



Facultad de Humanidades
Instituto de Sociología
Carrera de Sociología

**El Estado como productor cultural: Análisis del
campo de producción en el proceso de reemplazo de
Carnavales Culturales por el Festival de las Artes de
Valparaíso**

Memoria para optar al Grado de Licenciado en Sociología y

Título Profesional de Sociólogo

TOMÁS PABLO SOLARI OLIVARES

Profesora Guía:

Paula Quintana Meléndez

MARZO, 2014

Dedicado a Blanca y Ximena.

Agradecimientos:

A María Eugenia y Antonio, por brindarme calidez y dedicación cada vez que necesité un lugar donde hallar claridad en mis ideas.

A mis padrinos Ángela y Héctor, por su apoyo incondicional siempre que lo necesité.

A Carolina, mi compañera en ésta experiencia.

A Luz María, Giancarlo, Paloma, Malena, Ricardo, Francisco, Gaspar y cada uno de esos familiares y/o amigos con los que compartí mis cavilaciones “tesísticas”. Por su paciencia y refuerzo, toda mi gratitud.

También quisiera agradecer a cada uno de los entrevistados y de las personas que con su disposición me permitieron sacar esta tarea adelante. En dicho sentido, me gustaría reconocer especialmente a Paula Quintana, mi profesora guía, Daniela Campos Berkhoff y María Isabel Ibáñez del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y a Claudia Ulloa del Departamento de Cultura de la I. Municipalidad de Valparaíso.

Introducción.

Tras el fin de la dictadura, el campo de producción artístico-cultural de nuestro país sería reactivado al amparo de un plan político impulsado por los gobiernos de la Concertación, los que concibieron ésta tarea como un aspecto fundamental en la representación de un sentido nacional unitario de caras a nuestra inserción democrática en el mundo globalizado. Como resultado, el Estado, a través de una política anclada en el paradigma de “democratización de la cultura”, se ha posicionado durante las últimas décadas como un activo propulsor del complejo artístico-cultural, fomentando su descentralización, disponiendo fondos para la creación y generando condiciones para su disfrute por parte de la ciudadanía.

En los marcos de lo anterior, los Carnavales Culturales de Valparaíso, realizados entre los años 2001 y 2010, constituyeron un símbolo de la acción gubernamental en la materia, conjugando en su devenir lineamientos de política cultural bajo un marco de desarrollo comunal que, de manera análoga, ha buscado posicionar el patrimonio, la cultura y el turismo asociado como componentes medulares de las estrategias de gestión local. Sin embargo, contrario al crecimiento que ésta actividad había experimentado desde su nacimiento, el año 2010 se produciría el fin del programa Carnaval, siendo sustituido por el Festival de las Artes de Valparaíso, hecho que coincidiría con la instalación de la derecha en el gobierno del país.

La reconstrucción del campo de producción que emerge del proceso de reemplazo de Carnavales Culturales por el Festival de las Artes, buscó conocer el carácter de la intervención del Estado bajo el hito que supone dicho reemplazo dentro de la acción de las políticas públicas en cultura. Lo anterior se concatena con el contexto de desarrollo de Valparaíso y con un momento marcado por el cambio en la administración política al interior de la institucionalidad cultural del país, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Palabras clave:

Cultura – Campo de producción – Política Cultural – Carnavales – Festival – Valparaíso.

Índice general:

Capítulo 1: Presentación.	10
1.- Planteamiento del problema.	10
2.- Pregunta, objetivos y relevancias de la Investigación.	16
2.1 Pregunta de investigación:.....	16
2.2 Objetivo general:.....	16
2.3 Objetivos específicos:.....	16
2.4 Relevancias:.....	17
Capítulo 2: Marco de antecedentes.	19
1.- Trayecto institucional de la Política Cultural en Chile.....	20
1.1 La gestión cultural en la política de los gobiernos de la Concertación.	20
1.1.1.- La década de los 90's: el enfoque en la multiplicación de la oferta cultural:	20
1.1.2.- De caras al bicentenario del país: el enfoque puesto en la difusión	24
1.2 Democratización de la cultura: la difusión de bienes culturales.....	27
1.3 "La nueva forma de gobernar" en el ámbito cultural.	30
1.4 La política de los Fondos Concursables.	33
2.- Valparaíso: nuevo proyecto de ciudad.	37
2.1 Panorama local.....	37
2.2 Valparaíso patrimonial y la cultura.	43
3.- Carnaval Cultural y Festival de las Artes de Valparaíso.	46
3.1 Carnavales Culturales de Valparaíso.	46
3.1.1.- Primeros años:	47
3.1.2.- Traspaso de gestión al CNCA:.....	47
3.1.3.- Reestructuración desde el CNCA e incorporación oficial del Pasacalle:.....	49
3.1.4.- Detalles del Carnaval:.....	51
3.2 Festival de las Artes.....	54
3.2.1.- FAV 2011:	55
3.2.2.- FAV 2012:	56
3.2.3.- FAV 2013:	58
3.2.4.- Resumen FAV y aspectos comparativos:	59
Capítulo 3: Marco teórico.	61
1.- La institución festiva.	62
1.1 Sobre el concepto de Carnaval.....	62
1.2 El Festival bajo la lógica de la globalización.	68
2.- Cultura y sociedad moderna.	71
2.1 Cultura: dimensiones del concepto.....	71
2.2 La cultura de Masas.....	74

2.3 El contexto latinoamericano y la globalización cultural.....	75
2.4 La cultura como recurso.....	78
3.- Políticas culturales.	81
3.1 Sobre el concepto de Política Cultural:	81
3.2 Dimensiones de la discusión Latinoamérica sobre política cultural.	85
3.3 Política pública, la cuestión de la participación y el lugar de las políticas públicas en cultura....	89
4.- La teoría Bourdiana.....	92
4.1 Campo, posicionamientos y estrategias.....	93
4.2 Formas de Capitales o recursos de los agentes sociales.....	95
4.3 El <i>habitus</i> como esquema generador de las prácticas.....	98
5.- Aproximación al caso: el campo de producción cultural y teoría del Estado.	100
5.1 El campo de producción cultural:.....	100
5.2 El Estado y la dominación simbólica.	103
Capítulo 4: Marco Metodológico.	107
1.- Carácter de la investigación.....	107
2.- Fuentes e instrumento de recolección de información.....	108
3.- Universo y muestra.	110
4.- Técnica de análisis de la información: el análisis de contenido.....	115
5.- Plan de análisis.....	117
6.- Dificultades en el trabajo de campo.	119
7.- Criterios éticos.	121
8.- Cronograma de actividades.	121
Capítulo 5: Exposición y Análisis.....	123
1.- Reconstrucción del proceso de reemplazo de Carnavales Culturales por Festival de las Artes de Valparaíso.....	124
1.1 El carnaval del Bicentenario.	124
1.1.1.- El Carnaval de Valparaíso en las dinámicas del Pasacalle:.....	127
1.2 Dinámicas del proceso de reemplazo.	131
1.3 El nuevo formato de Festival de las Artes: quiebres y continuidades.	137
1.4 Resumen reconstrucción proceso de reemplazo.....	143
2.- Caracterización de los agentes al interior del campo de producción de los programas.....	145
2.1 Agentes instituciones “oficiales”.....	146
2.1.1.- Sector Consejo Nacional y Regional de la Cultura y las Artes:.....	146
2.1.2.- Oficiales externos al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.	148
2.2 Agentes realizadores:.....	150
2.2.1.- Agentes que operan desde plataformas “comunitarias”:	150
2.2.2.- Artistas.	153

2.3 Posicionamientos: Carnaval, Festival y el reemplazo.....	157
2.4 Resumen elementos de agentes intervinientes al interior del campo de producción.	166
3.- El espacio de interacciones.	168
3.1 El Estado como productor cultural.....	168
3.2 El mercado de los capitales transados.	173
3.3 Resumen del espacio de interacciones.	179
Conclusiones:	181
Bibliografía	189
Anexos:	196

Índice de Tablas:

Tabla 1: Diagnostico y principales propuestas Comisión Asesora de Cultura 1991	21
Tabla 2: Población según Pobreza (Casen 2003-2009).....	40
Tabla 3: distribución por tipo de espacio y número de actividades de los Carnavales Culturales 2004 a 2008.	52
Tabla 4: Distribución de los públicos de Carnavales Culturales años 2004-2008.....	53
Tabla 5: Impacto del Carnaval de Valparaíso en los medios	53
Tabla 6: Presencia en los medios FAV 2012	58
Tabla 7: Evolución de presupuestos, públicos y nº de actividades FAV 2011- 2013	60
Tabla 8: Muestreo de agentes.....	114
Tabla 9: Operacionalización de las variables.....	119
Tabla 10: cronograma actividades de la investigación.....	122
Tabla 11: Objetivos generales, área difusión y pasacalles Carnaval Cultural 2010.....	125
Tabla 12: Resumen mesas de trabajo en transición desde Carnavales a FAV.....	135
Tabla 13: Comparación objetivos Carnaval 2010 y FAV 2011.....	140
Tabla 14: Resumen posicionamientos respecto al Carnaval, proceso de reemplazo y FAV.....	165
Tabla 15: Resumen caracterización de los agentes.....	167

Índice de Gráficos:

Grafico 1: Montos asignados a Cultura por el Estado en millones de pesos, Chile, años 2000 al 2010.....	27
Grafico 2: Percepción acceso a la cultura en comparación a 5 años atrás.....	29
Grafico 3: Comparación percepción acceso a la cultura respecto a los padres.....	29
Grafico 4: Asistencia a eventos culturales según segmento socioeconómico en base a datos de la segunda ENPCC.....	30
Grafico 5: Distribución proyectos postulados, elegibles y seleccionados para fondos culturales 2008-2012	35
Grafico 6: Evolución fondos culturales por rama desde el 2005 al 2013	35
Grafico 7: Evolución presupuesto CNCA 2005 a 2013.....	36
Grafico 8: Comparación crecimiento demográfico Valparaíso-Viña del Mar periodo 1960-2002.....	38
Grafico 9: Tasa de desocupación comparativa Comunal, regional y país de los años 2003, 2006 y 2009	40
Grafico 10: Distribución montos FONDART regional 2012 y 2013	44
Grafico 11: Comparación porcentaje de asistencia a espectáculos culturales entre regiones de Valparaíso, Santiago y promedio nacional 2º ENPCC.....	45
Grafico 12: Públicos del FAV 2011 según tipo de espectáculo.....	56
Grafico 13: Públicos del FAV 2012 según tipo de espectáculo.....	57
Grafico 14: Públicos del FAV 2013 según tipo de espectáculo.....	59
Grafico 15: Evolución de los públicos totales Carnavales Culturales (2004-2010) y Festival de las Artes (2011-2013).....	138
Grafico 16: Evolución del número de actividades Carnavales Culturales (2004-2010) y Festival de las Artes (2011-2013).....	139

Índice de Figuras:

Figura 1: Esquema-resumen de la estructura de producción CCCV y FAV.	156
Figura 3: Intercambios de formas de capital entre CNCA, Realizador y Ciudadanía	173
Figura 4: Esquema del espacio de conflictos entre CNCA y Realizadores.	176
Figura 2: Esquema de reproducción (reflejo) entre Fondos Culturales y criterios de Concursabilidad en los programas analizados.....	178

Siglas:

BID: Banco Interamericano del Desarrollo.

BM: Banco Mundial.

CCCV: Carnavales Culturales de Valparaíso

CNCA: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

CRCA: Consejo Regional de la Cultura y las Artes.

DIBAM: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

ENPCC: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural

FAV: Festival de las Artes de Valparaíso.

FONDART: Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes.

INE: Instituto Nacional de Estadísticas.

ISI: Industrialización por Sustitución de Importaciones.

MINEDUC: Ministerio de Educación de Chile.

OPC: Observatorio de Políticas Culturales.

PIB: Producto Interno Bruto.

PNUD: Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

PPC: Política Pública en Cultura

PRDUV: Programa de Recuperación y Desarrollo Urbano de Valparaíso.

SEGEOB: Secretaría General de Gobierno.

SICSUR: Sistema de Información Cultural del Mercosur.

SUBDERE: Subsecretaría de Desarrollo Regional.

UNESCO: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Capítulo 1: Presentación.

1.- Planteamiento del problema.

La cultura es, en el mundo contemporáneo, un recurso central en los procesos de reproducción material y simbólica de la vida social. Mientras el mercado ha cosificado dicha esfera como fuerza constitutiva de su crecimiento en base al turismo y las denominadas *industrias culturales* (García Canclini, 1999; Herrero, 2008; Yúdice, 2002), también los Estados nacionales han encontrado tradicionalmente en ella un instrumento esencial para operar con eficacia una clausura de sentido en la integración de sus colectividades (García Canclini, 2007a; Martín Barbero, 1991; Yúdice, 2002). Como efecto complementario, la cuestión de la identidad y las demandas de participación emergen dentro de la sociedad civil como fuente de resistencia contra los embates de la globalización, renegociando el compromiso convencional del Estado con la comunidad valiéndose cada vez más de un “código cultural” (Garretón, 1993; Maccioni, 2002; Yúdice, 2002). Esta transversalidad de elementos en que la cultura posee relevancia hoy en día supone la exigencia de articular los sentidos de la vida colectiva con la promoción de los productos culturales con el potencial de insertarse en el mercado de flujos mundiales, cuestión que desde el Estado se hace explícita a través de las denominadas políticas públicas en cultura¹.

En el caso de nuestro país, la recuperación de la democracia a comienzos de la década de 1990 traería aparejado dos importantes desafíos a la acción del Estado en la materia: i) la reestructuración del circuito de creación artístico, fuertemente golpeado durante la dictadura

¹Atendiendo la diversidad de elementos que conforman la polisemia asociada al término, seguiremos lo planteado por Antoine y Brablec, quienes distinguen entre políticas culturales y políticas públicas en cultura. Las primeras son definidas por estos autores como el conjunto de “(...) decisiones que el Estado, y eventualmente otros actores relevantes desde el punto de vista social, asumen en el plano legislativo institucional y financiero, y que se refieren a aspectos generales del desarrollo de la actividad cultural y artística” (Antoine y Brablec, 2011, p.13). De manera más específica, las políticas públicas en cultura se entienden como “aquellos instrumentos de trabajo que guían la acción de Estado y sus distintos órganos de expresión para el diseño y ejecución de programas y proyectos con objetivos de interés cultural y artístico, interesándose en un determinado contexto social y estructura de poder” (Antoine y Brablec, 2011, p.15). Será principalmente respecto a esta última definición que se trabajará a lo largo de la investigación en vista del fenómeno propuesto y la manera que se plantea abordarlo.

militar -fenómeno conocido como “apagón cultural” (Garretón, 1993)-, y ii) el de recomponer la convivencia en una sociedad fragmentada y reprimida a nivel de sus intercambios comunicativos, ideológicos y políticos (PNUD, 2002). Tales desafíos serían abordados por los gobiernos de la Concertación como extensión simbólica de su tarea democratizadora, de lo cual son muestra los diversos esfuerzos por reactivar el engranaje cultural desde el Estado. Es así como en la década de los noventa se crearían los primeros fondos para el fomento de la creación², al tiempo que convocarían distintas comisiones asesoras³ donde intelectuales, artistas y gestores discutirían propuestas de política cultural y avanzarían en el diseño de la institucionalidad afín. Además, cobrarían forma durante este periodo las directrices de un proyecto que, al alero de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, se iría perfilando en torno al desarrollo de mecanismos de integración social. Las principales aristas que entonces se buscarían promover serían las de i) facilitar el acceso al arte y la participación cultural de los sectores económicamente más vulnerables; ii) fomentar la descentralización en términos de creación y difusión; iii) y dirigir una política hacia la juventud en tanto artífice del Chile futuro (Di Girolamo, 1999).

Los esfuerzos antes señalados se verían instituidos una década más tarde con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), órgano que define sus funciones en el “(...) apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura, contribuir a conservar, incrementar y poner al alcance de las personas el patrimonio cultural de la nación y promover la participación de éstas en la vida cultural del país” (CNCA, 2011a, p. 13). Sin embargo, tales disposiciones no son restricción para la incorporación de otro tipo de intereses, los cuales señalan la necesidad de fortalecer la cultura en tanto “es la única manera de participar desde nuestra propia identidad en el mundo globalizado” (CNCA 2005a, p.5). La noción de participación se instalaría rápidamente en el discurso oficial como forma de distanciarse de las

² Estos son el Fondo Nacional de las Artes y la cultura (Fondart) y al Fondo del Libro y la Lectura, creados en 1992 y 1993 respectivamente. Posteriormente, el año 2004 se desprenderán del Fondart el Fondo de Fomento de la Música Nacional y el Fondo del arte y de la Industria Audiovisual.

³ Nos referimos particularmente a la Comisión de Cultura dependiente del Ministerio de Educación del año 1991, presidida por Manuel Antonio Garretón, y a la Comisión Presidencial de la Cultura de 1997 presidida por Milán Ivelic. A ambas instancias se debe sumar la Comisión de Infraestructura Cultural realizada el año 2000.

prácticas que caracterizaron el periodo dictatorial, tarea fundamental en la legitimación de un nuevo relato nacional que en la práctica continuaría el modelo de desarrollo neoliberal (Palma, s/f). En consecuencia, el CNCA procurará, de manera indistinta a sus objetivos de corte social, el desarrollo del turismo, las industrias culturales y la incorporación activa del sector privado, aspectos que durante el último periodo de gobierno se ha buscado profundizar con la premisa de aumentar el aporte del sector cultura al PIB nacional (Scantlebury, 2011; CNCA, 2012).

Bajo el contexto precedente, la presente investigación se enmarcó en el reemplazo de los Carnavales Culturales por el Festival de las Artes de Valparaíso (FAV), programas realizados por el CNCA⁴ que constituyen un hito en el desarrollo y ejecución de políticas públicas culturales acaecidas en la “capital cultural” del país durante la última década⁵. Tanto los Carnavales Culturales como el FAV se han desplegado en un escenario marcado por la realidad de una ciudad que, desde los albores del nuevo siglo, ha intentado posicionar su patrimonio y el turismo como fracción relevante de sus estrategias de desarrollo local (Trivelli, 2010), cuestión respecto a lo cual ambos programas se han acoplado ayudando a visibilizar la oferta cultural de la ciudad, fomentando la valoración del patrimonio histórico y acercando el ámbito de la creación artística con la participación ciudadana. Sin embargo, el acontecer de éste tipo de lineamientos se han gestado bajo constantes cambios de prioridades en su peso relativo y la manera de entender su consecución, lo cual, según observan Marambio y Rojas en su investigación sobre los Carnavales Culturales (2010), pareciera verse relacionado a las características de la administración política de turno al interior del CNCA.

Ahora bien, un primer acercamiento al fenómeno de estudio surge desde un plano semántico al atender la denominación original del programa como “carnaval”, lo cual resulta sugerente si consideramos que éste no buscó consagrar las tradiciones culturales autóctonas de la ciudad,

⁴ En el caso del Carnaval Cultural, estos fueron inicialmente realizados por la Secretaría General de Gobierno (SEGEOB) en coordinación de la I. municipalidad de Valparaíso. Sin embargo, el año 2003 su gestión pasaría a manos del entonces recientemente creado CNCA.

⁵ Los Carnavales Culturales de Valparaíso se realizaron en 9 ocasiones entre los años 2001 y 2010. Por su parte, el FAV data desde el 2011 a la fecha

las que, por lo demás, no guardan vínculo directo con las formas carnavalescas tradicionales (Bajtín, 1998; Cruz de Amenábar, 1995; Eco, 1989; Martín Barbero, 1991; Prat, 1993). Por el contrario, los Carnavales de Valparaíso son el fruto de una planificación estatal (lo que supone un alto grado de control burocrático), lo cual, en vista del concepto que evoca, plantea contradicciones al momento de su justificación. La figura del festival, por su parte, dice relación con un fenómeno global donde el evento cultural reporta para las administraciones locales un potencial de desarrollo económico al tiempo que refuerza el sentimiento de identificación dentro de la comunidad de base, constituyendo un modelo de gestión que se replica de manera frecuente alrededor del mundo (Báez et al, 2012; Herrero, 2004; Jaramillo et al, 2004). De esta manera, la sustitución del vocablo “carnaval” por “festival” marca un giro no menor en la medida que implicará una re-composición figurativa que abre espacio a cuestionamientos referidos al modo en que desde un ámbito de planificación política central se instrumentaliza la cultura como un recurso de sentido, ya sea en relación al caudal semiótico que se busca transmitir en base a ciertos objetivos pre-supuestos, como también en relación al tipo de respuestas esperadas por parte de la ciudadanía. Junto con lo anterior, es importante considerar que el proceso de reemplazo se da junto con un cambio de gobierno, revistiendo al caso de una relevancia especial en la medida que, tanto en las diferencias como a nivel de continuidades entre uno y otro formato, la acción del CNCA reflejará el carácter de las relaciones entre Estado, agente cultural y el código desde el cual trabajar respecto a la ciudadanía en un momento de transición política en su interior.

En razón a las consideraciones antes planteadas, ¿Cómo entender el repentino cambio del Carnaval Cultural al Festival de las artes? ¿Cuáles son los elementos de continuidad y de cambio entre ambos formatos y cómo se justifica el mismo dentro del marco de incumbencia de la política cultural en ellos encarnada? Como estrategia para responder este tipo de cuestionamientos, el estudio plantea realizar un análisis del campo de producción cultural que emerge del fenómeno propuesto y que se caracteriza por la intervención del Estado como

productor de actividades culturales. Valiéndonos de las herramientas presentes en la teoría de campos sociales del sociólogo Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1990, 1991, 1995, 1996, 1998, 1999, 2000, 2005), se buscó integrarlas en el examen del ámbito de acción de la políticas públicas culturales, lo cual supone establecer una red de relaciones entre los agentes implicados en su realización, a saber, agentes diseñadores, gestores y artistas (Olmos, 2008), cuyas interacciones, estrategias y posicionamientos van estructurando las dinámicas del proceso suscitado.

La interpretación teórica del Estado como órgano productor de actividades culturales ocupa aquí un lugar central en tanto su acción supone una distorsión respecto al principio conceptual de autonomía del campo cultural trabajado por Bourdieu (Bourdieu, 1995, 1999)⁶, haciendo necesario remitirnos a su no tan sonada teoría sobre la génesis del Estado. Ésta define la capacidad estructural del ente público de dominar los distintos campos en la medida que concentra recursos económicos y normativos que le permiten reproducir su legitimidad en el proceso (Bourdieu, 1990, 1999, 2000). En el caso de nuestro país, el espacio de intercambios entre Estado y campo creativo pareciera fundamentarse en la política de los fondos culturales, los que plantean ciertos criterios normativos que el CNCA establece para la obtención de fondos destinados a la creación artística. Ahora bien, la lógica que dichas fuentes de financiamiento entrañan se presentaría al interior de Carnavales y FAV en forma de criterios de inclusión de propuestas dispuestos por el CNCA, determinando de este modo el carácter de la producción legítima que es difundida bajo un supuesto interés universalista (Maccioni, 2002; Thompson, 1998). El arte y la cultura pasan así a operar como recursos valiosos en la

⁶ Nos referimos a lo que Néstor García Canclini explica como “la parcial independencia lograda por los campos artísticos e intelectuales en la modernidad. Desde el Renacimiento en Europa y desde fines del siglo XIX en América Latina, algunas áreas de la producción cultural se desarrollan con relativa autonomía —el arte, la literatura, la ciencia—, liberándose del control religioso y político que les imponía criterios heterónomos de valoración. La independencia de estos campos se produce, en parte, por una secularización global de la sociedad; pero también por transformaciones radicales en la circulación y el consumo. La expansión de la burguesía y los sectores medios, así como la educación generalizada, van formando públicos específicos para el arte y la literatura que configuran mercados diferenciales donde las obras son seleccionadas y consagradas por méritos estéticos. Algo equivalente sucede con la ciencia, cuya legitimación depende de los logros en el conocimiento. Un conjunto de instituciones especializadas —las galerías de arte y los museos, las editoriales y las revistas, las universidades y los centros de investigación— ofrecen circuitos independientes para la producción y circulación de estos bienes (García Canclini, 1999, p.41-42). . Al respecto, véase García Canclini (1999).“El consumo cultural: una propuesta teórica”. En: Guillermo Sunkel (coord.): El Consumo Cultural en América Latina. Colombia: Convenio Andrés Bello.

transmisión de un código fundamentado en el contexto local que se buscó abordar a partir del caso, tarea en la cual el agente realizador cumple una función capital como mediador entre los objetivos programáticos y la ciudadanía.

2.- Pregunta, objetivos y relevancias de la Investigación.

2.1 Pregunta de investigación:

¿Cómo se estructura el campo de producción cultural que emerge del proceso de reemplazo de Carnavales Culturales a Festival de las Artes de Valparaíso según los agentes diseñadores, gestores y ejecutores de dichas actividades?

2.2 Objetivo general:

Identificar la estructura del campo de producción cultural que emerge del proceso de reemplazo de Carnavales Culturales a Festival de las Artes de Valparaíso por parte de los agentes diseñadores, gestores y ejecutores de estas actividades

2.3 Objetivos específicos:

- Describir, a través de documentación del CNCA y agentes claves, el proceso de reemplazo de Carnavales Culturales por el Festival de las Artes de Valparaíso.
- Caracterizar a los agentes intervinientes desde sus posicionamientos, recursos y estrategias dadas en relación al desarrollo de ambas actividades.
- Definir el espacio de interacción de los agentes en el marco de la producción de ambas actividades bajo la figura del Estado como productor cultural.

