topo (Revista de Sociología Cultural y Urbana, Gran Valparaíso, Chile). www.eltopo.cl [↑](#footnote-ref-84)
85. http://www.cracvalparaiso.org/ [↑](#footnote-ref-85)
86. Sepúlvedad, Fidel, *Artesanía como patrimonio cultural: desarrollo, fomento y protección.* Revista Aisthesis. Número 36 Universidad Católica de Chile. Santiago, 2003, pág. 51. [↑](#footnote-ref-86)
87. [www.agenda21culture.net](http://www.agenda21culture.net) Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales - 3er Congreso Mundial de CGLU, celebrado en la Ciudad de México, 2010. [↑](#footnote-ref-87)