2.4 Relevancias:

Teórica: en primer lugar, como relevancia teórica de la investigación está el motivar una reflexión sobre la forma de observar y analizar el proceso de producción cultural bajo el marco de acción las políticas públicas en cultura. Esto implica considerar a la cultura -fenómeno sociológicamente complejo- como noción polisémica y ambigua, y por tanto políticamente relevante toda vez que constituye un recurso simbólico operado por el Estado a través del cual éste extiende sus estrategias reproductivas como parte de un sentido de bienestar general (lo cual, dicho sea de paso, cabe ser cuestionado como dimensión de toda crítica sobre el poder). Una segunda relevancia teórica fue la aplicación de la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu, y específicamente el campo de producción cultural cuando este se ve determinado por el Estado en tanto agente productor. Lo anterior significa atender la manera en que su presencia distorsiona la supuesta autonomía del campo en cuestión al definir condiciones de carácter político-económicas sobre los agentes realizadores. En este sentido, la conceptualización de un campo de producción de políticas públicas culturales no responde únicamente al campo cultural ni al político ni al económico, sino que, siendo justamente aquello que se buscará validar, se erige con sus propias dinámicas de funcionamiento, recursos e interacciones. Su elección se justifica, por lo tanto, en la medida que permite estructurar los posicionamientos, estrategias y relaciones de los agentes implicados de manera relacional, develando la estructura que funciona con el objeto de imponer un sentido legítimo de acción cultural bajo un contexto socio histórico particular.

Metodológica: la relevancia metodológica de la investigación residió en la estrategia de reconstruir el caso mediante dos aristas: por una parte, la revisión de documentación del CNCA relativa a Carnavales Culturales, Festival de las Artes y el proceso de reemplazo del primero por el segundo (complementado a su vez por información obtenida a través de agentes claves); y por la otra, el desarrollo de un diálogo entre teoría y metodología que justifica la

elección de los entrevistados bajo la idea de establecer una red de relaciones objetivas que sustenten la pertinencia del análisis. De esta forma, junto con la tarea de recomponer el fenómeno, lo cual significó definir categorías iniciales o dinámicas de funcionamiento, resultó fundamental el desarrollo de un muestreo justificado en razón a una tipología que contemplase agentes que, desde posiciones instituidas en la ciudad, es decir, plataformas de trabajo duraderas, se hayan vinculado profesionalmente con ambos formatos, trátase tanto de agentes que actúan desde instituciones culturales oficiales como de artistas y realizadores locales. Respecto a estos últimos, se eligió a agentes culturales de base (realizadores desde el ámbito artístico local y agentes comunitarios) vinculados a la experiencias del Pasacalle, lo cual tiene la relevancia de posicionar dicha experiencia como punto central en torno a la cual se fundamenta (a partir de la diferencia entre formatos) la emergencia del campo de producción propuesto.

Práctica: La relevancia práctica más amplia fue la de componer un área de conocimiento poco conocida y menos aún sistematizada, a saber, las características intrínsecas al fenómeno de reemplazo de Carnavales Culturales por el FAV. Bajo este precepto se buscó recrear el estado actual de las relaciones entre agentes culturales que desde su vinculación con estas actividades buscan plasmar su visión, estrategias y posicionamientos relativos a las políticas públicas culturales que operan en la ciudad de Valparaíso, cuestión no menor al considerar que ésta juega buena parte de su desarrollo social y económico en torno a la promoción de la cultura asociada al turismo patrimonial. En este sentido, la comparación y contraposición de estas actividades apunta a entregar una mirada sobre el proceso ciudad bajo el código de producción cultural y de las interacciones entre Estado, artistas y ciudadanía en el marco de este tipo de eventos, ayudando a identificar rasgos relevantes al momento de articular un trabajo en conjunto. Por último, a partir de la sistematización de la información recolectada se espera aportar insumos que sirvan para futuras investigaciones que trabajen en temas relacionados.

Capítulo 2: Marco de antecedentes.

Los antecedentes presentados a continuación abordan las dimensiones pertinentes al contexto de producción de políticas públicas culturales, y en particular al reemplazo de Carnavales Culturales por Festival de las Artes de Valparaíso. Es por ello que, primeramente, se revisó el desarrollo de la política cultural que los gobiernos de la Concertación (1990-2010) impulsaron tras la vuelta a la democracia, momento en que se funda la trayectoria institucional que será prolongada durante la administración de Sebastián Piñera (2010-2014), aunque con distintos matices y prioridades. Posteriormente, nos pareció conveniente considerar el contexto local donde se anclan dichas políticas, el cual está marcado por el desarrollo de un proyecto patrimonial que promueve el carácter cultural de Valparaíso, tanto a nivel productivo como en el sentido de participación de la comunidad. Finalmente, a partir del desarrollo de estos aspectos, nos referiremos a las características y dinámicas de Carnavales Culturales y Festival de las Artes de Valparaíso.

1.- Trayecto institucional de la Política Cultural en Chile.

1.1 La gestión cultural en la política de los gobiernos de la Concertación.

1.1.1.- La década de los 90's: el enfoque en la multiplicación de la oferta cultural:

En nuestro país, para conocer los fundamentos de la política cultural presente debemos remitirnos a los albores de los gobiernos del pacto *concertacionista*, los que concibieron la necesidad de homologar el proceso de democratización política post-dictadura al campo artístico-cultural. La desarticulación sistemática del modelo clásico de relaciones entre el Estado, los partidos políticos y la sociedad civil durante la dictadura militar, y la instauración en su lugar de una nueva matriz sociopolítica en base a la autonomía y tensión complementaria entre estos tres elementos, conllevará la necesidad por parte del Estado de recomponer su relación con una sociedad fragmentada. En esta línea, una de las prioridades durante estos años estaría puesta en generar una *cultura democrática* que se hiciera cargo de las violaciones a los derechos humanos, y complementariamente trabajar en la apertura (o reapertura) de espacios de creación y participación a través del arte y la cultura (Garretón, 1993).

La realidad del campo cultural en Chile a inicios de la década de los 90's hacía acuso del denominado “apagón cultural”, concepto que figura la censura y represión de artistas y organizaciones culturales disidentes al régimen militar (Garretón, 1993). La rearticulación del circuito de creación se convertiría entonces en una de las prioridades gubernamentales en la materia, lo que, sin embargo, debía lidiar con otra dificultad: la pluralidad y dispersión de organismos de Estado a cargo de dicha tarea, con las consecuentes duplicidades de funciones y también rivalidades internas. Con objeto de abordar éstas y otras problemáticas, el año 1990 el gobierno de la transición de Patricio Aylwin (1990-1994), a través del Ministerio de Educación (conducido entonces por Ricardo Lagos), realizaría la “Comisión Asesora de Cultura: propuesta para la Institucionalidad Cultural Chilena”, en la cual diversos agentes del

ámbito se reunieron para levantar un diagnóstico y generar propuestas respecto al rol del Estado en éste campo:

Tabla 1: Diagnóstico y principales propuestas Comisión Asesora de Cultura 1991

Diagnóstico del campo	Principales propuestas.
<ul style="list-style-type: none"> • Dispersión administrativa con duplicidad de funciones, objetivos diversos y rivalidades. 	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollo de una institucional estatal para la cultura.
<ul style="list-style-type: none"> • Recursos escasos, donde el 77% de estos corresponden a costos administrativos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Creación de fondos para la creación cultural y artística.
<ul style="list-style-type: none"> • Carencia de políticas y marcos jurídicos adecuados en patrimonio, fomento a la creación, industrias culturales, difusión y en materia de relaciones internacionales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Revisión legislativa en patrimonio, industrias y financiamiento culturales.
<ul style="list-style-type: none"> • Deficiente formación de recursos humanos involucrados (falta de gestores culturales como capital hacia el futuro). 	<ul style="list-style-type: none"> • Proyección de internacionalización de nuestra cultura.
<ul style="list-style-type: none"> • Descoordinación entre agentes relevantes (municipales, académicos, privados y externos). 	<ul style="list-style-type: none"> • Institucionalidad cultural a nivel local (descentralización).

Fuente: elaboración propia en base a documento “Comisión asesora de cultura: Propuestas para una institucionalidad cultural chilena”, Ministerio de Educación (MINEDUC), 1991.

Las sesiones realizadas en el marco de esta comisión obtendrían como principal conclusión la necesidad de crear un interlocutor institucional para los asuntos relativos a la comunidad cultural, lo que ya desde entonces se denominaría, de manera tentativa, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Es importante señalar que con posterioridad a esta comisión, aún en el gobierno de Aylwin, fueron creados dos grandes fondos que tendrían por objetivo ayudar a recomponer el campo de producción a través del fomento estatal hacia los artistas y gestores: el Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes o FONDART, creado el año 1992, y el Fondo Nacional del Libro y la Lectura, el año 1993⁷. A éstos se debe sumar la Ley de Donaciones Culturales (también llamada Ley Valdés), creada como parte de la reforma tributaria de 1990, y cuyo objetivo sería estimular la intervención privada (universidades, museos, corporaciones

⁷Ambos fondos serán mayormente definidos en el subsiguiente apartado relativo a la política de los fondos culturales.

sin fines de lucro, etc.) en el financiamiento de proyectos artísticos y culturales, permitiendo descontar de sus impuestos el 50% de las donaciones realizadas.

En el Gobierno de Eduardo Frei (1994-2000) se daría una continuidad con los lineamientos desarrollados en el gobierno de la transición en lo que a políticas culturales refiere, principalmente al alero de la División de Cultura del Ministerio de Educación que reunía diferentes áreas de trabajo dirigidas a las disciplinas artísticas y a temas culturales. Es así como el año 1997 se realizaría una segunda comisión presidencial presidida por Milán Ivelic, cuyo informe final fue titulado “Chile está en deuda con la cultura”. Esta comisión se propuso realizar un diagnóstico actualizado del estado de desarrollo de las diversas disciplinas artísticas así como de los instrumentos estatales para su fomento; y revisar la presente institucionalidad cultural con objeto de seguir avanzando hacia un esquema de organización idóneo al desarrollo del país (Bastías, 2008). A instancias de este informe, el año siguiente se empezaría a redactar el proyecto de ley para la creación de la institucionalidad cultural de Chile, aunque en esta oportunidad bajo la forma de una Dirección Cultural y no de un Consejo de la Cultura como propondría la comisión predecesora (Muñoz, 2011).

Si bien el interés principal durante los dos primeros gobiernos de la Concertación estuvo puesto en el fomento a la creación y a la conformación de un marco institucional y jurídico para la cultura, hacia el final de este periodo cobraría fuerza el desarrollo de una política orientada a la descentralización cultural como esquema para un proyecto de país sustentable y democrático. En este sentido, las palabras de quien fuera encargado de la División de Cultura del MINEDUC entre los años 1997 al 2003, Claudio di Girolamo, constituyen un acto fundacional que conectará los esfuerzos tempranos con los venideros. En su discurso titulado “Ciudadanía Cultural, una carta de navegación hacia el futuro”, pronunciado en la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el desarrollo del año 1998 en Estocolmo, el autor señalaba que:

“En Chile estamos implementando una política de descentralización cultural. En ella se parte del hecho de que, para elaborar una política de esta naturaleza, hay que referirse primordialmente al concepto de <<proyecto de país>>. (...) Se hace entonces indispensable aumentar y ensanchar, en el aspecto social y geográfico, el acceso a la cultura, tanto en su creación como en su goce, y convertirla en el vehículo más eficaz de integración y de inclusión. Transformarla en el derecho a la <<ciudadanía cultural>>” (Di Girolamo, 1999, p. 6-7).

Se establece así una mirada que intima cultura y desarrollo de país, en donde la intervención del Estado debe pensarse como positiva y necesaria en la integración nacional así como para la transformación del entorno vivido: “lo que queremos hoy es iniciar una discusión que instale a la cultura como matriz conceptual de las categorías de país, ciudadanía, desarrollo e integración” (Di Girolamo, 1999, p.9). Hacia el final de su discurso, Di Girolamo establece las tres aristas en torno a las cuales se buscará plasmar el rol de la cultura en este proyecto, a saber, pobreza, juventud y descentralización.

- Cultura y pobreza: plantea la necesidad de gestar desde el Estado vías de acceso y participación a la cultura por parte de los sectores económicamente más vulnerables, ello a través de un trabajo a nivel de barrios con el objeto de convertirlos en “territorios culturales”.
- Cultura y juventud: define la figura del joven como núcleo desde donde impostar este proyecto en una perspectiva de largo aliento, aprovechando su disposición a actuar y transformar la realidad para erigirlos como actores protagónicos a los cuales dirigir la política cultural.
- Cultura y descentralización: señala la necesidad de democratizar la creación cultural y artística, multiplicando la oferta y las capacidades de gestión de las bases como principio para hacer de todos los territorios de la nación parte igualitaria de un complejo descentralizado (Di Girolamo, 1999).

En los marcos de lo anterior, la implementación del programa Cabildos Culturales entre los años 1999 al 2003 destaca como un primer acercamiento hacia la participación ciudadana, difusión y desarrollo local de la cultura (Bastías, 2008). Depositarios de la orientación de política cultural de la División de Cultura, éstos buscaron recoger voces ciudadanas e instaurar un diálogo comunal a lo largo del país (268 cabildos correspondientes al 78% de las comunas del país que darían paso a 4 cabildos nacionales) para proponer pautas de acción a gestores,

cultores y autoridades culturales. Los Cabildos Culturales acabarían previo al surgimiento del CNCA, el cual estructuró nuevas modalidades de trabajo a través de organismos regionales.

1.1.2.- De caras al bicentenario del país: el enfoque puesto en la difusión:

Es durante la presidencia de Ricardo Lagos (2000-2006) que la cultura se constituiría en un elemento central, siendo elegida como protagonista en gran parte de sus discursos públicos del mandatario en tanto núcleo de un nuevo acuerdo integrador de caras al Bicentenario de Chile⁸. Según lo trabajado por Bastías (2008), será a partir de este gobierno que comenzaría a gestarse un cambio de énfasis respecto a lo ocurrido durante la década de 1990, pasando de una prioridad puesta en desarrollar condiciones óptimas para estimular la creación (multiplicación de la oferta), a la difusión vinculada al acceso y participación ciudadana en cultura (fortalecimiento de la demanda), esto una vez se vio relativamente restituido el circuito de producción (Bastías, 2008). Lo anterior se puede observar en iniciativas que apuntaron a darle visibilidad al trabajo del Estado y permitir una mayor difusión del arte y la cultura en las regiones, tales como los programas Sismo⁹, los Carnavales Culturales de Valparaíso (CCCV) y los Días de las Artes y el Patrimonio.

En otro ámbito de consideraciones, el año 2000 sería convocada una tercera Comisión de Infraestructura Cultural en la que, dentro de los márgenes trazados en las dos instancias predecesoras, se realizó un nuevo diagnóstico de la situación de infraestructura y de la gestión cultural, a lo cual se sumó el desarrollo de mecanismos para el futuro financiamiento y habilitación de 52 espacios a lo largo del país destinados a la difusión de las artes (MINEDUC, 2003). Además, por indicaciones del propio presidente Lagos, se definió el carácter de la nueva institucionalidad central nuevamente bajo la forma de un Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, siendo concebido como un servicio público de Estado y no de gobierno,

⁸Para un análisis mucho más acabado de estos aspectos, véase “Cultura y desarrollo: el sentido de la política cultural de Ricardo Lagos (2000-2006)” de María Undurraga en <http://www.observatoriocultural.gob.cl/tag/politicas-culturales/>

⁹ Este será mayormente definido en el apartado siguiente.

autónomo, descentralizado, con personalidad jurídica y patrimonio propio (CNCA, 2005a). Finalmente, tras varios años de gestión y tramitación legal, en el 2003 se produciría la promulgación de la ley 19.891 que creó el CNCA¹⁰, cuya sede nacional se radicó en Valparaíso y que definiría su misión en el “(...) apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura, contribuir a conservar, incrementar y poner al alcance de las personas el patrimonio cultural de la nación y promover la participación de éstas en la vida cultural del país” (CNCA, 2011a, p. 13). En términos de su ordenamiento, el Consejo Nacional absorbería en su interior a la División de Cultura del Ministerio de Educación y al Departamento de Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno, e instaló bajo su dependencia al Consejo Nacional del Libro y la Lectura y al Comité de Donaciones Culturales. (Antoine y Brablec, 2011; Bastías, 2008). Además, junto con la creación del CNCA se produciría una modernización de los fondos concursables relativo a los mecanismos para su obtención (CNCA, 2005b), a lo cual se sumó la creación de los fondos de fomento a la Música Nacional y al Arte y la Industria Cultural¹¹.

Como broche del proceso de constitución de la institucionalidad cultural chilena, el año 2005 es elaborado el documento “Chile Quiere más Cultura”, cuya creación tuvo el valor de constituir el primer cuerpo de políticas y orientaciones del CNCA, siendo sus ejes, a grosso modo, los siguientes:

- Apoyar la creación cultural centrada en la figura del artista, contribuyendo a su formación, creación y a la difusión de sus obras.
- Promover la creación y consolidación de una industria cultural que actúe como difusora de la creación artística y del patrimonio nacional.
- Fomentar la participación ciudadana en cultura, con énfasis en el desarrollo de más y mejores audiencias y el acceso a bienes culturales de los grupos más vulnerables.
- Preservar, enriquecer y difundir el patrimonio histórico, la identidad y la diversidad cultural.
- Consolidar la nueva institucionalidad cultural (CNCA, 2005a).

¹⁰El CNCA se encuentra constituido por un directorio de 11 representantes pertenecientes a diferentes sectores de la cultura que van renovándose cada cuatro años: el Ministro Presidente del Consejo, el Ministro de Educación, el Ministro de Relaciones Exteriores, 5 personalidades del mundo cultural, dos académicos y un Premio Nacional.

¹¹Ambos fondos serán mayormente definidos en el subsiguiente apartado relativo a la política de los fondos culturales.

Estos ejes resumen los elementos centrales del proyecto cultural de los gobiernos de la concertación que, iniciados en los 90`s desde el Ministerio de Educación e impulsados a través de la División de Cultura, simbolizan la comunión entre una etapa formativa anclada en una perspectiva democrática, inclusiva y promotora de los derechos culturales, y la definición de un modelo que procurará darle legitimidad al nuevo proceso de integración nacional en el sistema económico heredado y perpetuado:

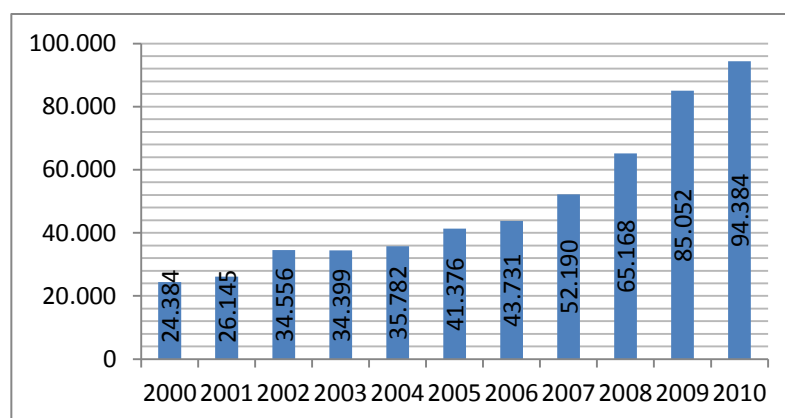
“La mirada respecto de la cultura de este documento implica que ella sea puesta efectivamente en el centro del desarrollo de Chile. Esto significa (...) que pase a ser reconocida como parte esencial de lo que constituye nuestra identidad nacional. Y es preciso, además, que se reconozca que es justamente esta identidad la que sustenta la integración de Chile en este mundo globalizado. Igualmente es necesario que la cultura sea adoptada ya no sólo como generadora de valores estéticos y de sentido, sino también en tanto industria, generadora de riqueza y empleo e impulsora de nuevos horizontes para la economía del país” (CNCA, 2005a, p.3).

Sin embargo, como señala Norma Muñoz en base a su investigación sobre la reforma cultural en Chile, la puesta en práctica de este proyecto a través del CNCA y el programa Chile Quiere más Cultura se daría en medio de dos grandes tensiones que han dificultado el trayecto: la primera dice relación con problemáticas suscitadas entre las etapas de diseño y de implementación de políticas y programas, donde las decisiones prácticas han generado rivalidades entre posibles departamentos, estamentos u órganos involucrados, sobre todo en relación a los principios de participación y democracia en los procesos. La segunda refiere a la emergencia y validación de la figura del gestor cultural una vez nace el CNCA versus la visión de los antiguos miembros de la división cultural del MINEDUC, muy marcados por la perspectiva de Di Girolamo. Mientras éstos últimos abogaban por una organización abierta, participativa y horizontal, el gestor cultural, por su parte, se legitimaría al interior del CNCA como agente enfocado principalmente en la construcción de redes, la búsqueda de rentabilidad y de la eficiencia de las acciones culturales (tecnocratización de la política cultural), lo que se vio favorecido por la fuga de antiguos funcionarios de la división ante el traslado a Valparaíso, y con ellos parte de la experiencia acumulada (Muñoz, 2011).

1.2 Democratización de la cultura: la difusión de bienes culturales.

Cómo se ha expuesto anteriormente, el carácter democrático de la política cultura en Chile responde a un énfasis propio de las últimas décadas, siendo componente medular del proyecto que la Concertación impulsó durante sus cuatro periodos consecutivos en el gobierno del país. Primeramente habiéndose enfocado en las áreas de infraestructura y en el estimular económicamente al circuito de creación cultural durante los mandatos de Aylwin y Frei, será con Lagos y Bachelet que se empezaría a concretizar un trabajo dirigido al desarrollo cultural de la ciudadanía dentro de márgenes políticamente integradores. Para ello, el Estado aumentaría de manera sostenida los recursos asignados hasta prácticamente cuadruplicarlos entre los años 2000 y 2010, los que se destinarían principalmente al subsidio de la oferta (los fondos concursables) y de la demanda a través de programas y actividades de difusión artística y participación cultural de la comunidad. No obstante, en términos absolutos es importante considerar que la representación de la inversión a la cultura dentro del presupuesto nacional resulta aún baja, alcanzando el año 2010 el máximo de la década correspondiente al 0,39%:

Grafico 1: Montos asignados a Cultura por el Estado en millones de pesos, Chile, años 2000 al 2010



Fuente: <http://sicsur.org/estadisticas/results.php?idCategoria=2>

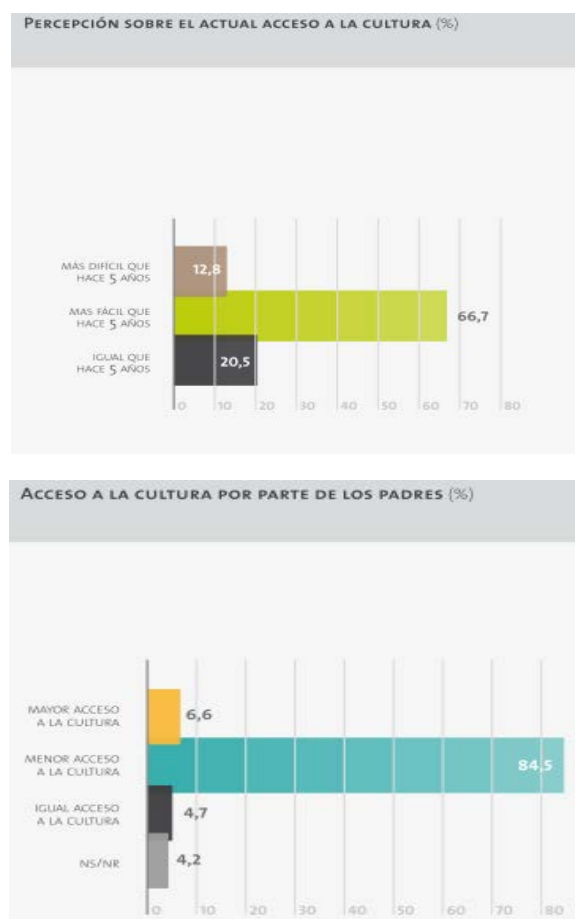
Durante estos años surgirían diversas instancias tendientes a hacer converger el ámbito oficial de creación con la comunidad artística y social de base en las distintas regiones del país, buscando de este modo profundizar el principio de inclusión territorial y de acceso. Entre estas

medidas, algunas de las más importantes (y que se vieron vinculadas con los Carnavales culturales) son:

- Proyecto Sismo: realizado entre el 2004 y el 2006, promovía “la realización y presentación de acciones culturales en regiones, provincias y comunas bajo el formato de la itinerancia artística” (CNCA, 2005, p.50). Se trató, al menos en su momento, de uno de los programas más ambicioso de la historia cultural de Chile, llegando a más de medio millar de personas cada año a lo largo del país con espectáculos de calidad. El proyecto consideró cuatro modalidades: nacional, inter-regional, integración internacional (países vecinos) y ciclos de promoción de las mejores propuestas regionales, donde entre otros, se presentaron en el marco de los Carnavales Culturales del 2004 (CNCA, 2004).
- Programa Creando Chile en mi Barrio: surgido el año 2007 durante la presidencia de Michelle Bachelet y finalizado el 2010, su objetivo fue el de “fortalecer y movilizar las capacidades artísticas, culturales y creativas en 200 barrios del país”, formando así mejores condiciones de desarrollo, conectando experiencias y capacitando gestores y animadores culturales de base (Bastías, 2008). Estos serían integrados el año 2009 como parte del periodo de preparación de los Carnavales del Bicentenario bajo la forma de “jornadas de diagnóstico participativo”. A su finalización el año 2010, Creando Chile en mi barrio daría paso al programa Servicio País Cultura durante la administración de Sebastián Piñera.

Ahora, como manera de cuantificar el impacto social de las política culturales en el país, los resultados entregados por la Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC) realizada el año 2009, señalan que los chilenos en su mayoría perciben su acceso a la cultura como “más fácil” que hace cinco años, lo cual se condice al comparar su situación respecto a la de sus padres:

Grafico 2: Percepción acceso a la cultura en comparación a 5 años atrás. Grafico 3: Comparación percepción acceso a la cultura respecto a los padres.



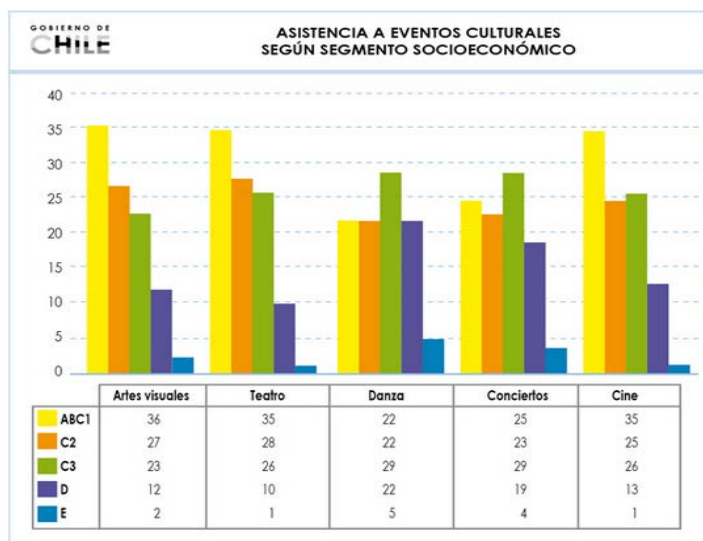
Fuente: segunda ENPCC (2011)

Sin embargo, aun cuando la percepción respecto al acceso cultural se corresponda con una mayor asistencia efectiva a las distintas manifestaciones artístico-culturales, es fundamental señalar que esta situación no ha sido pareja para todos los sectores socioeconómicos:

“En efecto, para gran parte de los eventos y actividades culturales, alrededor de un 50% de los consumidores corresponde a los estratos C2y C3. Sin embargo, persiste la desigualdad de acceso que relega a los estratos bajos (D y E) a porcentajes de participación notablemente inferiores, cercanos al 10%” (CNCA, 2011c, p. 19).

Lo anterior aparece más claramente manifestado en el grafico nº4, el cual plantea una marcada relación entre la mayor asistencia a eventos culturales y el nivel socioeconómico de la población, siendo absolutamente directa en las artes visuales y relativamente más homogénea en la disciplina de danza, aunque siempre en perjuicio del estrato más bajo:

Grafico 4: Asistencia a eventos culturales según segmento socioeconómico en base a datos de la segunda ENPCC



Fuente: <http://2010-2014.gob.cl/cuenta-publica-2010/consejo-nacional-de-la-cultura-y-las-artes/politicas-ministeriales/>

Ésta situación encarna para las autoridades importantes desafíos relacionados con la creación de hábitos de consumo cultural en la población, esto ante la necesidad de atraer a la ciudadanía a los espectáculos, permitiendo, por un lado, el acceso de los grupos vulnerables, y por otro, generar las condiciones que permitan la subsistencia del campo de creación más allá de la entrega de fondos estatales. Sin embargo, si se toma como ejemplo la realidad del teatro, es ilustrativo el que, mientras un 47% de la población el año 2009 estaba dispuesta a pagar su entrada, tan sólo un 18,6% señala haber efectivamente asistido a una función durante los últimos 12 meses (CNCA, 2011c).

1.3 “La nueva forma de gobernar” en el ámbito cultural.

El día 11 de Marzo del 2010 inició su mandato Sebastián Piñera, quebrando una tendencia que tuvo cuatro periodos consecutivos de gobiernos de la Concertación, siendo además el primer presidente de derecha democráticamente electo desde el año 1958. Su campaña presidencial

tuvo por eslogan el representar una “nueva forma de gobernar” frente al desgaste político de los gobiernos anteriores, planteando incorporar criterios de gestión empresarial en el manejo del gobierno. En este sentido, el hasta hace poco ministro de Cultura, Luciano Cruz-Coke, procuró posicionar a la derecha en el mundo artístico-cultural mediante la integración de mecanismos que fortaleciesen el vínculo público-privado en la materia. Representativo de lo anterior es que desde el año 2010 se desarrollen seminarios en el CNCA para discutir la relación tradicional entre cultura y economía, dándole relevancia a la opinión de los ministros de Economía y Hacienda, así como a empresarios, líderes de opinión, legisladores y académicos (CNCA. 2012).

En el gobierno del Pde. Piñera fue fundamental avanzar en un cambio en el rol subsidiario del Estado sobre la cultura para profundizar en el desarrollo de las industrias culturales como agente relevante del desarrollo económico del país. Esto fue una de las promesas de campaña de Piñera con objeto de duplicar el aporte de este sector al PIB desde un 1,58% (el año 2009) al 3,2%, acercándonos así a los niveles de los países desarrollados donde este sector contribuye cerca del 5% del PIB nacional (Scantlebury, 2011). Bajo esta premisa, el gobierno ha propuesto el surgimiento de una verdadera industria cultural, cumpliendo el Estado un rol activo como impulsor (facilitador) para que gestores y emprendedores sean protagonistas de su desarrollo, disminuyendo el anterior énfasis respecto al paradigma de la democratización de la cultura por la centralidad que cobra ahora la acción cultural privada. Al respecto, Cruz-Coke señala que:

“Tanto los fondos en cultural como la ley de donaciones con fines culturales han creado una agencia de gratuidad histórica que, si bien es cierto debe ser condición facilitadora para aquellos grupos que por condición socioeconómica no pueden acceder de otra forma a los bienes culturales, no puede ser regla general cuando buscamos que la sociedad valore la cultura, tanto en sus implicancias simbólicas como en inversión. Es por ello que hemos realizado un proceso de revisión de estas fórmulas, permitiendo equidad más que gratuidad, ya que precisamente debemos revertir la atención que indica que, pese a la creciente inversión hecha en cultura, los públicos descienden en muchos sectores” (CNCA, 2012, p.15).

El aumento de la oferta cultural –se deduce- no se ha traducido en la ampliación de audiencias y, por ello, el Estado ha tenido que subsidiar a la oferta (Scantlebury, 2011). Esta situación, negativa en términos de la racionalidad económica, se deberá revertir generando condiciones propicias para la integración masiva de la empresa privada como pilar fundamental de la actividad cultural a través de modificaciones al instrumento otorgado por la Ley de Donaciones Culturales: junto con mayores y mejores beneficios tributarios, se permitirá la agregación de empresas que registran pérdidas y a extranjeros con actividades comerciales en Chile, a trabajadores independientes y a sucesiones hereditarias. Se espera que esto repercuta principalmente en la recuperación patrimonial como generadora del turismo y en el apoyo a las mencionadas industrias creativas (CNCA, 2012).

Ahora bien, en relación al aporte de políticas culturales del nuevo periodo, éste fue más bien escaso, principalmente marcado por la continuidad de políticas implementadas en años anteriores. En el documento “Política Cultural 2011-2016” destaca el énfasis puesto en “visibilizar y fomentar las industrias culturales como motor de desarrollo” (CNCA, 2011a, p. 54), lo cual es acompañado por la internacionalización de las industrias creativas, la promoción de las nuevas tecnologías de la comunicación y el fomento al turismo cultural (CNCA, 2011a). Seguramente el programa de mayor importancia implementado durante este periodo sea Red Cultura (2011), el cual establece una estrategia de trabajo en red entendido como el apoyo económico y de gestión a municipios y privados como continuación del Programa de Centros Culturales impulsado durante la administración de Bachelet¹².

Finalmente, respecto a los anuncios programáticos más relevantes, el Observatorio de Políticas Culturales (OPC) señala la construcción y/o rehabilitación de 51 centros culturales y 5 teatros regionales (Programa de Centros Culturales impulsado en la anterior administración); la creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio; y la modificación a la Ley de Donaciones Culturales. A la par de estas medidas se han anunciado la construcción de la carrera digital de

¹² El Programa de Centros Culturales fue implementado el año 2007 y consistió en la creación, reparación o habilitación de infraestructura cultural que permitiesen la creación, formación y difusión en 65 comunas (previo requisito de contar con más de 50 mil habitantes) mediante el apoyo financiero y/o de gestión facilitado por la CNCA.

la cultura (de la cual no existe vestigio); la realización de Festivales de las Artes en todas las regiones del país (solamente se realizan en Valparaíso y Coquimbo); la recuperación de edificios patrimoniales (proyecto que se encuentra en su tercera etapa aún relativa a la asignación de recursos); y la implementación del mencionado programa Red Cultura. Estas medidas alcanzarían en su conjunto, según señala el OPC, un 48% de avance al 21 de mayo del 2013, sólo a meses de la elección de un nuevo gobierno. Los casos emblemáticos son la modificación a la Ley de Donaciones Culturales, recientemente aprobada en el congreso, y el contraste con el proyecto que crea el nuevo Ministerio de Cultura y Patrimonio, el cual se empieza a discutir en el parlamento el año 2013 y sin contar con un claro patrocinador político (OPC, 2013).

1.4 La política de los Fondos Concursables.

Los fondos concursables son seguramente la política estatal más constante de las desarrolladas para fomentar la creación artístico-cultural de nuestro país, develándose en ella la lógica con que opera la inversión del Estado en este campo de producción particular. En la actualidad coexisten cuatro fondos estatales destinados al fomento de la cultura y las artes, los que son definidos a continuación¹³:

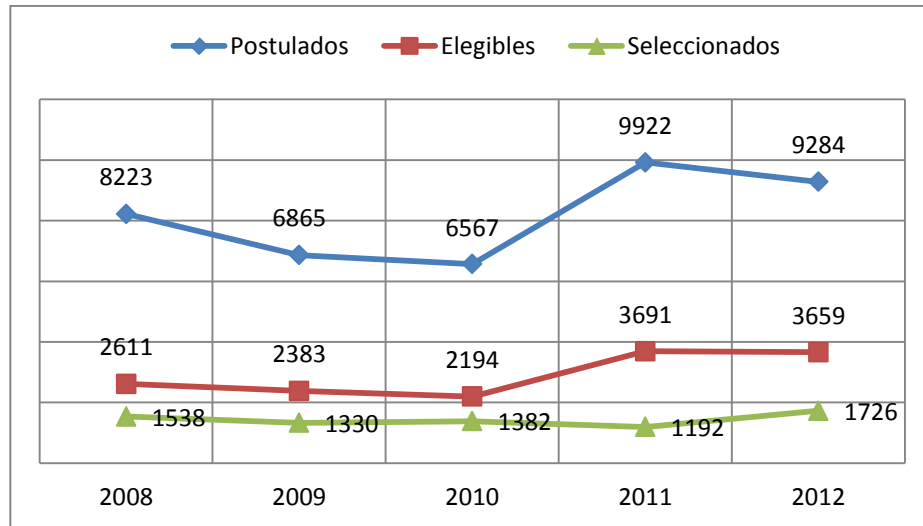
- Fondo Nacional de las Artes y la cultura (FONDART): creado en 1992, su objetivo es apoyar el desarrollo de las artes, la difusión de la cultura y la conservación del patrimonio cultural de Chile. Las áreas artísticas de su promoción son las artes visuales, la fotografía, nuevos medios, el teatro, la danza, las artes circenses, la artesanía, el diseño y la arquitectura. A partir del año 1998, este fondo se dividió en dos ámbitos de financiamiento: uno nacional y otro regional, el cual reúne alrededor de la mitad de las asignaciones del FONDART.

¹³ Fuente: <http://www.observatoriopoliticasculturales.cl>

- Fondo del Libro y la Lectura: creado en 1993, busca fomentar y promover proyectos, programas y acciones de apoyo a la creación literaria, la promoción de la lectura, la industria del libro, la difusión de la actividad literaria, el fortalecimiento de las bibliotecas públicas y la internacionalización del libro chileno.
- Fondo de Fomento de la Música Nacional: creado en el 2004 como instancia que sucedió al FONDART en la asignación de recursos estatales para el desarrollo musical, este fondo apoya la difusión, promoción y desarrollo de la misma así como de la industria asociada.
- Fondo del Arte y la Industria Audiovisual: creado en el 2004, financia la producción y distribución de obras cinematográficas, creación de guiones, equipamiento, formación profesional, investigación y difusión de las nuevas tendencias creativas y de innovación tecnológica.

Los distintos fondos culturales suponen la presentación de proyectos por parte de personas naturales o jurídicas chilenas para su financiamiento total o parcial según un monto máximo financiable y la disponibilidad presupuestaria, con un plazo máximo de un año. En relación a su distribución, cada uno de estos fondos es administrado por un consejo de representantes y son coordinados por una secretaría ejecutiva, mientras que el FONDART, debido a la multiplicidad de líneas que integra, es directamente gestionado por el CNCA. Pensados como un mecanismo estimulante del complejo de circulación cultural, éste tipo de fondos ha terminado por definir buena parte de la estructura del campo creativo. Lo dicho anteriormente se expresa en altos niveles de demanda que distan de las posibilidades de financiamiento dispuestas por el Estado en este ámbito:

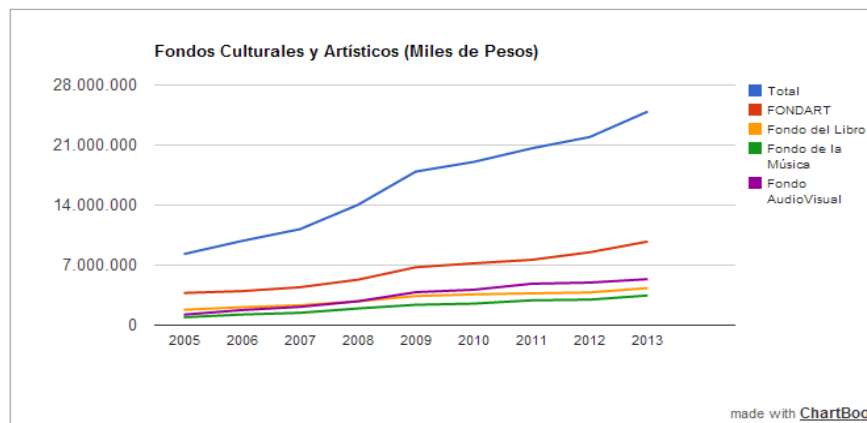
Grafico 5: Distribución proyectos postulados, elegibles y seleccionados para fondos culturales 2008-2012



Fuente: anuarios de Cultura y Tiempo libre 2008-2012:

http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/estadisticas_sociales_culturales/cultura/cultura.php

Grafico 6: Evolución fondos culturales por rama desde el 2005 al 2013



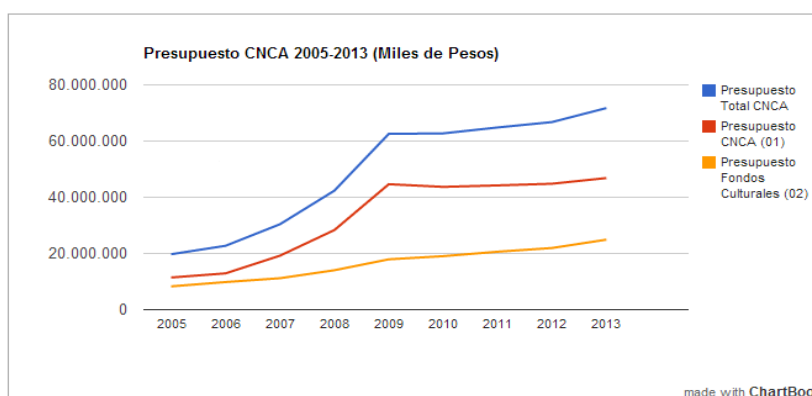
Fuente: Observatorio de Políticas Culturales

<http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/>

Como se observa en el gráfico anterior, la tendencia ha sido un sostenido crecimiento de los fondos concursables, especialmente el fondo audiovisual. Asimismo se manifiesta un punto de inflexión entre los años 2009-2010, lo cual puede ser explicado por la contingencia del terremoto ocurrido el día 27 de febrero del 2010, hecho que motivó una priorización de

recursos en el proceso de reconstrucción en detrimento de otras áreas, entre ellas el sector cultura con excepción del patrimonio inmueble (Scantlebury, 2011). Sin embargo, como se observa en el siguiente gráfico, la inversión total en cultura durante el actual gobierno se ha estancado respecto a los niveles de crecimiento observados durante los últimos gobiernos de la época de la Concertación:

Gráfico 7: Evolución presupuesto CNCA 2005 a 2013.



Fuente: Observatorio de Políticas Culturales

<http://www.observatoripoliticasculturales.cl/OPC/>

Tan solo el 2013 se daría una inclinación al alza, rompiendo la tendencia de los años 2010-2012, periodo en que se había frenado el ritmo de crecimiento que habían tenido sistemáticamente éstas fuentes desde el año 2004. De esta forma, en la actualidad los fondos concursables representan el 34,7% del presupuesto total del CNCA, siendo su principal plataforma para el fomento de la creación artístico-cultural.

2.- Valparaíso: nuevo proyecto de ciudad.

2.1 Panorama local.

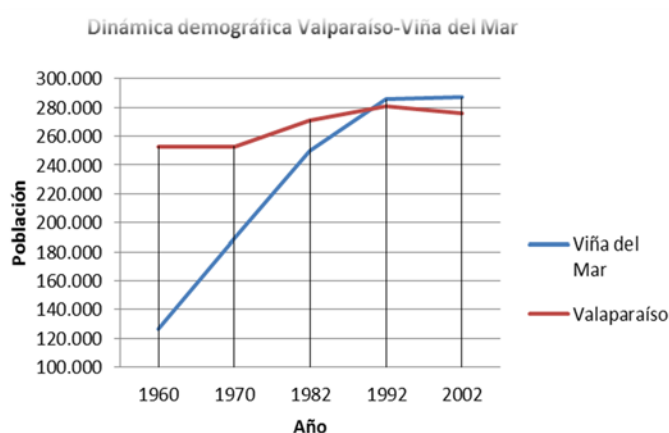
La gobernabilidad se ha instalado en el discurso contemporáneo como respuesta a los procesos de ampliación y desestructuración del espacio urbano regional, lo cual va de la mano del debilitamiento ideológico de la figura del Estado centralizado durante las últimas décadas. La multiplicación de las demandas centrifugas derivadas de la globalización han llevado a la revalorización de la ciudad como territorio gobernable, siendo esto entendido como un “hacer ciudad” que expresa a su vez las demandas de democratización, de gobiernos cercanos (en muchos casos subsidiarios), de descentralización y de participación cívica, aspectos que definen un proyecto urbano capaz de insertarse en los flujos económicos mundiales (Castells y Borja, 2000).

Posicionándonos en el caso de Valparaíso, capital de la V región y sede del parlamento nacional desde 1990, la situación de estancamiento generalizado que la ciudad acarreó a lo largo del siglo XX como consecuencia de la caída de la actividad portuaria, comercial y financiera, así como la incapacidad de sustituir tales actividades por otras equivalentes (fundamentalmente el caso de la industria manufacturera, muy perjudicada por las políticas de liberalización económica de la década de 1980), configuraron un escenario complejo marcado por el empobrecimiento y deterioro sostenido de la ciudad puerto¹⁴. Esta realidad se hace evidente sobre todo si se la compara con otros asentamientos urbanos de características similares o con su propia época de esplendor histórico ocurrida a finales del siglo XIX, tiempos en los que Valparaíso fue conocida como “la perla del Pacífico”. Como fenómeno

¹⁴Al respecto, Trivelli señala, entre otros datos, la declinación económica de la ciudad que ya entre las décadas de 1940 a 1970 manifestó un decrecimiento de un 8% en su tasa de población económicamente activa, de igual manera que en el mismo periodo la tasa de ocupación disminuyó de un 39% a un 30%. Las principales razones señaladas para explicar estos fenómenos son La menor gravitación del puerto de Valparaíso en la vida y la economía de la ciudad, resultado del acelerado desarrollo de otros puertos competitivos en la región (como los de San Antonio y el de Quintero), a lo cual se suma el impacto de las nuevas tecnologías en la ocupación laboral portuaria; y las bajas remuneraciones percibidas en la región en comparación a la capital Santiago (Trivelli, 2010).

significativo de lo anterior, se puede exponer el débil crecimiento demográfico evidenciado desde 1940, lo cual queda mejor graficado al compararse con el crecimiento de Viña del Mar, ciudad que nace originalmente como apéndice de Valparaíso y que se desarrolla en torno al sector servicios y al turismo:

Grafico 8: Comparación crecimiento demográfico Valparaíso-Viña del Mar periodo 1960-2002.



Fuente: elaboración propia en base a http://www.ine.cl/canales/usuarios/censos_digitalizados.php

Destaca asimismo el periodo inter-censal 1992-2002 donde la ciudad tuvo un crecimiento negativo de un 0,2% anual, así como el hecho de que en 42 años su población creció tan sólo un 8,4%, pasando de 252.865 personas en 1960 a 275.982 el año 2002 (mismo periodo en que Chile duplicó su población mientras que Santiago la triplicó). Al respecto, Trivelli señala que “esta declinación en la dinámica demográfica de la comuna y de la ciudad está condicionada por una declinación en la dinámica económica de Valparaíso” (Trivelli, 2010, p.4), siendo las bajas remuneraciones comparativas del empleo y la disminución del mismo los mayores inconvenientes de las últimas décadas.

Bajo este escenario, y ante la necesidad de generar nuevas estrategias de desarrollo para la ciudad, el año 2001 es creada la Comisión Presidencial Plan Valparaíso, instancia que sustentó una serie de esfuerzos mancomunados cuyo objetivo principal fue fortalecer la postulación del

casco histórico de la ciudad en los Sitios del Patrimonio de la Humanidad ante UNESCO, abriendo con ello la oportunidad de generar una oferta productiva complementaria en base al turismo cultural. Para ello, el denominado “Plan Valparaíso” planteó realizar una inyección masiva de recursos destinados a mejorar la trama urbana; fomentar el ámbito empresarial; potenciar el carácter cultural a través de la realización de actividades artísticas; generar un nuevo plan de transporte; y desarrollar un sistema universitario regional de alta competitividad (Marambio y Rojas, 2010). Si bien el desarrollo de estas medidas ha tenido en la actualidad una trayectoria irregular, la efectiva declaración Patrimonial el día 2 de julio del 2003 ha significado uno de los mayores hitos ocurrido en la ciudad durante las últimas décadas, con importantes implicancias tanto a nivel de gestión urbana como en su proyección hacia el futuro.

La trayectoria de las políticas públicas locales posteriores a la declaración de UNESCO ha ido afianzándose en una idea integral de desarrollo donde la recuperación patrimonial, la economía de la cultura y la integración ciudadana son ejes fundamentales en la representación de una imagen turística que funciona en base a una fuerte alianza público-privada. En esta línea podemos señalar como la instancia más importante el Programa de Recuperación y Desarrollo Urbano de Valparaíso (PRDUV), el cual constituiría la continuación del Plan Valparaíso. El PRDUV fue implementado entre los años 2006 y 2010 por la Subsecretaría de Desarrollo Regional (SUBDERE) junto al apoyo de gestión municipal, teniendo por fin contribuir a la revitalización económica en beneficio de su población, entendiendo esto de manera restringida a “la instalación de actividades comerciales en el área patrimonial y típica de Valparaíso” (SUBDERE, 2009, p. 19). Para ello contó con un presupuesto de US\$ 73.000.000 derivados de un fondo mixto¹⁵, el cual ha sido destinado al mejoramiento urbano (recuperación de fachadas de edificios y sitios patrimoniales); la rehabilitación de espacios público del plan y de los cerros patrimoniales; el mejoramiento de la calidad urbana y del

¹⁵ Éste fondo se compone de US\$ 25.000.000 correspondientes a un préstamo otorgado por el Banco Interamericano del Desarrollo (BID) como medida de soporte a la recuperación patrimonial, y US\$ 48.000.000 provenientes del aporte local.

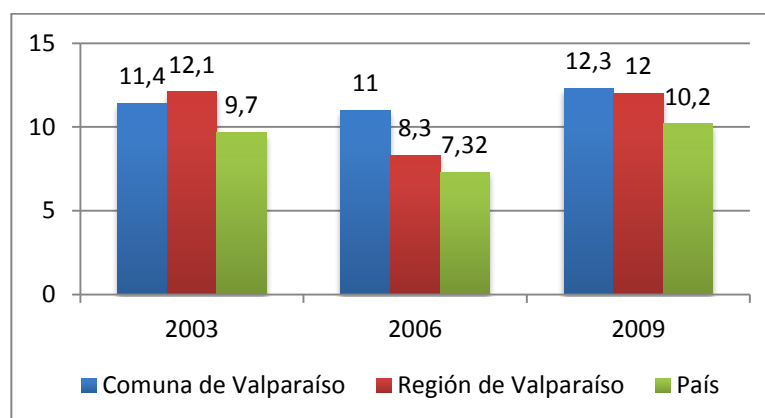
medio ambiente (control de plagas, seguridad, señalética, aceras e iluminación); y el rescate de monumentos inmuebles de gran valor histórico.

Ahora bien, la línea de desarrollo expuesta comporta limitaciones al tiempo que acentúa disparidades urbanas y sociales entre los privilegiados sectores patrimoniales (en los que a su vez se puede observar un incipiente proceso de “gentrificación”) y el resto de la ciudad, la que en términos globales ha presentado de manera sostenida niveles de pobreza y desempleo comparativamente preocupantes:

Tabla 2: Población según Pobreza (Casen 2003-2009).						
Categoría de Pobreza	Año			% según territorio el año 2009		
	2003	2006	2009	comuna	región	país
Pobre indigente	16575	7126	21063	7,76%	3,44%	3,74%
Pobre no indigente	36592	33843	40359	14,86%	11,6%	11,38%
No pobre	211634	225690	210133	77,38%	84,97%	84,88%
Total	266804	268665	273564	100%	100%	100%

Fuente: elaboración propia según datos del reporte estadístico comunal de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: eportescomunales.bcn.cl/2012/PDF/Valparaíso_Población.pdf

Grafico 9: Tasa de desocupación comparativa Comunal, regional y país de los años 2003, 2006 y 2009 (en porcentaje):



Fuente: elaboración propia según datos del reporte estadístico comunal de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: eportescomunales.bcn.cl/2012/PDF/Valparaíso_Población.pdf

En cuanto a las limitaciones, el estudio de Trivelli plantea que “el turismo ofrece sin duda un potencial importante en el desarrollo de Valparaíso, sin embargo no debe olvidarse que hace una contribución limitada al empleo” (Trivelli, 2010, p. 10). El porcentaje de personas ocupadas en el sector turismo es de un 1,8% del total de la fuerza laboral comunal con una proyección que podría alcanzar hasta un 6,3% (Trivelli, 2010). A esto se debe sumar el hecho de tratarse de una actividad que, aunque moviliza grandes cantidades de capital, éste no necesariamente se queda en la ciudad ni presenta un carácter distributivo.

La economía cultural asociada al patrimonio histórico conforma un elemento central en la apuesta de desarrollo que se ha buscado impulsar en Valparaíso durante la última década. Sin embargo, las referencias respecto al ciudadano común parecen poco claras, sobre todo en relación al rol que éste juega dentro de un proyecto que comporta un fuerte componente exógeno. En tal sentido, si pensamos en el patrimonio de Valparaíso declarado por UNESCO, éste refiere en concreto a las formas del espacio urbano que representan un momento histórico desaparecido y no a las prácticas del presente, aquello que, sin embargo, las autoridades gustan evocar como el “patrimonio inmaterial porteño”. Entonces, ¿cómo hacer que la ciudadanía, golpeada por el estancamiento generalizado de la ciudad durante el siglo XX, se haga parte de este proyecto de ciudad? o dicho en otro modo ¿Cómo lograr activar este proyecto si la sociedad civil no se hace parte de éste en tanto proveedores de una experiencia de vida idealizada? Muy en esta línea, Manuel Castells plantea la importancia que tales interrogantes tienen en el cuadro de desarrollo urbano contemporáneo, sobre todo si consideramos que:

“El progreso económico implica necesariamente el manejo de las poblaciones a fin de reducir el peligro de violencia en la compra o venta de experiencias. (...) Por lo tanto, la culturización también se basa en la movilización y el manejo de la población, especialmente la de los sectores marginales que ´realizan` la vida y que nutren las innovaciones de los creadores” (Castells, 2000, en Yúdice, 2002, p. 35).

Desde el ámbito intelectual local, Pablo Aravena (2009) advierte que, dado que el destino post-industrial de Valparaíso está en el patrimonio en tanto representa su principal oportunidad de

inserción en el complejo industrial de la cultura mediante la cosificación de su “originalidad” urbana, la gestión de la política cultural se ha enfocado en su resguardo y en una “culturización de la ciudad”. Con este término el autor designa el arreglo entre el mercado y el gobierno (lo público y lo privado) que convierte a la cultura en un modelo de gestión tendiente a generar condiciones necesarias para el desarrollo económico, convenciendo a la población del valor de lo cultural como perspectiva de autogestión y como horizonte de sus demandas:

“El proceso de cosificación de las expresiones culturales genera, por una parte, mercancías y, por otra, acota las posibilidades de proyección histórica de la sociedad porteña. Lo apropiado en este sentido es que la población “se piense cultural”: las demandas no serán ya políticas ni gremiales, sino culturales. De este modo todo camina a la realización de otros fines no tan inmediatos, como lo es la pacificación social de la ciudad mediante inyecciones de fondos bancarios internacionales para dar salida a las demandas sociales bajo la forma de “proyectos culturales” y así crear condiciones seguras para la inversión inmobiliarias o de infraestructura cultural. O bien para la formación de un “capital cultural” (en los cerros por ejemplo) que estrene modelos de autogestión en vista de una reducción del gasto social por parte del Estado” (Aravena, 2009, 21)

Resulta especialmente interesante la paradoja según la cual, mientras el destino de la ciudad se vuelca al campo de los servicios y el comercio de intangibles, queda relegado el ámbito portuario y el trabajo asalariado, justamente aquello que constituye la memoria histórica de la ciudad: “la bohemia del puerto” (Aravena, 2009). Sin intención de adentrarnos mayormente en este tipo de cuestionamientos, es indispensable atender cómo la cultura, el patrimonio y las políticas respectivas se han instalado como referentes ineludibles en la ciudad en la proyección de su imagen cultural.

2.2 Valparaíso patrimonial y la cultura.

Conforme se va consolidando la condición patrimonial de Valparaíso, la cultura y las artes cobran una relevancia particular en el escenario local, toda vez que la ciudad se convierte, ese mismo año, en la capital cultural del país y sede del CNCA. Ambos hechos responden a decisiones pensadas para reforzar, desde la institucionalidad central, el proyecto de patrimonialización, lo cual se hace especialmente latente al analizar las versiones regionales de “Chile Quiere Más Cultura” y de “Política Cultural 2011–2016”. Los objetivos de ambos documentos se encuentran focalizados en las temáticas de patrimonio, industrias culturales y participación social, aunque con distintos énfasis. En este sentido, si en el periodo 2006 a 2010 se planteaba que una de las grandes ambiciones y metas era “estimular los espacios de ciudadanía cultural que den paso a la permanencia de una cultura tolerante, diversa y democrática” (CNCA, 2005c, p.5), en el periodo actual, por su parte, se espera una pronta consolidación del proceso de desarrollo vinculado al patrimonio (a partir de la culminación de los proyectos y programas señalados en el apartado anterior), y de las industrias creativas con miras a la internacionalización de los bienes culturales regionales (CNCA 2011b).

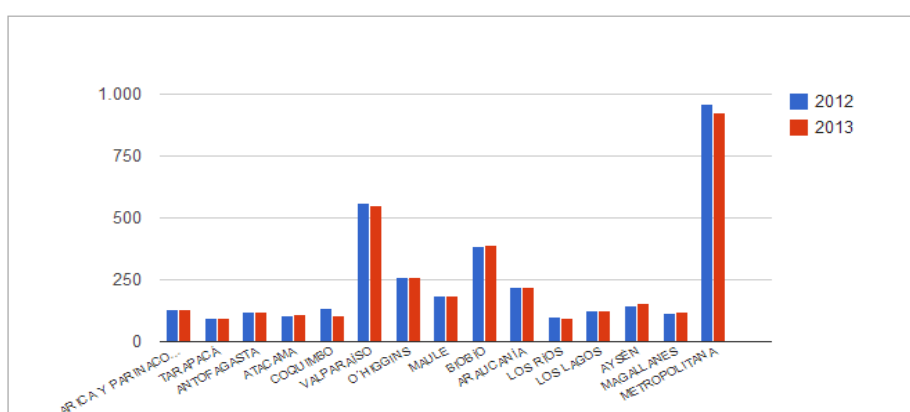
Desde el 2003 a la fecha, la actividad cultural de la ciudad se ha incrementado de sobremanera, de lo cual son muestra las múltiples festivales realizados cada año y que, en su mayoría, tienen su génesis en la última década. Entre éstos (en total más de 22 festivales), algunas de las más destacadas son¹⁶: Carnaval Mil Tambores (1998), Festival -nacional e internacional- Danzalborde (2001), Festival de Cine Recobrado de Valparaíso (2001), Encuentro de Teatro Porteño Independiente (2005), Festival Tsonami (2007), Teatro Museo del Títere y el Payaso (2008), Festival Invasión Callejera (2009), Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso (2010), Poesía Cielo Abierto (2010), Festival Puerto Ideas (2011), Festival Valparaíso es un Cuento (2011) y el Festival Inedit (2011). Es significativo también que desde 1992 al 2010 la región se posicionó como la segunda con más altos montos

¹⁶Entre paréntesis se encuentra el año de su primera versión. En el caso de Inedit, si bien su data es anterior, fue en el año 2011 que este festival se trasladó a la ciudad.

obtenidos a partir de fondos concursables para actividades culturales, sólo superada por la Región Metropolitana, destacando además que 113 de los proyectos adjudicados, de un total de 168, se circunscriben a la comuna de Valparaíso (CNCA, 2011a).

En un sentido concordante, si consideramos la distribución de los montos otorgados por el FONDART Regional del año 2013, el 25,9% de estos se entregaron a proyectos de la Región Metropolitana, el 15,4% a la de Valparaíso y el 10,9% a la del Biobío, siendo la V región la con mayor representación proporcional a su población:

Grafico 10: Distribución montos FONDART regional 2012 y 2013

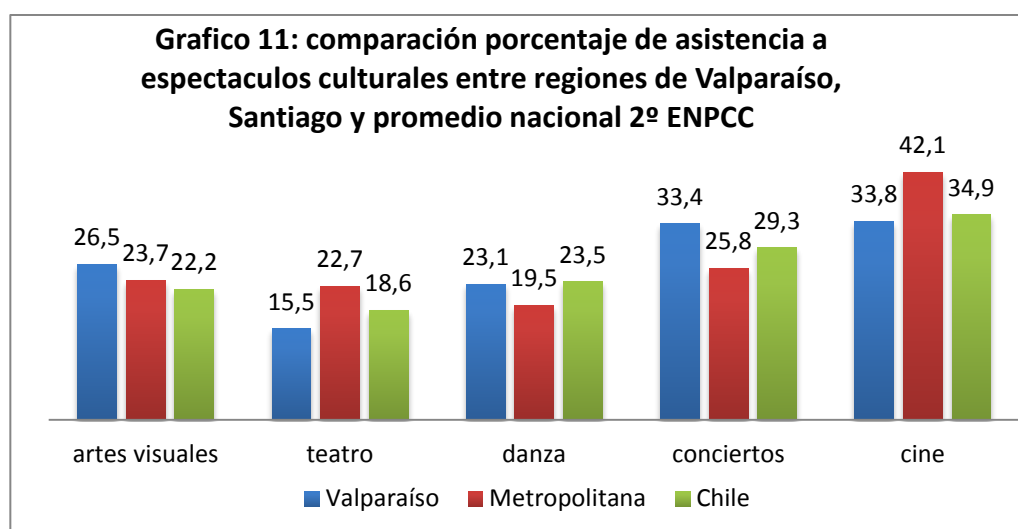


Fuente: Observatorio de Políticas Culturales
<http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/>

Ahora bien, esta situación de auge del campo de producción artístico-cultural en la ciudad no ha estado exenta de fuertes matices, principalmente si consideramos que la participación ciudadana en estas esferas mantiene un carácter limitado e insuficiente. Según advierte el Plan Estratégico de Cultura de Valparaíso, que comprendió la realización de una consulta a actores vinculados al mundo del arte con el objeto potenciar dicha esfera, a pesar de la gran cantidad de creación existente en la ciudad, es imprescindible avanzar en apoyar a la comunidad de base ante las insuficiencias para auto-sustentarse. Entre los resultados más relevantes de dicho documento se encuentra el diagnóstico extendido que habla de la baja participación de la población, la cual estaría además restringida a eventos masivos y no a actividades periódicas de calidad que fomenten hábitos de consumo cultural. Otras críticas se ven relacionadas a la

falta de información y difusión del quehacer cultural, la carencia de infraestructura adecuada y de financiamiento (Ilustre Municipalidad de Valparaíso, 2008).

Lo planteamientos antes expuestos se darían en coherencia a los datos de consumo cultural de la región, donde un 93% de la población del sector socioeconómico bajo posee un consumo cultural mínimo o insuficiente, que se limita casi exclusivamente a los medios de comunicación masivos (CNCA, 2011c). Ahora, al observar la situación de asistencia a eventos en la región arrojados por la 2º ENPCC, estos aparecen como relativamente más altos respecto al promedio nacional en los ítems de Audiovisual y Conciertos, mientras que la situación del Teatro (que promedia la asistencia más baja como disciplina a nivel país) alcanzan tan sólo un 15,5%:



Fuente: elaboración propia según datos de la 2ª ENPCC (2011)

Resulta llamativo el que, a pesar de la gran cantidad de oferta cultural presente en la ciudad (en muchos casos gratuita), ésta no se traduzca en mayores niveles de asistencia de los públicos a los eventos realizados. La no incorporación masiva al consumo de bienes culturales podría ser causa y condición de que la ciudadanía local, en su mayoría, no ha adquirido aún el “código” necesario para su disfrute (Bourdieu, 1995), demostrando la distancia entre la imagen de ciudad proyectada y la realidad del habitante común. Más allá de la veracidad de esta hipótesis, la situación señalada sirve para ilustrar la importancia que tuvieron y tienen programas como los Carnavales Culturales o el FAV en el marco de formación cultural.

3.- Carnaval Cultural y Festival de las Artes de Valparaíso.

3.1 Carnavales Culturales de Valparaíso.

Los Carnavales Culturales fueron creados el año 2001 como iniciativa contemplada en el denominado Plan Valparaíso, teniendo por fin el potenciar el carácter cultural de la ciudad de cara a su postulación como patrimonio de la humanidad ante la UNESCO, fortalecer vínculos en política exterior y aportar a la alicaída economía regional y comunal mediante el fomento de la actividad turística en la antesala de la celebración del año nuevo (CNCA, 2005b). Vistos de manera concisa, se trató de una fiesta masiva que durante 3 o 4 días se apoderó cada fin de año de distintos espacios de la ciudad a través de una diversidad de escenarios gratuitos en los que se combinaron distintas expresiones artísticas (danza, teatro, música, literatura, poesía, fotografía), conciertos masivos (ceremonia de inauguración y clausura; Rockodromo) y pasacalles populares, todo en base a una programación que procuraba exponer lo más representativo de la cultura nacional y local junto a la participación de una ciudad extranjera invitada¹⁷.

Con el propósito de resumir el devenir de los Carnavales en base a la escasa información disponible¹⁸, se tomó como ancla los 3 momentos que Marambio y Rojas plantean como los más significativos en su transcurrir: i) su creación en el marco del Plan Valparaíso; ii) el traspaso de su gestión al recientemente creado Consejo de la Cultura y las Artes; iii) y su reestructuración acorde a los lineamientos del programa Chile quiere más Cultura (Marambio y Rojas, 2010):

¹⁷En los diez años de su realización, diversas fueron las ciudades internacionales invitadas a emprender un hermanamiento con la ciudad de Valparaíso: 2001 fue Barcelona (España), 2002 Guanajuato (México), en 2003 Salvador de Bahía (Brasil), 2004 Barranquilla (Colombia), 2005 Buenos Aires (Argentina), 2006 Panamá (Panamá), 2007 Montevideo (Uruguay), 2008 Veracruz (México), y el 2010 se celebró a los países que conmemoraban el Bicentenario: Colombia, México y Argentina como invitados.

¹⁸ Una de las mayores dificultades de la investigación consistió en el ordenamiento de la información relativa al formato Carnaval, esto como consecuencia de la poca sistematización y ausencia de información del mismo (véase marco metodológico)

3.1.1.- Primeros años:

En el primer año de su realización (2001), la organización de los Carnavales estuvo a cargo de la Secretaría General de Gobierno (SEGEGOB), siendo su motivo curatorial el homenajear al poeta Pablo Neruda y teniendo como principal hito la participación de la compañía de teatro catalana Els Comediants. En cuanto a la parrilla local, esta fue armada por productoras privadas de Santiago, significando la actividad una inversión total superior a los 260 millones de pesos (fondos entregados por el Ministerio de Hacienda). En términos de impacto económico, Marambio y Rojas señalan que durante la semana de su realización, las ventas del comercio local aumentaron entre un 20 y un 30% (Marambio y Rojas, 2010)

El año siguiente la administración de los Carnavales aumento sus fondos a 350 millones de pesos e incorporó de manera más activa en su trabajo a la Ilustre Municipalidad de Valparaíso. Resultado de ello, se enfatizó sobre la idea de la Fiesta Popular Callejera, para lo cual se contrató a Santiago Aguilar (director del carnaval Mil Tambores) con el fin de que organizar comparsas que emulasen las antiguas fiestas de la primavera (Marambio & Rojas, 2010). La ciudad extranjera invitada en aquella ocasión fue Guanajuato, siendo algunas de las actividades más destacadas la exposición de obras del pintor mexicano Diego Rivera y la presentación de la agrupación mexicana Café Tacuba.

3.1.2.- Traspaso de gestión al CNCA:

El 2003 se producen dos sucesos especialmente significativos para el desarrollo cultural de Valparaíso: por un lado está la inclusión de su casco histórico en los sitios del patrimonio mundial de UNESCO, y por el otro la creación e instalación en la ciudad del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). En relación al Carnaval propiamente tal, el CNCA pasó a hacerse cargo de su organización como forma de marcar presencia en la ciudad, expresando la “(...) voluntad de transformar al Carnaval Cultural en el Festival de las Artes de Chile,

teniendo como lema central la promoción del lema «Valparaíso ciudad Patrimonio de la Humanidad» (CNCA, 2005b, p.211). Los Carnavales serían conceptualizados por el Consejo como ventanas anuales a las artes donde se resumiría lo mejor de la producción artística nacional y local junto con el desarrollo de instancias de participación ciudadana (CNCA, 2005b).

Respecto a su diseño, éste sería liderado en adelante por una comisión integrada por miembros del área de Asuntos Internacionales, el jefe del Departamento de Ciudadanía y el director regional del Consejo, a los cuales se sumaban el Departamento de Cultura de la Municipalidad y también la Intendencia Regional. Estas comisiones daban lugar a mesas de trabajo en las que se presentaban propuestas, se gestionaban espacios y se acordaba un plan de contingencia, integrando en estos últimos dos aspectos a otras instituciones de la ciudad como Carabineros, la Armada, el servicio de salud y la Red de Museos. En cuanto a los contenidos, el Consejo trabajó en base a tres principales módulos: i) el internacional, enfocado en el intercambio con otras ciudades turísticas y/o patrimoniales del mundo con objeto de mejorar relaciones de política exterior, así como el traspaso de experiencias culturales y de gestión; ii) una programación artística en la cual los distintos comités de los departamentos regionales del Consejo elegían, según criterios de calidad y pertinencia, obras que hubiesen contado con financiamiento estatal; iii) un módulo cultural ciudadano que buscaba promocionar iniciativas que estimularan y desarrollaran la participación local a través de centros culturales, entidades universitarias y comunitarias (CNCA, 2005b; 2006; 2007).

Entre los hitos del 2003 resalta la realización del primer Rockodromo, la inclusión de artistas destacados como parte del cierre anual del programa Sismo, y la presencia del Ballet folklórico de Bahía, ciudad hermanada ese año. Para la versión del año 2004 se empezaría a potenciar la inclusión de iniciativas locales, lo cual significó la selección de 18 muestras artísticas regionales (de un total de 86 postulaciones por concurso público) y de 10 proyectos dirigidos hacia la participación ciudadana. En relación al espectáculo, fueron especialmente importantes las presentaciones del músico argentino Luis Alberto Spinetta junto a las

agrupaciones regionales Congreso y Los Jaivas. En cuanto a la ciudad invitada, Barranquilla, destacó el concierto lírico liderado por María Toledo (CNCA, 2005b). En la versión del 2005, las iniciativas artísticas regionales bajarían a 13 al tiempo que se buscaría aumentar la proporción de espacios abiertos y la presencia del evento en los medios. En cuanto a la procedencia de los visitantes, un estudio realizado ese año por el CNCA (el cual contó sólo con 150 casos), señaló que un 36% de los asistentes provenían de Valparaíso, 23% de Santiago, 17% de Viña del Mar y el restante 24% de otras zonas de la región y del país (CNCA, 2006).

3.1.3.- Reestructuración desde el CNCA e incorporación oficial del Pasacalle:

El año 2006 se producirían importantes cambios en la administración del Carnaval: por una parte asumiría Paulina Urrutia como cabeza del Consejo en lugar de José Weinstein; por la otra ocurriría la salida de Soledad Arévalo del CNCA, figura hasta entonces a cargo de los Carnavales, tomando su lugar Daniela Campos, quien trabajaba en el Consejo desde el año 2005. En el marco de estos movimientos es que se produjo la incorporación de la actividad bajo los lineamientos de Chile Quiere más Cultura¹⁹, con lo cual los Carnavales serían conceptualizado como una fiesta popular, masiva y gratuita, dándole mayor preponderancia a los procesos de participación ciudadana (por ejemplo la realización de talleres de debate sobre gestión cultural, el sentido del patrimonio y cultura en Valparaíso) e incorporando a los Pasacalles en el programa oficial (CNCA, 2007). Al respecto, el año 2007 se señalaba la intención de:

“propiciar un espacio de participación de las expresiones artísticas locales, por medio de la construcción colectiva de un pasacalle, que rescata la identidad y el valor patrimonial de la ciudad de Valparaíso, integrando también al país vecino Uruguay con su murga y sus características propias de representación” (CNCA, 2007).

¹⁹Su agregación al programa Chile Quiere más cultura se daría en relación a los principios de difusión, acceso y creación de audiencias¹⁹, la promoción del patrimonio cultural de la ciudad y la protección de la diversidad cultural facilitando la inclusión de diversos grupos en cultura (CNCA, 2005).

Volviendo al año 2006, en aquella versión fueron actividades relevantes la presentación del Ballet Folklórico Nacional (BAFONA) y una inédita coreografía inspirada en la fiesta de La Tirana, así como la presencia del Circo del Mundo. Respecto a la ciudad invitada, Panamá, fue significativa la visita del director del Instituto de Turismo de ese país, el conocido músico Rubén Blades, al tiempo que resulta anecdótica la incorporación del Reggaetón en el marco de los conciertos masivos. Durante el 2007 se profundizó la idea de planificar el evento desde una perspectiva primordialmente ciudadana. En este sentido, fue vital la presencia de la murga uruguaya Candela, la cual, en un trabajo de coordinación entre el CNCA, las municipalidades de Valparaíso y de Montevideo (ciudad hermanada), capacitaron durante dos meses a pobladores de distintos barrios de Valparaíso y Viña del Mar en la confección de los Pasacalle. En términos artísticos destacó el homenaje sinfónico a Patricio Manns, Gabriela Mistral, Violeta Parra y Víctor Jara realizado por la Orquesta Filarmónica de Chile junto a una selección de artistas reconocidos en el medio nacional. La parte negativa fue la relevancia que adquirieron los enfrentamientos entre la policía y parte de los asistentes que se apropiaron de ciertos espacios durante las madrugadas (CNCA, 2008).

En la versión del 2008 de los Carnavales Culturales ocurrirían algunos cambios de estructura y de programación: se desarrollaron en el transcurso de un fin de semana y se alejaron tres días del año nuevo (26, 27 y 28 de diciembre), esto como medida paliativa a las circunstancias de descontrol vividas el año anterior. Por otra parte se produjo la independencia del programa Rockodromo del Carnaval, siendo trasladado para la semana previa, mientras que el CNCA se propuso como meta aumentar el número de actividades (de 120 a 171) y los públicos (17% de variación, dando un aproximado de 350.000 personas) en el marco del evento. Otra de las novedades fue la estructuración del espacio en 4 zonas temáticas pensadas para enfatizar la presencia familiar: i) Plaza Carnaval en Sotomayor, dónde se buscó promover el intercambio cultural con la ciudad invitada, Veracruz; ii) Sector Artes Escénicas, en Plaza O'higgins, destinado para danza, teatro y circo; iii) Escenario Central en avenida Pedro Montt para los espectáculos masivos, y ; iv) Recorrido Pasacalle, el cual estuvo a cargo de Escenalborde,

Teatro Mendicantes y el Centro Cultural Playa Ancha. En relación a las presentaciones artísticas, destacaron la puesta en escena del Ballet folklórico de Veracruz junto al espectáculo de danza “Pies pá Volas”, y el concierto del compositor de vasta trayectoria, Armando Manzanero.

En su última edición ocurrió un importante cambio en la fecha de los Carnavales, desde finales del 2009 a los días 22, 23 y 24 de enero del 2010. Este hecho respondió a dos principales razones: por una parte se trataría de un antiguo pedido de la municipalidad, la que buscaría extender la parrilla de actividades culturales de la ciudad durante el mes de enero; y la idea de hacer coincidir esta versión con el Bicentenario del Chile. En relación a lo anterior, el motivo principal de esta edición giró en torno a dicha conmemoración, siendo invitadas delegaciones de Colombia, Argentina y México, países que se encontraban asimismo celebrando sus 200 años de existencia. En cuanto a los aspectos destacados, se cuentan la realización (periodo de pre-producción) de Jornadas de Diagnostico Participativo en junio del 2009 dadas en el marco del programa Creando Chile en mi Barrio, las que tuvieron como objetivo generar condiciones para la construcción colectiva (artistas, gestores y públicos) del sentido de las comparsas partes del Pasacalle. También fue significativa la masiva ceremonia de obertura, la cual contó con uno de los últimos discursos de la presidenta Bachelet, lo que sería seguido de música en vivo con la banda colombiana Aterciopelados, el cantante Argentino Kevin Johannes y las presentaciones de destacados músicos nacionales.

3.1.4.- Detalles del Carnaval:

Según se puede observar en la siguiente tabla, entre los años 2004 y 2008²⁰ los espacios y actividades de los Carnavales Culturales evidenciarían cierto grado de discontinuidad, lo cual

²⁰ Estos datos corresponden a los años en que se pudo obtener información relacionada, específicamente a través de las memorias del CNCA correspondientes a esos años.

puede entenderse como parte de cambios en la gestión y conceptualización del evento, especialmente a raíz del cambio de gobierno Lagos-Bachelet:

Tabla 3: distribución por tipo de espacio y número de actividades de los Carnavales Culturales 2004 a 2008.

Año	Cerrados	Abiertos	Total	Nº Actividades
2004	41	21	62	199
2005	32	14	46	137
2006	22	17	39	85
2007	S/D	S/D	46	120
2008	S/D	S/D	60	171

Fuente: elaboración propia en base a memorias del CNCA de los años 2004 al 2008.

En primer lugar, la distribución de espacios abiertos y cerrados entre los años 2004 y 2006²¹ muestran una predominancia de los últimos aunque con una tendencia hacia el alza en la proporción de los abiertos, los que se habría buscado aumentar activamente desde el 2005 (CNCA, 2006). De este tipo de espacios, los principales fueron los de plaza Sotomayor, Parque Italia, Plaza O'higgins y el Centro Cultural Ex-Cárcel (los que a su vez permitían una mayor capacidad de públicos). Respecto a las actividades, es posible señalar que luego de una acentuada merma hasta el 2006, se produciría un repunte el año siguiente, mientras que el año 2008 el aumento sería aún mayor, lo que respondería a uno de los objetivos del CNCA para aquella versión (CNCA, 2008). La situación anterior, que también es posible de apreciar en el número de espacios totales, coincide con el cambio de gobierno y la revalorización del evento como la principal fiesta popular y gratuita del país (CNCA, 2008).

En cuanto a la cantidad de asistentes, dicha información resulta especialmente difícil de cuantificar y de desagregar, lo que se debe a 1) diferencias en las categorías por actividades y/o espacio entre los informes anuales del CNCA; y ii) la imposibilidad de calcular los públicos en el marco de los grandes escenarios y del Pasacalle, los que a su vez se encontraban en constante rotación. Dadas estas consideraciones, a continuación se muestran los públicos entre el 2004 y el 2008, lo cual

²¹Únicos con este tipo de información disponible.

sirve para tomar en consideración la magnitud del evento, pero no parecen susceptibles de mayores extrapolaciones:

Tabla 4: Distribución de los públicos de Carnavales Culturales años 2004-2008

Tipo	2004	2005	2006	2007	2008
Grandes escenarios	249.100	170.000	169.635	S/D	S/D
Otros²²	28741	28.000	32.635	S/D	S/D
Total	277.841	198.000	202.270	S/D	S/D
Total estimado²³	377.841	298.000	302.270	300.000	350.000

Fuente: elaboración propia en base a memorias del CNCA de los años 2004 al 2008.

Por último, respecto al impacto mediático, el Carnaval desarrolló una estrategia activa de difusión promocional en Santiago y la V región, lo que respondió a su carácter nacional y a la importancia del mismo como instancia para visibilizar el trabajo del CNCA durante el año. Por otra parte, éstos generaron gran expectación en los medios, lo que se demuestra en las 58 acreditaciones entregadas el 2005, siendo contraparte la relevancia que adquirieron los efectos colaterales negativos aparejados al Carnaval:

Tabla 5: Impacto del Carnaval de Valparaíso en los medios

2004	2005	2007
90 menciones en los medios escritos, 40 en radio y 29 en televisión	58 acreditaciones para los medios; difusión a través de diario El Mercurio y por Televisión Nacional de Chile; durante la semana de su realización, los Carnavales alcanzaron el 7º lugar entre las principales noticias.	90 notas periodísticas (48 prensa escrita, 17 por televisión, 20 en radio y 5 en medios digitales) donde 43 correspondieron a la región metropolitana y 47 al Gran Valparaíso. De éstas, 17 se enfocaron en los aspectos negativos relativos a los disturbios ocurridos en las madrugadas y la suciedad post-fiesta.

Fuente: elaboración propia en base a memorias del CNCA de los años 2004 al 2008

²² Incluye escenarios tanto abiertos como cerrados para las categorías de: danza, teatro, audiovisual, circo, música clásica y folklórica, fotografía, literatura, cine, audiovisual y talleres.

²³ Refiere a las estimaciones presentes en las memorias del CNCA del 2004 al 2008. Dicha estimación comporta los públicos no controlados de eventos principalmente abiertos y que suponen una alta rotación. En el caso del año 2004 (el cual no contaba con un cálculo correspondiente) se sumaron al total 100.000 personas más como regla observada en los años 2005 y 2006.

3.2 Festival de las Artes.

La llegada de una nueva administración política al CNCA en el gobierno de Piñera significó una evaluación exhaustiva de los Carnavales Culturales de Valparaíso, los cuales se encontraban en tela de juicio debido a las situaciones de descontrol que éstos habían evidenciado en sus últimas ediciones, y también por su fuerte identificación con la gestión cultural realizada durante los últimos gobiernos de la Concertación. Resultado de esto, a mediados del año 2010, el entonces Ministro de Cultura Luciano Cruz-Coke (a instancia de Hugo Pirovich, entonces director del FONDART Nacional, y de Daniela Campos, directora ejecutiva de la actividad), convocó un consejo multi-representativo en el cual se discutió “la nueva focalización del carnaval y su transformación en el primer Festival de las Artes (...), proceso en el que participaron distintos actores de la ciudad, entre ellos representantes de universidades, instituciones culturales y municipios”²⁴. Bajo el marco precedente, el Festival de las Artes de Valparaíso (FAV) retomaría una antigua idea del CNCA de convertir el Carnaval de Valparaíso en el Festival de las Artes de Chile, la cual no se habría concretado en su minuto.

Como resultado, el FAV comportará un nuevo formato orientado hacia el arte y el turismo cultural, con un marcado énfasis en la puesta en valor de la ciudad, su arquitectura y casco patrimonial, privilegiando el uso del espacio público como anfiteatro natural por parte de la familia local en detrimento de la figura del joven. En términos concretos, el reemplazo significó un reenfoque que puso énfasis en la asistencia (audiencia) a eventos artísticos, avanzando en una gestión cada vez más local (el traspaso de su administración desde el nivel central al departamento regional del CNCA el 2012) que entenderá la participación en relación al tratamiento de temas ciudadanos. Al año 2013 se han realizado 3 ediciones del Festival, las cuales han estado caracterizadas por un diseño curatorial en torno a conceptos específicos

²⁴ La información citada corresponde a documentos de trabajo no publicados por el CNCA facilitados por agentes Institucionales. Estos documentos se encuentran en formato material en carpetas del Departamento de Ciudadanía y Cultura. En el caso de la cita realizada, esta corresponde al documento “Informe Festival de las Artes de Valparaíso”, p.5.

(natalicio de Roberto Matta, “Territorio Poético” y “Sentidos Urbanos”) en lugar de la presencia de la ciudad extranjera invitada, característica de la época de los Carnavales. A continuación son resumidos los aspectos más relevantes de las tres primeras ediciones del FAV.

3.2.1.- FAV 2011:

Realizado por primera vez los días 27, 28 y 29 de enero, el Festival de las Artes planteó “desarrollar un trabajo participativo en la ciudad” y se definió como “una plataforma de difusión inclusiva y articulada que trabaja en pro al desarrollo local”²⁵. Su eje conceptual en aquel año giró en torno al natalicio del pintor nacional Roberto Matta con una programación que contempló todas las disciplinas artísticas integradas de acuerdo a la obra del pintor. De ésta forma, el CNCA desde el Programa Chile más Cultura, trabajó en propuestas con artistas de cada una de las regiones del país, siendo seleccionadas las más destacados por región. Asimismo, se puso énfasis en la inclusión de muestras regionales, para lo cual el CRCA abrió un concurso público con un jurado integrado por los miembros de los Consejos Consultivos y sectoriales de Valparaíso, siendo elegidas un total de 22 propuestas. Finalmente, las diversas muestras serían presentadas a través de un recorrido pensado como invitación a conocer la ciudad, integrando así su valor patrimonial.

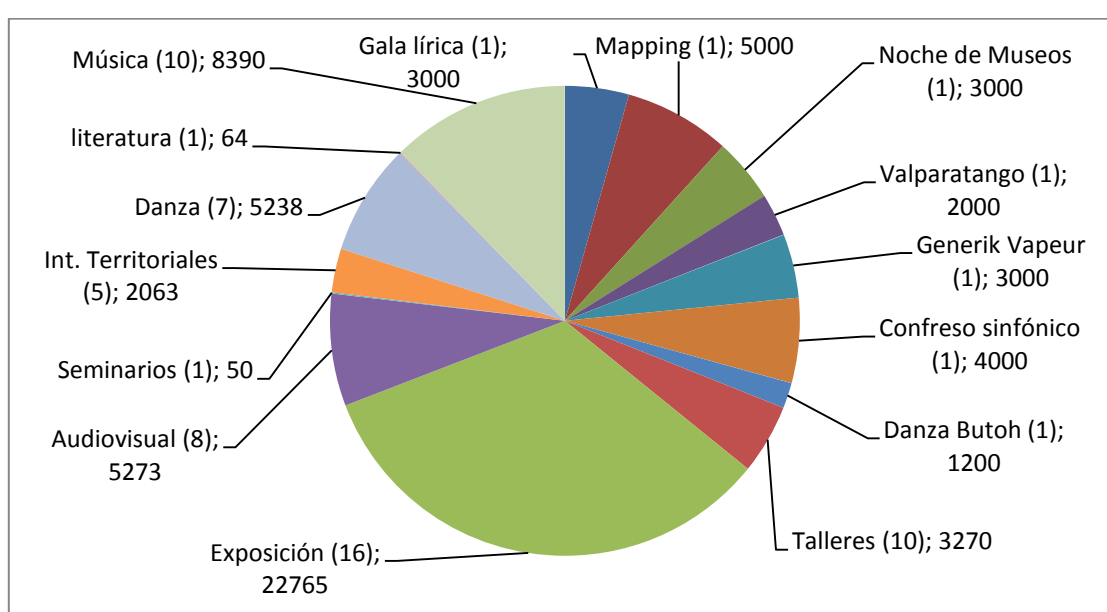
En cuanto a las propuestas artísticas, durante aquella primera versión fue significativo el carácter más docto o “elitista” de los espectáculos, entre los cuales se cuentan la gala lírica seguida de proyecciones en el edificio de la Armada en la apertura del Festival (Plaza Sotomayor), la presentación de la Orquesta Sinfónica de la USACH (Muelle Barón) y también la realización de una “noche de los museos”. En cuanto al eje participación ciudadana, éste se focalizó en el intercambio cultural con artistas franceses en los talleres de Generik Vapeaur y

²⁵Ibíd., p.7

la comunidad beneficiadas por programas territoriales, cuya presentación tendría lugar al cierre del certamen²⁶.

En comparación a lo que fueron los Carnavales Culturales, el FAV 2011 manifestaría una baja pronunciada en los públicos totales como efecto de la eliminación de los conciertos de música popular y de los Pasacalles, no obstante lo cual aumentarían para el resto de las propuestas artísticas.

Grafico 12: Públicos del FAV 2011 según tipo de espectáculo.



Fuente: elaboración propia en base a Informe Festival de las Artes de Valparaíso.

3.2.2.- FAV 2012:

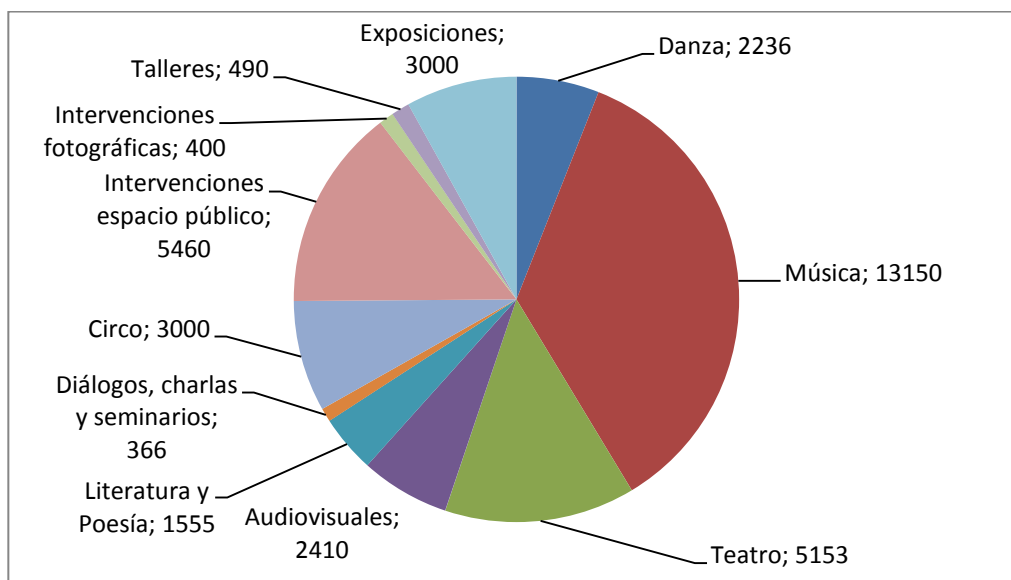
La segunda edición del Festival se realizó los días 24, 25, 26 y 27 de enero a través de 3 zonas principales: sector Barón (ex frigorífico, estacionamientos y muelle) para las disciplinas de cine y espectáculos; Parque Cultural “Ex Cárcel” para teatro, danza y talleres; la zona Puerto (Plaza Sotomayor, CNCA, Ed. Cousiño, Muelle Prat, Plaza Echaurren y plaza del Palacio de Justicia). El concepto motor en esta ocasión fue el de “Territorio Poético”, lo que definió la

²⁶ Ibídem.

puesta en escena de elencos provenientes desde 7 regiones con un total de 24 propuestas²⁷. Entre los hechos más importantes de esta segunda edición se encuentra el desarrollo de un amplio proceso de pre producción, donde distintas mesas de trabajo (turismo, comercio, académico y cultural) se articularon con el fin de posicionar al FAV como una instancia participativa es pos del desarrollo local²⁸. En el marco de estas reuniones, la organización del FAV buscó establecerse como una plataforma de visibilización para los festivales que acontecen en Valparaíso durante el año, convocando a un total de 14 de estas instancias (de un total de 22) para que participasen con sus actividades dentro del FAV.

En relación a los eventos más relevantes de aquella segunda versión, se encuentran la ceremonia de inauguración realizada en el Parque Cultural de Valparaíso (Ex Cárcel) con las presentaciones del coro femenino y la orquesta de la PUCV junto a Mamma Soul, lo que sería seguido de un homenaje al poeta Gonzalo Rojas y de un Mapping titulado “Chile antes de ser un país era un poema”. Además, se realizó la actividad “Cine bajo las estrellas” (sector Barón) y también destacó la presentación de la obra “Amores de Cantina” de Juan Radrigán. A continuación se presenta la distribución de los públicos por tipo de actividad:

Grafico 13: Públicos del FAV 2012 según tipo de espectáculo.



Fuente: elaboración propia en base a Informe Festival de las Artes de Valparaíso.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Ver anexo 4.

Durante las semanas previas al evento se realizó una fuerte campaña de posicionamiento del FAV 2012 en las vías públicas y locomoción colectiva con 300 afiches y 200.000 folletos. Además se realizó un spot publicitario emitido por TVN en 25 ocasiones, lo cual se sumaría a un total de 269 menciones del evento en distintos medios de comunicación.

Tabla 6: Presencia en los medios FAV 2012

Medios	Total	%
Impresos	88	33%
Televisivos	19	7%
Radiales	18	7%
Online	144	54%
Total	269	100%

Fuente: elaboración propia en base a Informe Festival de las Artes de Valparaíso.

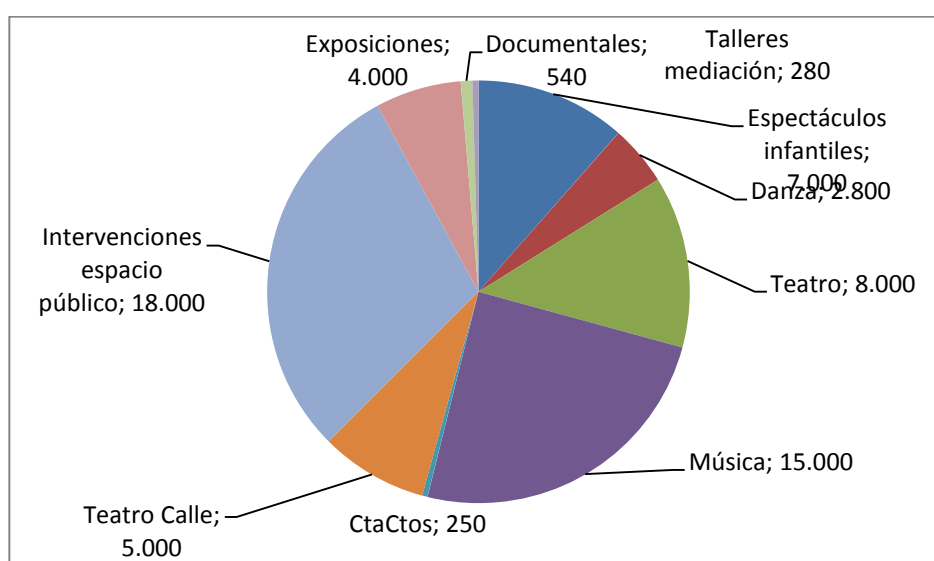
3.2.3.- FAV 2013:

En su última edición (25, 26 y 27 de enero del 2013), el FAV se estructuró en torno a la idea de “Sentidos Ciudadanos”, lo cual viene a ser entendido como “aquello que le da sentido a la vida de cada uno de los individuos de una colectividad y a todos como conjunto, reconociendo nuestra identidad y diversidad cultural”²⁹. Es importante señalar que para esta versión se produjo la llegada de una nueva encargada ejecutiva, María Isabel Ibáñez, quién asumiría en lugar de Daniela Campos (a cargo del Carnaval y Festival entre 2006 y 2012). Esta situación marcaría un quiebre respecto al trabajo impulsado el año 2012 en relación al trabajo conjunto a otros festivales de la ciudad, cuando el FAV habría acuñado el rotulo de “Festival de festivales”.

²⁹Ibídem, p. 20

La actividad procuró enfocarse en los habitantes de la ciudad y su condición de miembros de Valparaíso, para lo cual se desarrolló el concepto de “la ciudad de las artes” que se estructuró en torno a dos sectores: la ciudad de los niños (en plaza Sotomayor) y la de los ciudadanos (en plaza cívica). Además de estos espacios se desarrollaron actividades en el Parque Cultural de Valparaíso y en los auditorios Osmán Pérez Freire y Guillermo Bravo, esto último con el objeto de llevar la actividad hacia los cerros. En cuanto a la distribución de los públicos por actividades, esta fue la siguiente:

Grafico 14: Públicos del FAV 2013 según tipo de espectáculo.



Fuente: elaboración propia en base a Informe Festival de las Artes de Valparaíso.

3.2.4.- Resumen FAV y aspectos comparativos:

En términos generales, las tres ediciones del FAV han manifestado características inconstantes a nivel de públicos y número de actividades, así como también en relación a la conceptualización que define su estructura programática. Como propuesta explicativa, se puede señalar el que, siendo el 2011 el primer año de la actividad, la transición respecto al formato Carnaval definiría un perfil más discreto, manifestándose en una pronunciada baja en el número de actividades y, por sobre todo, en los públicos. De esta forma, si en el 2011 existía cierto manto de incertidumbre en relación a la actividad, el 2012 ésta buscaría

afianzarse mediante la inclusión de una multiplicidad de actores relevantes³⁰ en el marco de desarrollo económico y cultural de la ciudad, aumentando los montos asignados así como el número de actividades. Ahora bien, para la tercera versión del Festival, dichas instancias de trabajo no serían continuadas como consecuencia de un cambio de dirección ejecutiva del mismo y/o debido a la decisión de trasladar su gestión desde la dirección central a la regional del Consejo.

Tabla 7: Evolución de presupuestos, públicos y nº de actividades FAV 2011- 2013

Año	Nº de actividades	Públicos totales	Presupuesto
2011	65	68.313	\$ 341.905.924
2012	123	42.220	\$ 406.423.426
2013	81	60.870	\$ 392.724.709

Fuente: Informe Festival de las Artes de Valparaíso.

En cuanto a los rasgos más estables mostrados por el Festival de las Artes, éstos aparecen mejor representados a través de su comparación con lo que fue el Carnaval Cultural. En primer lugar se puede señalar el desarrollo de una gestión mucho más orientada hacia la gestión local y el desarrollo de propuestas regionales, y particularmente en lo que refiere a temas propiamente ciudadanos. Por otra parte, si se piensa en los públicos, éstos han disminuido a un orden del 13 o 18 % (menos de 1/5) en relación a las estimaciones del Carnaval³¹, lo cual es acompañado de una curatoría que reemplazó los eventos masivos por espectáculos que suponen un gusto más “sofisticado”. Por último, en relación a los espacios, se puede consignar la voluntad de poner en valor los sectores turísticos de la ciudad en detrimento de los grandes escenarios, así como una mayor relevancia de los lugares cerrados respecto a los abiertos en comparación a la preponderancia de estos últimos en la configuración del Carnaval.

³⁰ Ver Anexo 4.

³¹ Este cálculo considera un promedio de 55.000 asistentes al FAV y 300.000 a 400.000 espectadores para el Carnaval.

Capítulo 3: Marco teórico.

El análisis que se propone en esta investigación se centra en la producción de programas bajo el modelo de fiestas o festivales culturales realizados por el Estado, tomando como enfoque particular el proceso de reemplazo de Carnavales Culturales por Festival de las Artes de Valparaíso. Para tal efecto, el siguiente marco teórico se desglosa en dos grandes segmentos que buscan abarcar y definir las principales dimensiones del caso:

1. La primera sección busca introducir la perspectiva general que define el enfoque teórico del estudio, estructurándose a su vez en tres partes: i) una revisión socio histórica de la institución festiva como lógica desde la cual interpretar las dinámicas presentes en el reemplazo semántico de Carnavales por Festival; ii) un seguimiento del concepto de cultura desde la modernidad, atendiendo sus dinámicas de masificación hasta su instrumentalización como recurso privilegiado para la reproducción simbólica y material de la sociedad; iii) introducir las características de la política cultural impulsada por el Estado moderno, considerando los intereses que encarna para dar paso a algunos debates recientes suscitados en el ámbito latinoamericano.
2. En la segunda sección se definen en términos operativos las categorías medulares de la investigación con miras al proceso de análisis. Inicialmente se desarrollaran de modo expositivo las categorías contenidas en la Teoría de Campos Sociales de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1990, 1991, 1995, 1996, 1998, 1999, 2000, 2005), para posteriormente levantar una conceptualización del campo de producción cultural introduciendo la figura del Estado como ente con el potencial de determinar la dinámica de esta producción, su apropiamiento y su utilización como recurso simbólico para el consenso social.

A partir de la articulación entre estos ejes se define el tratamiento teórico de la investigación, lo que permite, por un lado, abordar el caso de estudio desde distintas aristas, y por otro, estructurar una perspectiva de análisis original, tanto en relación al tratamiento que la obra de Bourdieu realiza sobre el campo de producción cultural, como de la propia política pública vista desde el foco de su producción simbólica.

I

1.- La institución festiva.

Un primer aspecto necesario de abordar en esta revisión teórica es conceptualizar las nociones de *carnaval* y *festival*. Pensar los Carnaval Culturales y el Festival de las Artes como categorías festivas contrapuestas implicaría asumir que su designación mantiene una correspondencia semántica entre la palabra y la práctica. Sin embargo, desde el momento en que cada una de estas actividades es definida desde una institucionalidad oficial en conformidad a un contexto particular, se debe, al menos si se quiere avanzar en el sentido profundo del fenómeno, analizar qué es lo que designan con su nombre y cómo es que se traducen en la realidad. En este sentido, resulta vital conocer, aunque sea someramente, la naturaleza de ambas instituciones festivas, sus etapas y contextos de producción para solo entonces poder entenderlas en el caso de estudio.

1.1 Sobre el concepto de Carnaval.

Los carnavales son festividades realizadas en honor a determinadas figuras o dioses cuyo origen se remonta a la antigüedad greco-romana y al mundo celta. El concepto de carnaval surge como elemento estructurador en la antigua concepción cíclica del tiempo que se medía de acuerdo al ritmo del mundo vegetal, animal y humano, de lo cual provienen distintos tipos de rituales relacionados al periodo de la caza y de la fertilidad (rituales de abundancia), así como alegorías al caos creador (rituales cósmicos) que daban pie a celebraciones populares y masivas (Prat, 1993). En cuanto al carnaval medieval, éste encuentra sus raíces en las Saturnales romanas (festejos en honor a Saturno, dios de la agricultura) que devienen en las “fiestas de locos”, caracterizadas por los *ritos de inversión* en los que un cortejo callejero pregona a viva voz la abolición de las jerarquías sociales, de los poderes y de las fortunas. Si

bien las “fiestas de locos” surgirían en el mundo eclesiástico medieval, éstas tuvieron su parangón en otras instituciones como la realeza, nobleza e incluso en las relaciones de género (Prat, 1993).

El espacio del carnaval se configura a través de la creación de un ámbito espacio-temporal extra-ordinario; una forma de vivir la temporalidad que permite la renovación del trabajo y los deberes del mundo de manera creativa, lúdica y participativa. Lo anterior se traduce en el desarrollo de una sociabilidad espontánea, una economía del don (un gasto entendido como ofrendas y no como derroche) y la exaltación espiritual del individuo, quien abandona el control cotidiano de sus comportamientos para experimentar un proceso de extroversión de sus anhelos. A través del rito que les da origen, se evocaría una práctica tradicional profundamente arraigada al interior de la cultura sacramental, en donde se “(...) permite dar libre curso a las fantasías individuales, dentro de una estructura social disciplinada” (Cruz de Amenábar, 1995, p.18). Esto último responde a la conjunción de dos tendencias, en apariencia antinómicas, que estructuran las dinámicas internas del Carnaval: subversión y conversión:

- Subversión: tomando como ejemplo el análisis clásico de Mijaíl Bajtín (1998), la cultura carnavalesca del Medioevo europeo es comprendida en torno a dinámicas de enfrentamiento y apropiaciones entre las formas cultas oficiales y el mundo popular, oposición que, puesta en el tiempo, da lugar a un dialogo hecho de “presiones y represiones, de préstamos e intercambios” (Barbero, 1991, p. 75). En la cultura carnavalesca, el aspecto cómico representaría la dualidad del mundo a través de la parodia, el juego y las formas artístico-visuales que se ubican en la frontera entre el arte y la vida del pueblo, estructurando una concepción propia del mundo: “el carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva” (Bajtín, 1998, p.39). Frente a la fiesta oficial que pretendía mantener el orden, la fiesta carnavalesca constituiría un triunfo emancipador, la abolición de las jerarquías que dan paso a nuevas formas de comunicación que no sólo acumulan y dan cabida a lo prohibido, sino que al operar como parodia, degradación-regeneración, formarían una atmósfera de libertad. Lo anterior se

concretaría en la proyección del espacio propio popular que remedaba la vida ordinaria a través de la máscara, la risa y lo grotesco. Esta suerte de “mundo al revés”, permutación de lo “alto” por lo “bajo” de las jerarquías, constituirían los rituales de inversión característicos del carnaval medieval que sustentaban el rechazo a la norma unívoca, eterna e invariable propias de la fiesta oficial y de las formas cultas serias privativas de la Iglesia y del Estado feudal (Bajtín, 1998).

- Conversión: El análisis bajtiano pone el acento en lo que la cultura popular tiene de extraña, paralela y distintiva respecto a la oficial. Sin embargo, en opinión de Joan Prat, esta catarsis colectiva y este desenfoco de sentimientos y conductas han funcionado históricamente como “canalización y un mecanismo de control de comportamientos potencialmente desestabilizadores y peligrosos ya que la infracción ritual no quiebra el orden establecido, sino que más bien lo refuerza” (Prat, 1993, p. 289). En un sentido similar, Umberto Eco reconoce en Bajtín la naturalización de la relación simbiótica entre lo cómico y el carnaval, sólo para poner en entredicho el marco de libertad y el sentimiento de emancipación popular que éste cree ahí reconocer. Para Eco, esta teoría de la transgresión de la regla, la puesta del mundo al revés como norma, de la cual muchos quieren echar mano, es falsa:

“Para disfrutar el carnaval se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión. Sin una ley válida que se pueda romper, es imposible el carnaval (...). En este sentido, la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla” (Eco, 1989, pp. 16-17)

En opinión del autor, para que el carnaval exista como tal, la ley transgredida debe estar absolutamente incorporada en sus participantes, generando así su concientización al momento de su violación, la cual debe ser muy breve y temporalmente distanciada para que se pueda gozar de ella. Lo cómico sería, en definitiva, una forma de infracción que

opera en razón a la norma descontextualizada en el espacio temporal del carnaval (Eco, 1989).

Las disposiciones de conversión y subversión tenderían de esta forma hacia el equilibrio entre norma y espontaneidad, de modo tal que, aun cuando los elementos subversivos pueden devenir en desorden, éste no es el componente sustantivo de la fiesta carnavalesca: es un riesgo más no su causa. Ahora bien, a partir de la Ilustración, desatados los vínculos sagrados y generalizado el proceso de laicización, la institución carnavalesca se sumió en una larga etapa de crisis. Para el racionamiento positivista imperante en la modernidad temprana, la fiesta tradicional representaba un anacronismo superviviente que estorbaría el trabajo y la sana circulación de capitales, personas y mercancías. Siguiendo lo planteado por Francisco Cruces (2009), el pensamiento ilustrado socavaría el carnaval tradicional a través de una serie de reformas que tendieron a volverla funcional, en la medida de lo posible, al proyecto nacional, específicamente en la generación de una ciudadanía manejable en la organización del espacio urbano:

- Reforma civilizatoria: durante el siglo XIX se daría una relación ambivalente entre la modernidad civilizatoria y las tradiciones festivas, lo que implicaría la marginación espacial y funcional de la fiesta popular respecto a los centros urbanos. Se produciría así una suerte de domesticación del potencial de violencia simbólica que comportan los rituales de inversión, inadmisibles dentro de una sociedad normalizada.
- Desarrollo de una relación desanclada entre espacio-tiempo: conjunto al proyecto urbano moderno, se produciría la imposición de un sentido del tiempo de orden global, abstracto y medible, gobernado por la sincronización horaria y por la universalización del calendario gregoriano. De ésta forma la sociedad racional impondrá su propia temporalidad, creando episodios delimitados de tiempo libre para el ocio y el entretenimiento, acomodándolos al tiempo de la fiesta.

- Creación de rituales seculares de la nación, la ciudad y la etnicidad: mientras que el tiempo parece volverse abstracto, global, desanclado, las figuraciones de las fiestas que marcan su discurrir se llena de símbolos nacionales, héroes patrios y conmemoraciones locales de una liturgia secular, reforzando un sentimiento romántico con el desarrollo incipiente de las repúblicas nacionales arraigado en lo popular.
- El paso del sujeto comunitario al binomio institución/individuo: finalmente, “las fiestas antes concebidas como <<fiestas de todos>> tienden hacia una forma de fiestas programadas y administradas, que podemos llamar <<fiesta para todos>>” (Cruces, 2009, p.118). Aumentaría así la distancia entre el proceso de producción (esquema racionalizado de la fiesta) y el consumo festivo, lo que significará su apertura y universalización creciente como bien cultural administrado desde instancias particulares.

Ahora, en relación a fiestas y carnavales en el continente latinoamericano, en buena parte depositarios de las reformas antes planteadas, éstos surgen de un proceso de sincretismos dados por la transmisión de una mentalidad peninsular barroca (pre-capitalista y pre-ilustrada), profundamente refugiada en la religiosidad y en el espectáculo público, la cual se impondrá a través del calendario festivo cristiano y se mezclará con las ceremonias originarias prehispánicas y los ritos seculares africanos. De este modo, las memorias indígenas y las huellas de deidades africanas convivieron bajo la imposición del culto y la liturgia católica previa adecuación al calendario “oficial”, principalmente el tiempo comprendido entre la “Epifanía del Señor” (primera semana de enero) y el “Miércoles de Ceniza” (tercera semana de febrero), y/o bajo la forma de fiestas religiosas que se “carnavalizaron” en el transcurso del tiempo (Jaramillo et al, 2004). Con el desarrollo republicano y la inserción del continente en los márgenes de la modernidad europea, la institución festiva latinoamericana sufriría importantes modificaciones referidas a su deformación en espectáculo y al desplazamiento de su temporalidad al nuevo eje de la producción económico-social, oponiéndose fiesta y vida como tiempos del ocio y del trabajo (Martin Barbero, 1991). Sin embargo, a pesar de los procesos anteriormente descritos, los cuales pueden entenderse como constitutivos de la

dialéctica entre modernismo y modernización propia del continente (García Canclini, 2007), es importante rescatar que en muchas de estas celebraciones festivas subsiste un profundo sentimiento de arraigo y religiosidad en la que se expresa la poética de los pueblos. Muestra de ello son el Carnaval de Oruro (Bolivia), el Carnaval de Negros y Blancos (sur de Colombia), el Carnaval de Barranquilla (Colombia), el Carnaval de Recife (Brasil), la Fiesta de San Francisco de Asís de Quibdó (Colombia) y la Fiesta de los Muertos (México), manifestaciones intangibles que, entre otras tantas, han sido declaradas Patrimonio Mundial de la Humanidad por UNESCO (Jaramillo et al, 2004).

Remitiéndonos al caso de Chile, durante el periodo colonial las fiestas aparecieron como parte del gran sistema festivo común al mundo hispánico, presentando así dos modalidades: la fiesta religiosa y la fiesta civil, expresiones ambas de los dos poderes rectores, a saber, la iglesia y el trono (Cruz de Amenábar, 1995). No obstante, parte de este sistema festivo cayó en el terreno abandonado de las celebraciones y rituales indígenas, algunos de los cuales perduraron (especialmente donde la penetración española fue más difícil y lenta) mientras que otras tantas fueron refundidas, transmitiendo con modificaciones algunos de sus contenidos y formas originarios (Cruz de Amenábar, 1995). Posteriormente, arribada la República, la fiesta daría acuse de una mayor segmentación sociocultural. Surgen durante este periodo distintas celebraciones conmemorativas de la Independencia y del legado nacional (por ejemplo, la antigua fiesta del 5 de Abril conmemorativa de la Batalla de Maipú, y la celebración del 18 de septiembre, fecha de la declaración de Independencia). Por otra parte, mientras la clase oligarca tendió a recluirse en el espacio privado de clubes y salones, en el mundo popular nacerían las “fondas”, cuyos orígenes se encuentran en las “chinganas” y “pulperías” realizadas en la periferia urbana (Manzi, 2009). Ahora bien, es importante señalar que en Chile la tradición carnavalesca propiamente tal se reduce a las celebraciones andinas de la primera y segunda región, territorios que fueron anexados al país como resultado de la Guerra del Pacífico contra Perú y Bolivia³².

³²En el caso de Valparaíso, entre las celebraciones más arraigadas están: la Fiesta de San Pedro, la cual en la actualidad tiene lugar el día 29 de junio en la caleta El Membrillo y que se ha celebrado desde 1682; la Quema del Judas realizada en los cerros de la ciudad al finalizar Semana Santa; y también podemos recordar las denominadas Fiestas de la Primavera que se realizaron entre las décadas de 1950 y 1970.

1.2 El Festival bajo la lógica de la globalización.

En la era de la globalización, la cultura se erige como uno de los sectores más prometedores para la economía, manifestando la doble dimensión que comporta en la actualidad: i) respaldo de la memoria colectiva y de identidad social; ii) fuente de riqueza y generadora de actividades económicas (Herrero, 2008). Además, la convergencia entre las esferas culturales y económicas constituye una de las características distintivas de la urbanización contemporánea, extendiéndose como un potencial capaz de proyectar ventajas comparativas y también factores de diferenciación urbana con el objeto de atraer nuevos visitantes (y residentes), así como la instalación de nuevas fuentes de inversión privada. (Herrero, 2004; Castells, 2000). Bajo este marco, los festivales artísticos han experimentado un crecimiento exponencial alrededor del mundo durante las últimas décadas³³, constituyéndose como “uno de los prototipos más representativos del patrimonio cultural y, a la vez, se han convertido en uno de los fenómenos más dinámicos del panorama cultural actual” (Báez et al, 2012 p.96).

En términos amplios, los festivales artísticos se pueden definir como una instancia que busca “(...) difundir las expresiones culturales (...) [cuyo motivo] es la música, la danza, el teatro o el cine, entre otros, que se expresa a través de presentaciones, exhibiciones y concursos” (Jaramillo et al, 2004, p. 25). En la actualidad, éstos no sólo cumplen su papel político tradicional como institución que permite presentar, difundir o preservar la cultura de una sociedad, sino que destacan también por su capacidad para generar riqueza en las ciudades dónde se celebran, por su contribución a la diversificación del producto turístico o a la mejora de la imagen del lugar (Herrero, 2004; Báez et al, 2012). Entre los impactos que los festivales culturales comportan, Báez et al (2012) destacan los siguientes:

- Repercusiones económicas: a corto plazo, los festivales atraen espectadores locales y visitantes que gastan su renta en actividades culturales o en otros bienes y servicios

³³Por ejemplo, Fjell señala que los festivales en Europa en los últimos 60 años se han incrementado de alrededor de 400 a más de 30.000. En Fjell, L. 2007. “Contemporary Festival: Polyphony of Voices and Some New Agents.” *Stud. Ethnol. Croat.* Vol 19, p. 129-149.

relacionados. A largo plazo, los festivales pueden significar modificaciones a la estructura productiva, urbana y social del territorio, principalmente en localidades pequeñas.

- Repercusiones físicas: en términos ideales, los festivales generan la instalación de infraestructura fija para las actividades, la reordenación espacial de las ciudades y la generación de nuevos usos de los espacios públicos y privados
- Repercusiones turísticas: los festivales pueden llegar a constituir uno de los elementos más destacados en el atractivo de una ciudad, pudiendo ser decisivos como factor en la decisión de destino o en la satisfacción de la visita. En este sentido, contribuyen a desarrollar el perfil turístico y la imagen cultural de un lugar.
- Repercusiones culturales: permiten el acceso a manifestaciones artísticas, proponiendo oportunidades de acceso para la audiencia local y foránea. Son así mismo centros de transferencia cultural donde se consume, reproduce e incluso se produce cultura.
- Repercusiones sociales: junto a la atmósfera de celebración inherente a este tipo de eventos, pueden generar beneficios sociales relativos a la mejora del bienestar ciudadano, cohesión social y desarrollo de valores cívicos. Favorecen también la profundización del sentido de lugar, así como constituyen un espacio social de interacción (Báez et al, 2012).

En relación a los impactos sociales y culturales de los festivales, estos resultan especialmente relevantes en el marco de la urbanización contemporánea donde dichas instancias sirven para la socialización y el uso de espacios colectivos, permitiendo una apropiación progresiva de la ciudadanía sobre su entorno sociocultural (Borja & Muxi, 2000) Tales procesos se intensifican dentro de las dinámicas actuales de valorización de los centros históricos, donde las diversas formas que adquiere el equipamiento cultural facilita la identificación de los habitantes con su pasado y presente en tanto puentes de una misma entidad cultural, política y social. Sin embargo, en la mayoría de los casos tales espacios históricos (así como el mismo patrimonio) responden a decisiones poco democráticas en los que se expresa el lugar que adquiere la

cultura como recurso en el complejo económico-político actual, las cuales convergen en el denominado turismo patrimonial o cultural (Yúdice, 2002).

Llegados a este punto, resulta posible establecer algunas diferenciaciones entre las categorías de carnaval y festival. Una primera diferenciación se da en el plano de la temporalidad. Si el carnaval o la fiesta tradicional sirven de eje del tiempo cíclico, organizando con ello la vida colectiva, el festival en cambio comprende una temporalidad que sitúa el principio de producción como eje de la temporalidad social, transformando el tiempo de la fiesta en ocio y/o espectáculo (Martin Barbero, 1991; Debord, 1994). Una segunda diferenciación se refiere a la lógica misma de la producción: mientras el carnaval comprende una acción organizada desde la base social, el festival es el resultado de un programa difusionista pensado para ampliar la oferta y consumo cultural bajo una racionalidad economicista de entender la cultura. Finalmente, un tercer aspecto, y que se nutre de los dos anteriores, tiene que ver con el sentido de arraigo. El carnaval surge, tiene su sentido y recluta sus intérpretes al interior del mundo popular, afianzándose en creencias compartidas y rituales propios de una cultura religiosa. Tomando por ejemplo el carnaval de Oruro en Bolivia, estos resultan de un proceso de interculturalidad cuyos orígenes rebasan los 2000 años de antigüedad, organizándose grupos de baile o “diabladas” que trabajan durante todo el año y que manifiestan tanto el arraigo religioso como la reputación del gremio que representan. De esta manera, mientras el carnaval traduce un profundo sentido de pertenencia, el festival apunta simplemente a mejorar la imagen de lugar (y con ello el turismo) y el bienestar y/o cohesión social, reforzando también principios de civilidad (Cruces, 2009).

2.-Cultura y sociedad moderna.

En el siguiente apartado se realizará una revisión en torno al tratamiento del concepto de cultura en la modernidad, lo cual se justifica en la medida que permite observar la emergencia de fenómenos que determinan las características de la producción cultural. En este sentido, el concepto de cultura ha presentado en el desarrollo de las ciencias sociales un carácter difuso, cambiante y, en ocasiones, incompatible al momento de su teorización según distintos tratamientos (Peimbert, 2012). Es por ello que es preferible iniciar su concepción como “una perspectiva y como un espacio de reflexión” (Güell, 2008, p.41) desde donde pensar la modernidad y su devenir en tanto su desarrollo se ha entrelazado con las esferas de la economía y de la política, constituyéndose en dimensión de toda crítica estructural.

2.1 Cultura: dimensiones del concepto.

Etimológicamente –señala Thompson- la palabra cultura proviene del latín *culturam*, que hace referencia al cultivo o cuidado de las cosechas. Será a partir del siglo XVI, conjunto al arribo de la modernidad, que el sentido original de la palabra se extendería desde la esfera de la labranza hacia el proceso de desarrollo humano: el cultivo de la mente. Posteriormente, su constitución como sustantivo independiente referido al producto de dicho cultivo se daría entre finales del siglos XVIII y comienzos del XIX dentro del contexto de la Ilustración europea, estableciéndose un paralelo entre cultura y la idea de civilización en oposición a la barbarie y el salvajismo (Thompson, 2002). En el transcurso de estos siglos se asentarían los elementos de una definición clásica del concepto, siendo entendido como el ennoblecimiento de las facultades humanas facilitado por la asimilación de obras eruditas y artísticas afines al carácter progresista de la época. Lo culto y lo civilizado serían, de esta forma, valores y cualidades superiores que otorgarán a los individuos y grupos que los posean un lugar distintivo en la

sociedad fundamentado bajo el criterio del “buen gusto” (Thompson 2002; Yúdice&Miller, 2004).

Trazando un camino paralelo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el desarrollo de la etnología europea conllevaría una relativización de la razón ilustrada que entendía la cultura como obras y su apreciación, abogando en cambio por una concepción de corte descriptivo-comparativo (carácter científico) del término para ser referido al conjunto de conocimientos que constituyen aquello que los individuos adquieren en tanto miembros de una sociedad específica: moral, arte, estética, hábitos, costumbres y habilidades adquiridas. (Peimbert, 2012). De manera extensiva, esta vertiente avanzaría desde la mera descripción etnográfica hacia la construcción de un sistema simbólico de comunicación y de sentido. En primer lugar, por cultura se entendería una creación, un artificio o, si se prefiere, una dialéctica que se opone y combina con la naturaleza. Este planteamiento binario, cuyo principal referente se encarna en Lévi-Strauss, estructura un sistema de pautas de significación, normas y reglas que reprimirían lo animal del hombre como método necesario para controlar el potencial de conflicto, al tiempo que otorgan orden al entorno vivido (Thompson, 2002). Posteriormente, los aportes de Saussure en el campo de la lingüística -particularmente respecto del signo³⁴- servirían a distintos autores para comprender la cultura como una trama de significaciones arbitrarias (en tanto creación) dadas en un contexto de relaciones diferenciales, a entender, un sistema simbólico en cuya construcción se traducen visiones sobre la realidad particular por parte de los grupos e individuos (Thompson, 2002; Peimbert, 2012).

Ahora bien, entre ambas visiones o registros de la cultura, ya sea como obras o como unidad socio-histórica, Martín Barbero ubica el romanticismo como momento que se entremezcla paradójicamente a través de la constitución del sentimiento nacional europeo en el surgimiento del Estado moderno. En oposición al pensamiento ilustrado que niega al pueblo en nombre de la razón (de Hobbes a Rousseau), implantando una relación vertical de pensar la cultura desde

³⁴ El signo está compuesto por dos componentes: significante (aquello que representa en si otra cosa) y significado (lo representado). Todo signo posee un valor dentro de un sistema arbitrario de oposiciones en los que cada elemento adquiere significado en contraste con otros.

los que poseen activamente el conocimiento hacia los ignorantes, el romanticismo reaccionará en dos direcciones:

- En el plano estético, contra el arte oficial-clásico, revalorizando el sentimiento y la experiencia de lo espontáneo, la creatividad, actividad y producción cultural y artística de origen popular.
- En el plano político, separándose de la idea moderna de civilización para plantear una vuelta al pasado en tanto constitutiva del sustrato de la nueva unidad política: el pueblo. La exaltación del nacionalismo validaría de este modo la fuerza de la unidad colectiva.

Esta corriente, al valorar el estatus cultural de lo popular al tiempo que lo reconoce como “alma” o matriz común, inaugura un nuevo modo de conocer: el comparativo en base a unidades culturales homogéneas. Sin embargo, para Martín Barbero esto significaría, como consecuencia, el secuestro de la diversidad y de los conflictos culturales al obviar los procesos de constitución histórica, los que llevarían a su definición idealizada:

“... al negar la circulación cultural, lo que de veras es negado es el proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación (...). Los románticos acaban así de acuerdo con sus adversarios, los ilustrados” (Martín Barbero, 1991, p. 20)

Mediante este movimiento, el Estado moderno reabsorbería desde el centro todas las diferencias culturales (las que se presentan como obstáculos para el ejercicio del poder) mediante la idea de la nación, no analizable en categorías de clases sociales al estar constituida por lazos naturales de tierra y sangre. Este proceso el autor lo denomina “operación antropológica”, la cual une el romanticismo con el proyecto de la antropología descriptiva que otorga el estatuto de científico a la categorización y jerarquización cultural que serviría para justificar la explotación colonialista (Martín Barbero, 1991).

2.2 La cultura de Masas.

Durante el siglo XX, la cultura fue adquiriendo progresivamente un lugar preponderante en la comprensión de la racionalidad moderna como punto de anclaje común del poder político y económico. Lo anterior se iniciaría con la consolidación de una cultura de masas en el periodo post guerras, articulando el control ideológico de la población con el auge de la sociedad de consumo.

“... mientras para los pensadores de la vieja Europa la sociedad de masas representa la degradación, la lenta muerte, la negación de cuanto para ellos significa la cultura, para los teóricos norteamericanos de los años 40-50 la cultura de masas representa la afirmación y la apuesta por la sociedad de la plena democracia” (Martín Barbero, 1991, p. 43)

En el caso del pensamiento europeo, esto se hace particularmente evidente en la elaboración y tratamiento del concepto de *industria cultural* realizado por Adorno y Horkheimer, para quienes éstas representan la tendencia totalizadora del capitalismo y del proyecto político que integra. A partir del análisis del fenómeno masivo de la radio y el cine, ambos filósofos buscarán pensar la dialéctica histórica que iniciada en la racionalidad ilustrada deviene en la irracionalidad del totalitarismo político, de lo cual la masificación cultural sigue la misma lógica. Asimismo, el desarrollo técnico industrial habría conducido a la degradación de la cultura en industria de la diversión, des-sublimando el arte en un proceso que lo separa de la ritualización, lo reproduce como mercancía y lo aleja de la vida (Rowan, 2009). La concepción tradicional perdería así su lugar para dar paso a una cultura diseñada exclusivamente para las masas en las que se encubriría una doctrina que, bajo la lógica de la producción industrial, perpetúa el modelo económico imperante. Esta idea también viene contenida bajo el concepto de *sociedad del espectáculo* de Debord, para quien las condiciones modernas de producción terminarían por mediatizar la sociedad en imágenes y visiones de mundo objetivadas. El espectáculo, en este sentido, “es el momento en el cual la mercancía ha llegado a la ocupación total de la vida social. No solamente la relación a la mercancía es visible sino que no se ve más

que ella” (Debord, 1994, p.24). La situación descrita conllevaría un sentido de la práctica total al interior de una formación económico-social, que deviene en una nueva temporalidad vivida de manera inmediata; un goce hedonista. El arte como tal quedaría así supeditado a la racionalidad económica.

En la vereda contraria, la revolución de la sociedad de masas representaría para los teóricos liberales el triunfo de las autonomías económicas y personales; la incorporación de las mayorías en la sociedad vistas a través del acceso al consumo cultural. En comunión con esta visión se reforzaría la doctrina del *homo economicus* bajo la forma de la “teoría de la elección racional” como esquema explicativo de la acción individual. Sin embargo, este tipo de análisis no considera las relaciones de poder que ubicarán a la cultura como nuevo horizonte de la crítica ideológica, especialmente a partir de la década de los 60`s. El re-descubrimiento teórico de Gramsci, así como los trabajos interdisciplinarios surgidos en el campo de los *estudios culturales* (Escuela de Birmingham) serán de gran importancia en este momento. En el contexto latinoamericano, algunos de estos trabajos servirán como herramienta para interpretar los procesos de *mestizaje* (Martin Barbero, 1991) o *hibridación* (García Canclini, 2007a) que caracterizan la intrincada red política, económica y cultural que configuran la modernidad del continente.

2.3 El contexto latinoamericano y la globalización cultural.

En su obra clásica “Culturas Híbridas”, García Canclini desarrolla la idea de hibridación para describir el signo distintivo de la modernidad cultural latinoamericana, entendiéndolo como los cruces entre lo tradicional y lo global, o también entre lo artesanal, lo culto y lo industrial. Para este autor, una de las características de nuestra modernidad radica en una heterogeneidad multi-temporal (un marcado desacople entre modernismo y modernización) que trasciende el campo artístico, expresándose también en los acuerdos político-económicos y en formas particulares de recepción cultural (García Canclini, 2007a).

En el marco histórico de nuestras sociedades, la dimensión cultural se ha desarrollado tradicionalmente al servicio del Estado. Los pactos corporativistas entre las elites y las burocracias estatales durante la década de los 30`s conformarían la Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI), un modelo anclado en el paradigma desarrollista que tuvo a los populismos nacionales como actor preponderante:

“Es posible rastrear los orígenes de las enormes burocracias que proporcionaron apoyo a la cultura nacional popular en esta paradójica situación, en la cual se recrearon las entidades de Europa Occidental que más habían sustentado la cultura: la educación, la radio, el cine, los museos etnográficos y las instituciones antropológicas. La cultura «del pueblo» se difundió a partir de esos ámbitos, no fuera del mercado sino dentro de las industrias culturales controladas y a veces subsidiadas por el Estado. Los ejemplos más sobresalientes son la samba y el carnaval en Brasil, el tango en la Argentina, y la radio, el cine y las rancheras en México” (Yúdice, 2002, p. 93).

Entre las décadas de 1930 a 1960, a lo largo del continente diversos gobiernos de corte populista utilizaron la cultura de las masas trabajadoras para proveer de cohesión simbólica a la nación en la búsqueda de un nuevo estadio de desarrollo económico, valiéndose de su representación a través de los nuevos medios de comunicación: la radio y la cinematografía (García Canclini, 2007a). Sin embargo, el fracaso de este modelo económico durante la década de los 60`s, así como la creciente incorporación dentro del mundo popular e institucional (Universidad, Estado, Iglesia) de corrientes de izquierda, desembocarían en una oleada de dictaduras militares en el continente bajo el amparo de Estados Unidos.

Resultado directo de este periodo será la inserción del continente (con particularidades locales) en un nuevo contexto de globalización económica, que se presenta paradójicamente como un “(...) conjunto de procesos de homogenización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas” (García Canclini, 1999, p.49). En este sentido, más que una homogenización cultural se generaría una transculturalización planetaria de imaginarios difusos, resultado de lo cual se desprenden, en principio, dos grandes consecuencias:

- I. El desarrollo de un Estado cultural fuerte basado, principalmente, en la modernización de los medios masivos, donde las nuevas industrias mediáticas (especialmente la televisión) empezaron a convertir a los grupos populares en consumidores (García Canclini, 1999).
- II. El surgimiento de un nuevo régimen de producción del espacio y el tiempo, y con ello una nueva concepción del sujeto en este escenario mixto (local y global). Se harían así parte de sus demandas elementos surgidos en otras latitudes, lo cual se vio facilitado por las nuevas tecnologías para la información (García Canclini, 1999; Marín Barbero, 1991)

No parece posible pensar la globalización independiente del dominio actual del neoliberalismo, el cual se estructura a partir del conjunto de políticas que incluyen la liberalización comercial, recortes salariales y de derechos laborales. Esto se produce a partir del adelgazamiento o eliminación de la providencia estatal que caracterizó a los Estados de bienestar y sus versiones regionales, fuertemente golpeados por las “recomendaciones” del Consenso de Washington y que serán finalmente impuestas por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional a modo de políticas de austeridad que devendrán en la liberalización de las economías del continente (en lo cual Chile fue pionero). El debilitamiento del Estado así como la agudización de las desigualdades han tenido su contraparte en una sociedad civil (local e internacional) que se ha organizado con el fin de renegociar el compromiso convencional del Estado y la comunidad. Los *juegos combinados de la cultura* (Mattelart, 2010) permiten coexistir en simultaneidad la cosificación mercantil de las industrias culturales junto a proyectos de emancipación democrática y la reivindicación de la pluralidad, conformando un espacio de tensiones entorno a la confrontación entre variados proyectos de construcción del sistema mundo (García Canclini, 1999; Mattelart, 2010). Esto se hace especialmente notorio en los momentos de apertura democrática, donde las fricciones entre visiones tradicionales y nuevos idearios pondrán a la cultura como dimensión esencial de lo

político en tanto en ella se funden las luchas por imponer los propios sistemas de representación nacional (Maccioni, 2002).

2.4 La cultura como recurso.

La cultura se presenta como un recurso transversal en la era global al ser instrumentalizada como parte fundamental en los procesos de desarrollo urbano, económico, tecnológico, en la solución de conflictos y en la generación de empleos. Ésta es invocada cada vez más por distintas instituciones supranacionales como la Unión Europea, el Banco Mundial, el Banco Interamericano del Desarrollo e importantes fundaciones internacionales, no solo como motor de desarrollo capitalista en base a la creación de innovación localizada, sino incluso como su propia lógica, la que actúa mediante la coordinación cuidadosa de acuerdos sobre el comercio, la propiedad intelectual y leyes que controlan sus flujos (Yúdice, 2002). Asimismo, su utilización cobra legitimidad entre los políticos que deciden la inversión y la protección cultural por su valor utilitario para procurar cuestiones tales como justicia social, democracia participativa y desarrollo sustentable, buscando fortalecer de paso a la sociedad civil como soporte del crecimiento del capital a través de la promoción del turismo, las industrias culturales y los derechos de autor. Sin embargo, como efecto complementario, la cultura emerge dentro de la sociedad civil como sustento en base a los denominados “derechos culturales”³⁵ que justifican las demandas de reconocimiento e inclusión político-social. De este modo, su instrumentalización se fundamenta en la retórica política de la identidad, definiendo una forma de plantear los debates suscitados en donde “(...) la comunidad, aparentemente sólo es capaz de reconocerse en la cultura, la que a su vez ha perdido su especificidad” (Yúdice, 2002, p. 40).

³⁵ La Declaración Universal de los Derechos Culturales en su artículo 27 señala que “toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Los estados deben tomar medidas necesarias lograr esos objetivos (Antoine y Brablec, 2011, p. 11).

En materia de producción cultural, la operación entre mercado y Estado funciona a través de un doble movimiento en el cual, mientras lo tradicional es administrado por el Estado, lo moderno queda cada vez más bajo el auspicio de empresas e instituciones privadas (García Canclini, 2007). De esta diferencia se derivarían dos estilos de acción cultural, ya sea impulsada por el Estado o por el mercado:

“En tanto los gobiernos entienden su política en términos de protección y preservación de patrimonio histórico, las iniciativas innovadoras quedan en manos de la sociedad civil, espacialmente de quienes disponen de los medios económicos para financiar arriesgando. Unos y otros buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico: los Estados, legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional; las empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen no interesada de su expansión económica” (García Canclini, 2007a, pp.98-99).

En un sentido similar, el discurso de las instituciones financieras internacionales plantea la paulatina desaparición del viejo modelo de apoyo estatal a la cultura y su reemplazo por modelos consistentes en asociaciones público-privadas. La inversión, de esta forma, se justificaría en vista de generar un entorno estable que despierte el interés de privados, conformando un círculo virtuoso de desarrollo en base a las externalidades económicas de dicha asociación. Tal racionalidad se hace evidente cuando se toma el caso del patrimonio histórico y la visión del Banco Mundial al respecto:

“El patrimonio genera valor. Parte de nuestro desafío conjunto es analizar los retornos locales y nacionales para inversiones que restauran y derivan valor del patrimonio cultural, trátase de edificios y monumentos o de la expresión cultural viva como la música, el teatro y las artesanías indígenas” (World Bank, 1999, en Yúdice, 2002, pp. 27-28)

Con un discurso más mesurado, la UNESCO se ha convertido en el epicentro de los debates relativos al nuevo orden global y a la función que debe cumplir la cultura en este escenario de intercambios y servicios culturales mundializados. Del mismo modo que progresivamente se abre el espacio al reconocimiento y valoración de la pluralidad en un contexto de flujos económicos, también va resaltando la importancia creciente del sector cultura como factor de

desarrollo sustentable y generadora de riqueza (Mattelart, 2010; Jaramillo et al, 2004). Para Yúdice, este tipo de acuerdos entre el “(...) multiculturalismo, que subrayan la justicia social (...) y las iniciativas para promover la utilidad sociopolítica y económica, se fusionan bajo el concepto de lo que llamo <<economía cultural>>” (Yúdice, 2002, p.30). Con el designio de *economía cultural* el autor no sólo se refiere a una nueva fase del crecimiento económico, sino también a una lógica que implica la gestión colectiva en marcha para convertir el grueso de las actividades y dinámicas sociales en propiedad mediante la generación de condiciones legales, de infraestructura y, principalmente, de sentido. Esto último conllevaría, parafraseando a García Canclini, la reproducción de una imagen de sociedad que oculta los conflictos inherente a las relaciones diferenciales de producción de los grupos, etnias y clases, fomentando un sentimiento de pertenencia transversal operado por el Estado. De este modo, “el poder cultural, al mismo tiempo que reproduce la arbitrariedad sociocultural, inculca como necesaria esta arbitrariedad, oculta ese poder económico y favorece su ejercicio y perpetuación” (García Canclini, 2007b, p.72).

El uso de la cultura estaría tan fuerte e inevitablemente ligado con la vida de las personas, con su identidad individual y colectiva, que terminaría construyendo realidad. Por medio de la cultura se encauzan significaciones y actos, ordenando la experiencia y normativizándola a través de su reiteración por medios técnicos y masivos (Yúdice, 2002; García Canclini, 2007b; Mattelart 2010); la cultura como recurso construye así una ideología que instaura temas por medio de estrategias persuasivas en un marco narrativo convincente que da forma a una argumentación que disimula las relaciones de poder, cuestión en la cual el Estado opera a través de las denominadas políticas culturales.

3.-Políticas culturales.

En esta última subsección de la perspectiva teórica en que se ubica la investigación, se trabaja en torno al concepto de política cultural desarrollada desde la esfera estatal. Partiendo desde su surgimiento en la era moderna, parejo a un proyecto de gobernabilidad y a una filosofía del gusto, se plantea el lugar de la política cultural en los procesos globales de la sociedad contemporánea. Posteriormente se da paso a la revisión de algunas discusiones suscitadas en el contexto latinoamericano sobre el concepto, finalizando con una reflexión en torno al lugar de la política pública y de la cultura en el plano de la gobernanza de nuestras sociedades democráticas.

3.1 Sobre el concepto de Política Cultural:

La expresión política cultural no alude a un concepto unidimensional, sino que refiere a múltiples aspectos que se aglutinan institucionalmente con el fin de canalizar la creatividad estética y las formas de la vida colectiva. Bajo este entendimiento, Yúdice y Miller retoman una concepción política de la cultura según la cual ambas esferas se relacionan a través de dos registros, el estético y el antropológico:

“En el registro estético, (...) la cultura se considera un indicador de las diferencias y similitudes de gusto y estatus dentro de los grupos sociales. El registro antropológico, por otro lado, toma la cultura como un indicador de la manera en que vivimos, el sentido de lugar y el de persona que nos vuelven humanos” (Yúdice & Miller, 2004, p.11)

Mientras el registro “estético” (concepción clásica de la cultura) articula las diferencias dentro de la población, el registro “antropológico” establece las diferencias entre poblaciones. A partir de lo anterior, la política cultural se define como “los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: es un puente entre [estos] dos registros”. (Yúdice y Miller, 2004, p.11). Aunque su origen en la sociedad

occidental se puede rastrear hasta la Grecia antigua, en cuyas ciudades-estado se generaron prácticas dirigidas a favorecer el arte y el deporte entre los miembros que contaran con el estatus de ciudadanos (Antoine y Brablec, 2011), Yúdice y Miller desarrollan una genealogía del concepto moderno de política cultural que se fundamenta en una doble función: 1) como elemento político en torno a la construcción del Estado y su consolidación a través del proyecto nacional moderno; 2) y la construcción de una filosofía del gusto. Ambas funciones se encontrarían afincadas bajo un principio pedagógico conducido por los nacientes Estados nacionales:

1. Siguiendo a Foucault y su noción de *gubernamentalidad*, la primera función refiere a la tendencia centralizadora que evidenció el Estado en su surgimiento (siglo XVI), lo cual se expresó en la normalización de sus sociedades a través del gobierno y cuidado del individuo y su cuerpo, al tiempo que operó una diferenciación en oposición al “otro” no nacional. En este sentido, las políticas culturales pasaron a conformar parte del deber del Estado a través de la educación del sujeto, principalmente mediante las políticas de lingüística que apuntaban a reforzar la unidad del gobierno y de la ciudadanía, las que darían paso a las políticas de representación geográficas acordes al proyecto nacional en formación.
2. Una segunda función importante en el origen de las políticas culturales refiere a la producción y legislación del gusto durante la ilustración, lo cual es posible de atender en la “Crítica del Juicio” de Kant. Según pensaba este filósofo, el gusto se podía entender como “la conformidad con la ley sin la ley” (Kant, 1994, p.86 en Yúdice y Miller, 2004, p.18), es decir, la actividad estética produciría un efecto y un saber derivados de preceptos morales prácticos (apriorísticos) universalmente válidos. El gusto se fundamenta así en la esfera pública en tanto resultado de un tipo de sentido común, o, si se quiere, un sentido público; una facultad crítica que en su acto reflexivo toma en cuenta *a priori* el modo de representación de los demás a fin de comparar su juicio con la razón colectiva de la humanidad. Con ello se conformaría una estética de

la verdad y la belleza que se fundamenta en la razón del Estado burgués en tanto autoridad capaz de ejercer este imperativo categórico sobre cada persona y sobre lo colectivo.

De acuerdo con el proyecto de gubernamentalidad, la aparición de una filosofía del gusto en el siglo XVIII desplazaría la autoridad social afincada en la religión y en el Estado teocrático hacia lo social en tanto terreno privilegiado desde donde se regularía el comportamiento en la Edad Moderna. Como señalan los autores, “(...) la fusión de gubernamentalidad y gusto se encuentra con una política cultural dedicada a producir sujetos mediante la formación de estilos respetables de comportamiento, sea en el plano individual o público” (Yúdice y Miller, 2004, p.25). El gusto, en este esquema, no es dado o presupuesto, sino que depende del cultivo a través de la “educación sentimental” como principio de regulación social que se legitima ante la necesidad de cualificar a la población y a la fuerza de la nación bajo una vigilancia estatal. Mediante la política cultural se le enseñaría al ciudadano público a distinguir los aspectos irracionales de su conducta, y de paso producir sujetos culturalmente manejables a los cuales inculcarles el legítimo interés del gobierno para evitar con ello la querrela contra las condiciones de la sociedad industrial y la lucha de clases (Yúdice y Miller, 2004).

Ahora bien, ¿qué enfoque toma la política cultural en el devenir de la sociedad capitalista occidental? Dicho de otra forma, ¿Cuál será la posición de los gobiernos en relación a la cultura y a la libertad económica? Al respecto, los autores plantean dos grandes posiciones:

“Según la primera, el mercado es el sistema que permite identificar y distribuir las preferencias públicas relativas a la cultura, y se le niega al Estado otro rol que no sea el de un funcionario policial que patrulla los límites de la propiedad y decide quién es dueño de qué y cómo deben intercambiarse los objetos. La segunda identifica ciertos artefactos como portadores trascendentales de valor, pero vulnerables frente a la incapacidad pública de seguir siendo trascendental en sus gustos. Esta última postura promueve el rol director del Estado, el cual parece coaccionar al público para estetizarse, y el que ciertos críticos acusan de magistratura cultural” (Yúdice y Miller, 2004, p. 29)

Como ejemplos de estas posiciones, Rowan (Rowan, 2009) destacan dos modelos emblemáticos de relación entre el Estado y el campo de producción cultural: los Ministerios de Cultura y los Consejos de las artes:

- El modelo de Ministerios de Cultura tiene su máximo exponente en Francia post 2ª Guerra Mundial, siendo el Estado, por medio de su financiamiento, el máximo garante del acceso a la cultura, la preservación del patrimonio y la producción de una educación social para su correcta apreciación. Bajo este modelo (siguiendo con el ejemplo francés), el Estado cumple dos papeles complementarios: i) el de mecenas, al apoyar directamente a los artistas e instituciones culturales afines; ii) el de censor, imponiendo controles estrictos a la producción y distribución de obras de arte. Esta suerte de “estado cultural” se caracteriza por el monopolio estatal sobre la educación, la televisión y la producción artística, esto último a través de “casas de la cultura” que premian la excelencia artística de corte elitista mientras que desprecian aquellas de origen popular.
- En una posición contrastante, el modelo del Art Council británico plantea una desvinculación de la cultura respecto de intereses políticos (especialmente como reacción a su instrumentalización durante la segunda guerra mundial) mediante un modelo de subvención en donde un ente estatal autónomo, supuestamente despolitizado y multi-representativo, se encarga de administrar el acceso cultural y el cuidado del patrimonio. Sin embargo, con los triunfos liberales de Reagan y Thatcher a finales de la década de 1970, la cultura en el mundo anglosajón (lógica que se empezaría a extenderse hacia nuevos horizontes) deberá justificar su papel y rentabilidad como inversión pública, cobrando relevancia el mercado en el proceso de producción y difusión cultural (Rowan, 2009)

Volviendo al punto original, ambas modalidades no hacen más que expresar el peso relativo que cobran tanto el Estado como el mercado en el proceso de la producción de la política cultural, a saber, el mercado como vía para el desarrollo económico en base a las industrias de la

cultura, y el Estado como administrador del patrimonio (García Canclini, 2007a). En la actualidad, estos límites parecieran acercarse cada vez más en torno a los programas del turismo patrimonial (fenómeno creciente), los cuales incluyen iniciativas capitalistas, asistencia estatal e inversión institucional, financiera e internacional de organismos tales como el Banco Mundial, el Banco Interamericano del Desarrollo (BID) en colaboración con ONGs (Yúdice y Miller, 2004). Se evidencia así la preponderancia de una racionalidad instrumentalista del Estado sobre la cultura, entendiéndola como un bien público que aporta colectivamente al funcionamiento estético-intelectual de la sociedad, siendo los subsidios al arte y la cultura otorgados en la medida que contribuyan a la comunidad y a su economía: “la idea es permitir al mercado evaluar el gusto popular, y al Estado, asegurar la continuidad tanto del gusto elitista como de la valoración del patrimonio (un método para mantener viva a la vanguardia de la cultura y la historia impopular)” (Yúdice y Miller, 2004, p.30). La representación de la cultura como diversión (a través del mercado) y como progreso (a través del Estado), fundamenta las directrices de la política cultural contemporánea.

3.2 Dimensiones de la discusión Latinoamérica sobre política cultural.

En el contexto latinoamericano, el interés académico e institucional sobre el valor específico de las políticas culturales tiene una data reciente, remontándose al periodo comprendido entre finales de los 70`s y la década de los 80`s del siglo anterior. La crisis de hegemonía que entrañó el fracaso del modelo desarrollista en el continente dada su incapacidad de obtener los objetivos propuestos (independencia económico-productiva; transferencia de los centros de decisión hacia el interior de los Estados; superación del retraso científico, tecnológico y cultural) condujeron a que las miradas, hasta entonces constreñidas en una concepción meramente política y económica de la sociedad, fijaran su atención en la cultura como fuente de explicaciones a problemas tales como el desarrollo sustentable o la cohesión social. Coincidentemente, se produciría una redefinición del concepto de cultura en el terreno

intelectual en razón a su reubicación en el ámbito político, trasladando su sentido desde una noción referida al campo de producción artístico-elitista hacia una aproximación de corte reflexivo, como conjunto de procesos desde donde se elabora la significación de la estructura social (García Canclini, 1987). Este nuevo entendimiento sobre la cultura encontraría su confirmación tras el fin de los regímenes militares que asolaron el continente, constituyéndose en recurso necesario para proyectar dichas sociedades en torno a un plan político de (re)construcción democrática. Como síntesis de tal situación, Garretón señala que:

“En las décadas del 50-60 el tema principal de la política fue el desarrollo, por lo que la política fue sobre todo política económica. En las décadas 70-80 el tema principal fue el cambio político. En la década del noventa y creo que en las que vienen, el tema central de la política, lo que constituye la problemática histórica de las sociedades latinoamericanas (...) será la cultura. Es decir, la política predominante será la política cultural. La preocupación fundamental (...) {serán} los temas culturales, el tema del sentido, del lenguaje, de las formas de convivencia, comunicación y creatividad. No es que los temas económicos o propiamente políticos desaparezcan, sino que me parece que serán planteados en términos básicamente culturales” (Garretón, 1993, pp. 223-224).

Surge así una nueva manera de pensar y relacionar lo político a través de la cultura, donde intervenir políticamente en ella será al mismo tiempo una forma de intervenir en lo político. Esto último involucra la acción cada vez más relevante de instituciones como el PNUD o UNESCO (con sus instancias locales), las que entregan directrices y definiciones sobre la base del resguardo de los derechos humanos y la protección del patrimonio mundial, entendiendo que la cultura es un importante factor para el desarrollo sustentable. Bajo este marco, la política cultural buscará en adelante articular e integrar las nuevas condiciones dictadas por el neoliberalismo –principalmente referido al desarrollo de industrias culturales- conjuntamente a la consecución de un entorno democrático frente a la tarea de constituir un nuevo relato nacional acorde al acelerado avance de la globalización (Maccioni, 2002).

En medio del contexto precedente, Maccioni(2002) identifica dos posiciones teóricas fundamentales en el continente que se encuentran referidas a la acción que debe tener el

Estado en el campo de producción cultural, siendo sus principales exponentes José Joaquín Brunner y Beatriz Sarlo:

- En la propuesta de Brunner, la cultura en la sociedad capitalista es un producto especializado en cuya realización intervienen tres tipos de instituciones organizadoras: el mercado, la administración pública y la comunidad. La acción combinada de estas conforman los circuitos culturales que actúan en las esferas de producción y transmisión. En este sentido, la política cultural en los Estados democráticos debe restringirse a “asegurar la existencia y reproducción de una diversidad de circuitos culturales con sus variadas formas de operación: es decir (...) organizados según varias instancias institucionales básicas” (Brunner, 1987, p.197). Se trataría, por tanto, de políticas “formales”, es decir, que persiguen arreglos institucionales antes que la aplicación de contenidos cognitivos a la sociedad, lo cual, plantea el autor, resultaría peligrosamente hegemónico (Brunner, 1987).
- En contraposición, Sarlo plantea que dar por supuestas las garantías de igualdad entre los agentes y las oportunidades que ofrece el campo cultural, así como creer que éste garantizará la pluralidad de opiniones y visiones, constituye una falacia. Es por ello que el Estado debe actuar puesto que la suposición de igualdad entre agentes implica una obstrucción formal que perjudica a aquellos que en el mundo real efectivamente se encuentran en desventaja cultural y material. Los sujetos no son efectivamente similares ni en oportunidades de acceso ni en sus posibilidades de elegir los bienes culturales, por lo cual se hace necesaria la intervención del Estado en un campo tan profundamente desequilibrado como lo es el campo cultural. De lo contrario, el propio campo tenderá a reproducir las desigualdades preexistentes (Sarlo, 1988 en Maccioni, 2002).

En una línea similar a la de Sarlo, Garretón señala que si bien es real e incluso plausible el despliegue de un consumo cultural de masas articulado por la acción del mercado (base a los planteamientos de Brunner) resulta antes necesario para su funcionamiento la plena

incorporación de nuestras sociedades en un sistema democrático así como la solución de los problemas de identidad que pervivieron al periodo dictatorial. En caso contrario, el criterio mercantil de rentabilidad puede destruir o banalizar la cultura de masas, la dimensión creativa y la dimensión cultural de la comunidad. Es por ello que plantea oportuna la función del Estado en torno a desarrollar una “(...) discriminación positiva en favor de sectores sociales y áreas culturales” (Garretón, 1993, p.233).

Sin embargo, ¿Quiénes deben discutir los objetivos de las políticas públicas en cultura desde una perspectiva democrática? Al respecto, García Canclini desarrolla dos críticas a este modelo de democratización cultural, las que plantean la paradoja de la integración socio-cultural. La primera está dada por el desarrollo de una democratización consistente en divulgar las formas características de la alta cultura, implicando una definición elitista del patrimonio simbólico valorizada unilateralmente por parte del Estado o los sectores hegemónicos hacia el resto de la población. La segunda objeción señala que la distribución cultural ataca, bajo este modelo, los efectos de la desigualdad entre clases, pero no cambia radicalmente las formas de producción y consumo de bienes simbólicos. Esto se manifiesta, finalmente, en que los públicos de eventos culturales de las grandes ciudades sigue perteneciendo en su generalidad a sectores con un mayor capital cultural y económico (Canclini, 1987). Por su parte, Martín Barbero (1989) plantea que “aunque nunca explícitamente, toda política cultural incluye entre sus componentes básicos un modelo de comunicación” (Martín Barbero, 1989, p.25), el que se compone de dos elementos:

- a) Un modelo semiótico estructuralista mediante el cual la política cultural, al atribuir los efectos producidos en el receptor (la comunidad) a las propiedades de un mensaje elaborado según los códigos del emisor (los diseñadores), no reconoce lecturas realizadas desde códigos diferentes, obteniendo así resultados tautológicos.
- b) Un modelo informacional que al dar por sentada la univocidad de los códigos del receptor con los del emisor cree asegurar que el máximo de comunicación funciona con el máximo de información. Por lo tanto, la comunicación cultural equivaldría a

entregar información bajo un modelo de recepción directa, sin considerar las asimetrías en el manejo del código por parte del receptor (Martín Barbero, 1989).

Para este autor, estos elementos configuran una representación autorreferente de la cultura y de las intervenciones políticas en ella, en tanto suponen la asimilación directa por parte de los públicos. La política cultural oficiada por los programas estatales pretende así la difusión de sus propios códigos, formas y sentidos, lo cual plantea un límite manifiesto a su acción en tanto su naturaleza es justamente gestionar y administrar bienes culturales (Martín Barbero, 1989). La política cultural se caracterizaría así por un principio de *Performatividad* (Yúdice y Miller, 2004) toda vez que sus fines, espacios de organización y realización responden a un sentido que viene impreso en la misma acción, sin ser necesariamente deliberado; crea o genera sus propias condiciones de realización y sus propios criterios de legitimidad.

3.3 Política pública, la cuestión de la participación y el lugar de las políticas públicas en cultura.

En términos amplios, el tratamiento de la participación civil surge en base a un contexto de crisis de legitimidad de las administraciones políticas como resultado del retroceso del Estado de Bienestar y de su papel mediador entre una economía de acumulación de capital que debía resguardar, por un lado, y la producción de desigualdades sociales que debía compensar, por otro. Esta línea de argumentación, desarrollada en extenso por Jürgen Habermas, señala que:

“la planificación administrativa genera una necesidad universal de justificación en una esfera que se había caracterizado precisamente por su poder de auto legitimación. (...) [En consecuencia,] una vez destruido su carácter de algo presupuesto, la estabilización de las pretensiones de validez sólo puede obtenerse mediante el discurso” (Habermas, 1999, p.127)

La situación anteriormente descrita arrastrará demandas de participación cada vez mayores, toda vez que en su pretensión de legitimación, los planes de las administraciones estatales

afectarán cada vez más al sistema cultural, es decir, las representaciones normativas y valorativas de los administrados, viéndose el Estado obligado a organizar experiencias de participación (Habermas, 1999). Esta situación se traduce en la noción actual de la “buena política pública”, según la cual la participación en nuestras sociedades democráticas se constituye en un modo privilegiado para que los ciudadanos y las organizaciones que los agrupan puedan hacer valer sus opiniones, permitiendo a la sociedad reconocerse a sí misma aunque bajo el riesgo permanente de ser manipulada por parte del gobierno (Lehera, 2004).

En opinión de Palma, éste contexto ha implicado la emergencia de una concepción instrumental de la participación según la cual aquella se ha instalado de manera transversal en el discurso de los gobiernos actuales, aunque con entendidos que pueden resultar antagónicamente diferentes. Este campo de ambigüedades responde a la reintroducción del concepto mismo ocurrido con la vuelta de la democracia en nuestro país (y en el continente), pero con un sentido distinto al que tuvo en la década del 1960 cuando fuese consustancial al imperativo ético de una “sociedad justa”. En el transcurso entre ambos momentos se produciría un descredito de la participación en relación a la confianza que se tenía en la salvación a través de incorporación a la sociedad, fortaleciéndose como consecuencia los espacios participativos de resistencia auto organizada, es decir, desde el sujeto y no desde el Estado. La reintroducción de la noción de participación en la agenda y reflexión gubernamental sería oficiada desde instituciones internacionales a comienzos de la década de 1990 (en especial desde el trabajo de la Organización de Naciones Unidas) como sugerencias con potencial de coerción a los gobiernos latinoamericanos, entre las cuales se encuentran las presiones económicas supranacionales para la liberalización de las economías regionales. Estas sugerencias plantean que cierto nivel de participación sometida a los objetivos y procedimientos decididos por la tecnocracia debe resultar útil para aumentar la eficacia y la eficiencia de las políticas públicas (Palma, s/f). Así, junto con la reaparición del Estado democrático surge el desafío de restablecer una relación adecuada entre el Estado y la sociedad civil:

“En Chile, a esta situación general favorable, se sumó una coyuntura muy propicia que empujó a una rápida difusión de lo participativo que permeó el discurso oficial: es que los nuevos gobiernos democráticos quisieron proponer un conjunto de políticas en lo social que los diferenciara claramente del régimen anterior, calificado como autoritario. Esta diferencia parecía tanto más necesaria cuando se había optado por orientaciones en economía que, en lo básico, constituían un continuismo de lo que había instalado el pinochetismo” (Palma, s/f, p.12)

Es a partir de esta situación que lo político, a través de la democracia participativa, se constituye como efecto de sentido, es decir, como una extensión del sistema cultural que se traducirá en una política cultural tendiente a ampliar el “caudal semiótico” de prácticas sociales que pudiesen significar un conflicto a la perspectiva de acción institucional. Ello conlleva una propensión hacia la clausura de sentido según la cual:

“...quedan ahora incluidas todas las prácticas a través de las cuales los sujetos intervienen en la lucha simbólica produciendo representaciones alternativas acerca del orden social y sus mecanismos de distribución de poder, que son, al mismo tiempo, auto-representaciones, en tanto a través de aquéllas queda definido el lugar de los sujetos en ese orden representado.” (Maccioni, 2002, pp. 3-4)

Esta nueva manera de pensar lo político como dimensión de la cultura (incluida las luchas por imponer los propios sistemas de representación) implica que la intervención política en cultura será una forma de intervenir en lo político, lo que desde la acción instrumental de la política de participación dará forma a la emergencia de un “Estado Cultural” fuerte cuyo fin es el de contener el conflicto e imponer su propia representación del proyecto de sociedad que impulsa. Y en este proyecto la política cultural, a través del arte y la cultura, serán promovidos por las administraciones públicas como recursos utilitarios, desvaneciéndose la supuesta autonomía del arte para pasar a formar parte de una estructura de producción simbólica que resguarda las sinergias negativas de la economía neoliberal.

II.- Herramientas teóricas

A continuación se presentaran los principales elementos que estructuran la teoría de *campos sociales*, herramientas necesarias de abordar en miras del proceso de análisis que se desarrollara en el capítulo subsiguiente.

4.- La teoría Bourdiana.

La noción de *campo* constituye una de las categorías medulares en la sociología de Pierre Bourdieu junto a las de *capital* y *habitus*, estableciéndose entre ellas un vínculo indisociable en la aprehensión sincrónica de las dinámicas actuantes en el mundo social. En la teoría de este autor, la secularización consustancial al desarrollo de la modernidad sería condición inicial a la subdivisión del espacio social global en complejos campos autónomos, los cuales son representados como microcosmos simbólicos internamente organizados según la lógica de la competencia, o, si se prefiere, de una diferenciación significante. Contrario al pensamiento sustancialista que considera las prácticas de los agentes como propiedades esenciales de sus portadores o resultado de una lógica presupuesta, Bourdieu desarrolla un modelo relacional basado en la toma de posiciones (estrategias) y de disposiciones (*habitus*) de carácter interactivo, las que se estructuran al interior de los campos en razón a correspondientes tipos de capital. Estos últimos se entienden como recursos materiales y simbólicos obtenidos y acumulados en el tiempo³⁶, cuya distribución desigual establece esquemas clasificatorios que, ya sea tácita o explícitamente, dan cuenta de las relaciones de poder al interior de los campos (Bourdieu, 1999). Los agentes y grupos de agentes se definen así por sus posiciones relativas en este espacio de distribuciones según la forma de capital

³⁶“El capital es trabajo acumulado (en su forma materializada o en su forma <<incorporada>>, encarnada) que, de resultar apropiado de forma privada, es decir, exclusiva, por agentes o grupos de agentes, los habilita para apropiarse de la energía social bajo la forma de trabajo reificado o viviente”(Bourdieu y Wacquant, 2005, p.177).

específica que se encuentre en juego en una lucha permanente por su obtención (Bourdieu, 1998), al tiempo que sus prácticas, disposiciones y productos se encuentran mediados por la estructura misma del campo en cuestión.

4.1 Campo, posicionamientos y estrategias.

Los campos son espacios estructurados en base a la competencia por el apropiamiento de un tipo de capital específico que según sus características define la estructura misma del campo, sus problemáticas y luchas con relativa autonomía respecto a otros campos sociales, y cuyas propiedades remiten a una historia particular. La propiedad de autonomía de un campo específico se comprende en tanto éste presenta dinámicas de funcionamiento no reductibles a procesos sociales más generales, lo cual implica un análisis del sistema de relaciones internas como un ámbito separado, pero no aislado ni independiente. Dentro de las múltiples acepciones del concepto de campo, quizás una de las más completas sea la elaborada por Bourdieu en *Las Reglas del Arte*, donde lo define como:

“Red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismos, etc.) entre posiciones (...). Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones, o, en otros términos, por el sistema de propiedades permanentes, es decir eficientes, que permiten situarla con todos los demás en la estructura de la distribución global de las propiedades. Todas las posiciones dependen (...) de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir, en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo” (Bourdieu, 1995, p.342)

Cada posición en el campo implica intereses específicos en relación a los recursos presentes en él, manifestándose a través de estrategias y tomas de posición que definen las características de su producción y de sus discursos. Así mismo, los posicionamientos del agente respecto al resto de agentes dispuestos en el campo están limitados por un espacio de elecciones (trayectorias) finitas de carácter relacional. Para entender estos límites, es útil retomar la

analogía que el autor traza entre campo y la noción de juego, según la cual los agentes, cual si fueran jugadores, entran a participar dispuestos a competir previa aceptación de ciertas reglas, oponiéndose unos a otros sólo en la medida que creen en el valor de jugar al compartir una cantidad de intereses comunes o *doxa* (Bourdieu, 2005). En consecuencia, para que un campo funcione “(...) es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implica el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego (Bourdieu, 1990, p.109).

En relación a la dinámica de los campos, ésta se puede definir desde una doble perspectiva: por un lado, como fuerzas actuantes dadas a partir de la inequidad de capitales existentes (lo que está en juego), repartiendo así a dominantes y aspirantes; pero también comprende la lucha interna que enfrenta a quienes desean hacerse del poder en la búsqueda permanente de dominar los campos respectivos (Bourdieu, 1999). Esta suerte de *campo de interacciones* que funcionan como mecánica de cada campo, y que refiere a una estructura y una legalidad específica caracterizada “por una serie de tensiones y rivalidades entre diferentes actores, cuyo fin es la acumulación y monopolización del tipo de capital autóctono (político, económico, cultural) ofrecido por dichos microcosmos” (Pecourt, 2007, p.6), implica el desarrollo de estrategias tendientes a conservar, transformar o transformar para conservar el campo en cuestión:

“la estructura del campo es un estado de relaciones de fuerza entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha, o si ustedes lo prefieren, en la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu, 1990, p.110)

Tales estrategias depende tanto de los posicionamientos de los agentes e instituciones inscritas en las luchas y en la estructura del campo, como también del estado de las problemáticas legítimas del mismo, es decir, del espacio de posibilidades heredadas en luchas anteriores que tienden a definir el espacio de posiciones posibles y orientaciones posteriores. En su forma más simple, los agentes y sus estrategias se distribuyen entre aquellos con mayor capital

específico (que funciona como capital simbólico en tanto los consagra y legitima como dominantes), quienes monopolizan y se inclinan por estrategias de conservación (ortodoxia); y aquellos con menor capital específico, generalmente los recién llegados al campo (que suelen ser los más jóvenes), quienes se inclinan por estrategias de subversión (heterodoxia).

4.2 Formas de Capitales o recursos de los agentes sociales.

En cuanto a la noción de capital, ésta puede ser entendida como cualquier propiedad de los agentes “(...) que permite a sus poseedores disponer de un poder, una influencia, y por tanto existir en el campo en consideración” (Bourdieu y Wacquant, 2005, p.152). Mientras la cantidad de capital poseída determina la posición de los agentes, su distribución y formas de ésta definirán la estructura y dinámicas internas del campo. Se trata de una relación vinculante, toda vez que:

“un capital no existe ni funciona salvo en relación con un campo. Confiere poder al campo, a los instrumentos materializados o encarnados de producción o reproducción cuya distribución constituye la estructura misma del campo y las regularidades y reglas que definen el funcionamiento ordinario del campo, y por ende los beneficios engendrados en él” (Bourdieu y Wacquant, 2005, pp.155-156).

Las motivaciones y prácticas de los agentes pueden comprenderse a partir de diversos tipos de capital o recursos que permiten a sus poseedores ponerse en condiciones de dominar el campo para imponer su visión de lo que es deseable, esperable y, a fin de cuentas, legítimo. En cuanto a los tipos del capital abordados en la obra de Bourdieu, Sylvia Meichsne (2007) distingue cuatro: el económico, el social, el cultural y el simbólico:

- **Capital económico:** comprende la propiedad y acumulación de bienes, sueldo y todas las otras fuentes de ingreso monetario. Se trata de la forma de capital más extendida en razón a su alto nivel de permutabilidad en otras formas de capital (Meichsner, 2007).

- **Capital social:** refiere una a red de contactos estables, útiles y movibles, que surgen de la pertenencia a grupos sociales donde los miembros se conocen y reconocen mutuamente. Éste determina la constitución del agente, su organización y sus posibilidades de interacción con otros agentes del campo, conformándose en estructuras duraderas que sirven como vehículo para el intercambio material y simbólico, siendo su fin el de mantener, reproducir e institucionalizar las relaciones entre los agentes involucrados en sus luchas. En consecuencia, esta forma de capital tiene un alto grado de vinculación con el capital económico y el cultural a la vez que estos se relacionan con él a través de las estrategias que los agentes incorporan (Meichsner, 2007)

- **Capital cultural** El capital cultural, señala Bourdieu, puede operar bajo tres formas (Bourdieu, 1979):

 - **Capital cultural incorporado:** el capital cultural incorporado es el resultado de un trabajo de inculcación y asimilación de conocimientos que implica la inversión de tiempo personal en la acción de cultivarse. Se puede definir como un *tener* (capital) transformado en *ser* (habitus) que no se puede transmitir inmediatamente (como si sucede con el capital económico) y sigue la suerte de su portador. A su vez, está predispuesto a funcionar como capital simbólico, es decir, desconocido y reconocido por los demás agentes del campo.

 - **Capital cultural objetivado:** el capital cultural objetivado refiere a los productos provenientes del trabajo realizado por el agente a través de su capital cultural incorporado. En este sentido, posee la cualidad de ser transferido en su materialidad (escritos, pinturas, monumentos, etc.) por medio de una apropiación material (que supone la intermediación de capital económico) y además de una apropiación simbólica inherente al producto obtenido.

- **Capital cultural institucionalizado:** Basa su valor en la legalidad de cualidades por medio de títulos académicos y certificados escolares que actúan como garantías. Este tipo de reconocimiento institucional permite establecer categorías de comparación e intercambio, de la misma forma que establece tasas de convertibilidad entre el capital cultural y el capital económico.
- **Capital simbólico:** Finalmente, el capital simbólico es definido por Bourdieu, entre distintas acepciones, como “(...) cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por los agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor” (Bourdieu, 1999, p. 108). Se trata de una forma especial de capital que interactúa directamente con las otras formas de capital. Sus propiedades se manifiestan en mayor o menor “prestigio”, comprendiendo bienes simbólicos como la credulidad que títulos escolares y académicos aportan a sus propietarios, o la pertenencia a un grupo social que da fama a un individuo, así como el honor, la buena reputación y el reconocimiento de su autoridad legítima. Para la adquisición de estos bienes basados en modelos de percepción y criterios comunes se necesitan las otras tres formas de capital; el capital simbólico es la confianza y autoridad que se atribuye a un actor gracias a su capital económico, cultural y social y a las oportunidades resultantes de imponer sus puntos de vista y sus valores como exclusivamente válidos, es decir, su poder social (Meichsner, 2007).

A modo general, se puede decir que los capitales -en cualquiera de sus formas- no actúan de manera independiente, sino que de forma interrelacionada o interactuante, potenciándose entre ellos al momento de su acumulación para reforzar las estrategias perseguidas por los agentes dominantes en cada campo (capacidad de transmutación de los capitales). Los capitales, en tanto trabajo acumulado en forma física (bienes, títulos, etc.) o incorporada (conocimientos, redes sociales, etc.), entrelazan las estructuras objetivas con el agente o los grupos de agentes, definiendo las posibilidades de la acción y, por ende, del poder en el espacio social global.

4.3 El *habitus* como esquema generador de las prácticas.

Contra el mecanicismo estructuralista que reduce a los agentes al papel de mero soporte o portadores de la estructura social, el concepto de *habitus* recupera el lado activo (creativo) del conocimiento, es decir, un conocimiento práctico y a la vez una práctica concedora que permite entender al agente tanto como reproductor de hábitos en un campo, como también creador de nuevas prácticas posibles. Se trata de “(...) un haber que puede, en determinados casos, funcionar como un capital” (Bourdieu, 1995, p.268). Para Bourdieu, la acción de los agentes no es necesariamente calculada ni el producto de un ejercicio razonado; tienen una lógica sin tener una lógica por principio. El *habitus* como esquema generador de las prácticas se define como:

“...sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, presentaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consiente de fines y el dominio expreso de las relaciones necesarias para alcanzarlos” (Bourdieu, 1991, p.93)

En primer lugar, las disposiciones orientan la estructura de percepción y valoración dentro de posibilidades de acción en los campos (posicionamientos y estrategias de tomas de posición) expresando la propensión hacia tal o cual práctica en razón a un universo definido por cuestiones tales como el origen social, trayectoria del sujeto y estructura de campo. Solo a partir de esto se entiende el sentido de tales esquemas generativos como “*estructuras estructurantes estructuradas*”, en la medida que son resultado de un doble proceso dado por la incorporación de los agentes en el campo concreto de relaciones sociales objetivas (estructuraciones históricas como, por ejemplo, las instituciones), que al mismo tiempo implica la generación de principios que motivan las acciones de los agentes. Así entendido, el *habitus* es el lugar donde el proceso social se interioriza en los individuos, logrando que las estructuras objetivas (por fuera del sujeto) concuerden con las estructuras subjetivas (esquemas de percepción del mundo social) que se traducen en formas de obrar, pensar y

sentir originadas por las posiciones que los agentes ocupan en el espacio social (y en cada campo de manera particular) aunque no necesariamente determinada por estas:

“la relación entre las posiciones y las disposiciones es evidentemente de doble sentido. Los habitus, como sistemas de disposiciones, sólo se realizan efectivamente en relación con una estructura determinada de posiciones sociales (...); pero a la inversa, a través de las disposiciones, que a la vez están más o menos completamente ajustadas a las posiciones, se realizan tales o cuales de las potencialidades que estaban inscritas en las posiciones” (Bourdieu, 1995, p.394)

La relación entre habitus y campo opera de dos maneras: como una relación de condicionamiento en la cual el campo estructura las prácticas (la encarnación del campo); y como una relación de construcción cognitiva en la cual éste contribuye a formar el campo como un mundo significativo, dotado de sentido y valor. Si el campo estructura las posiciones de los agentes, el habitus refleja las visiones y estrategias que los agentes establecen en el campo (Bourdieu, 2005). Es, en definitiva, un espacio donde se realizan operaciones, decisiones y cálculos que reflejan las “potencialidades objetivas” del agente para actuar en los campos, generando posibilidades de deliberar e intervenir en éstos, lo cual tendrá directa relación con las prácticas (o productos) que realice. Asimismo, el tratarse de “potencialidades” quiere decir que a disposiciones similares, resultado directo de las trayectorias del agente, se puedan generar estrategias y trayectorias muy diferentes según sea el estado del campo respecto al cual deben acoplarse. Es por esto que se entiende el habitus como *esquemas flexibles* que orientan la acción aunque suelen ponerse en práctica de manera implícita (Bourdieu, 1995).

5.-Aproximación al caso: el campo de producción cultural y teoría del Estado.

La propuesta de construir un campo de producción acotado a la realización de actividades desde el marco de acción de las políticas públicas en cultura, comporta el desafío de definir las categorías analíticas atingentes así como su ordenamiento conceptual. En consecuencia, es necesario referirnos primeramente a aquello que entenderemos por campo de producción cultural para posteriormente introducir los instrumentos teóricos que permitan comprender al Estado como agente configurador del espacio de relaciones del campo, particularmente respecto a las estrategias de los agentes, sus posicionamientos y vinculación relativa a su producción. Es importante señalar que esto último supone una adaptación de la obra de Bourdieu en tanto éste no profundiza en la determinación del Estado respecto al campo cultural, lo que quizás responda a su interés particular en desarrollar las características de autonomía de dicho campo (especialmente a través de la figura del intelectual) antes que su distorsión por parte de elementos externos, los que a su vez reduce principalmente a la acción de las industrias culturales (Bourdieu, 1995). Sin embargo, su conceptualización relativa a la génesis del Estado y del proceso político inherente, permiten emprender la tarea aquí propuesta.

5.1 El campo de producción cultural:

En su análisis respecto al campo cultural, Bourdieu introduce la noción de *campo de producción* para establecer el espacio de relaciones que determina las interacciones entre los agentes a partir de sus posiciones y que orientan su trabajo. Este campo de producción está estrechamente relacionado con las estrategias del creador, definiéndose así las características de su producto, ya sea en relación al resto de los productores culturales como también respecto a la demanda:

“El campo como estructura de relaciones objetivas entre posiciones de fuerza subyace y guía a las estrategias mediante las cuales los ocupantes de dichas posiciones buscan, individual o colectivamente, salvaguardar o mejorar su posición e imponer los principios de jerarquización más favorables para sus propios productos. Las estrategias de los agentes dependen de su posición en el campo, esto es, en la distribución del capital específico y de la percepción que tengan del campo según el punto de vista que adopten *sobre* el campo como una visión desde un punto *en* el campo”(Bourdieu, 1990, pp.155-156).

El principio de autonomía se manifiesta en las características de la producción cultural dentro del campo y/o de los subcampos culturales específicos (por ejemplo el literario, musical, plástica, teatro, danza, etc.) los cuales, si bien se encuentran dirigidos a públicos socialmente definidos, no son la mera expresión de los intereses de éstos públicos, sino de tomas de posición delimitadas por el espacio de opciones estilísticas y temáticas de los competidores. Dicha competencia da lugar a sucesiones de vanguardias que presentan un ritmo propio que alude a una historia particular (estado de relaciones) del campo o subcampo en cuestión (Bourdieu, 1995). De esta forma, al abordar la situación del campo de producción cultural occidental, el autor plantea que aquel universo relativamente independiente da cabida a lo que denomina “una economía al revés”, la cual se basa “(...) en la naturaleza de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente independientes” (Bourdieu, 1995, p.213).

De lo anterior se derivarían dos formas de producción opuestas, las que son procuradas por una lógica elaborada en función del mercado (la masificación industrial de los productos culturales), y otra que, en parte como reacción propia de la autonomización del campo, funciona para la producción de obras puras y destinadas a la apropiación simbólica (el arte por el arte, culto y consagrado):

- Lógica de las industrias culturales: en ella la prioridad se encuentra en la difusión (comercialización) de los bienes culturales, con estrategias orientadas hacia la búsqueda del éxito inmediato y temporal en tanto está supeditada a la demanda. Prima aquí la

consecución de capital económico por sobre la acumulación de capital cultural. La demanda, por su parte, está definida por el afán masificador de las industrias culturales, excluyéndose de la producción aspectos conflictivos para facilitar su apropiación masiva (Bourdieu, 1995; García Canclini en Bourdieu, 1990).

- Lógica “anti” económica: ésta es característica del campo intelectual y de los agentes que abogan por el “arte puro” o burgués, quienes manifiestan un rechazo o desinterés respecto a lo comercial. Sus lógicas de producción remiten a una historia autónoma, distintiva y consagrada, viéndose orientada a la acumulación de capital simbólico (en tanto capital económico negado), reconocido al interior del campo como legítimo y posicionando a sus portadores como dominantes en la estructura del campo cultural (Bourdieu, 1995). La recepción de este tipo de producción supone una apreciación cultivada, es decir el dominio del código necesario para la valoración profunda de las obras. Al fijar un modo correcto de valorar lo artístico, supuestamente desvinculado de la existencia material, éste modo de producción propiamente burguesa organiza simbólicamente las desigualdades entre clases en torno al principio de la *distinción* que justifica las diferencias existentes en el ámbito económico como extensión de las cualidades de sus portadores (García Canclini en Bourdieu, 1990).

Ambas modalidades divergen en el grado de autonomía respecto al campo económico, aunque claro está que ninguno de estos modelos se manifiesta en estado puro, dándose un juego de complicidad encubridora en el cual cada uno recibe “beneficios” tanto simbólicos como económicos del otro. Ahora bien, ¿qué sucede cuando este campo es intervenido por la acción del Estado a través de políticas públicas en cultura? ¿Qué características tiene esta acción y cómo afecta la producción del campo cultural la presencia del Estado? En primer lugar, Bourdieu plantea que el grado y las formas en que se relacionan los productores culturales con las esferas económicas y políticas (ya sea autonomía o heteronomía respecto de estas) afecta las características internas de su trabajo, lo que en general, al constituir el artista una fracción dominada dentro de los grupos simbólicamente dominantes (no necesariamente así el

intelectual), se traduce en que los productores culturales (que a su vez actúan como productores de bienes simbólicos) terminan en su mayoría participando en la reproducción de las estructuras sociales existentes (es decir, prima un principio de heteronomía). La tendencia general es a la subordinación del productor cultural al mundo del dinero y la política, principalmente debido a sus dificultades objetivas de subsistencia, lo que deviene en estrategias de conservación interna del campo (Bourdieu, 1990). Si bien se trata de una respuesta parcial a los cuestionamientos realizados, lo anterior permite introducir la figura del Estado en tanto este encarna diversos recursos de tipo económico y político que actúan objetivamente en el proceso de producción cultural.

5.2 El Estado y la dominación simbólica.

Bourdieu concibe la génesis del Estado como un proceso de unificación de los diferentes campos sociales que va pareja a un monopolio estatal de la violencia física y simbólica legítima. Así, “debido a que concentra un conjunto de recursos materiales y simbólicos, el Estado se encuentra en condiciones de regular el funcionamiento de los diferentes campos” (Bourdieu, 1999, p.50), entre ellos el cultural, por medio de estructuras objetivas de dominación tanto jurídicas como económicas. Lo anterior se traduce en uno de los poderes más importantes del Estado: “el de producir y el de imponer (...) categorías de pensamiento a todo lo que hay, y al propio Estado” (Bourdieu, 1999, p. 91).

La legitimidad de la dominación del Estado occidental responde –según el autor- a la creencia extendida sobre el valor de éste y del *juego* democrático de delegación política. Esto supone una paradoja según la cual los grupos solo existen en la medida que son representados por una figura o gobierno que establece el interés general y no al revés; suerte de fetichismo político que permite la existencia de una imposición simbólica en base a la fuerza de lo colectivo (consenso) que es operada por el Estado democrático al tiempo que éste reproduce su dominación constantemente en el proceso (Bourdieu, 2000). Ahora bien, la conformación de

este sistema de representación política ha ido pareja a una pretensión objetiva de dominación por parte de una élite social, grupo que ha buscado disimular las relaciones de fuerza (especialmente sus intereses en materia de reproducción del poder) situando las diferencias fuera de lo cotidiano, trasladándolas desde lo económico a lo cultural (y de ahí a lo simbólico), a través del ámbito pedagógico (en el sentido amplio de la palabra) y bajo un supuesto desinterés universalista. Esto se evidencia claramente en las concepciones democráticas de la cultura, las cuales suponen –como señala García Canclini- que:

“(…) las diversas acciones pedagógicas que se ejercen en una formación social colaboran armoniosamente para reproducir un capital cultural que se imaginan como propiedad común. Sin embargo, los bienes culturales acumulados en la historia no pertenecen realmente a todos (aunque formalmente sean ofrecidos a todos). (...) Sólo acceden a ese capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos, para hacerlo suyo” (García Canclini, introducción a Bourdieu, 1990, p. 18)

La violencia simbólica parte así de una acción “pedagógica” que impone significaciones “legítimas” en las que se encubren las relaciones de poder que un grupo impone a otro al definir los códigos de apropiación cultural, justificando las diferencias materiales en tanto constitutivas de cualidades “naturales” manifiestas en el ámbito de la cultura. Volviendo a la figura del Estado, lo anterior deviene en su capacidad de producir estructuras simbólicas de percepción y de pensamiento sobre la sociedad en la medida que éste representa un punto de vista válido, consagrado y legitimado que “vale para todos los mercados y que, en su calidad de definición oficial de la identidad oficial, libra a sus poseedores de la lucha simbólica de todos contra todos al conferir a los agentes sociales la perspectiva autorizada, reconocida por todos, universal” (Bourdieu, 1990, p.216). Pero en este mismo movimiento es que el dominio del Estado se descubre, específicamente en el ámbito de la producción simbólica:

“En nuestras sociedades, el Estado contribuye en una parte determinante de la producción y reproducción de los instrumentos de construcción de la realidad social. En tanto que estructura organizativa e instancia reguladora de las prácticas, ejerce permanentemente una acción formadora de disposiciones duraderas, a través de todas las coerciones y de las disciplinas corporales y mentales que impone uniformemente al conjunto de los agentes” (Bourdieu, 1999, p.117)

Bourdieu considera que el Estado, por medio del marco que impone a las prácticas, instaure e inculca unas formas y unas categorías de percepción y de pensamientos comunes, con lo cual crea una organización inmediata de los habitus que fundamenta una suerte de consenso constitutivo del sentido común (como por ejemplo la significación respecto al tiempo de ocio y de las fiestas). Por lo tanto, si el Estado se impone con tanta fuerza es debido a que él mismo ha determinado las estructuras cognitivas según las cuales es percibido, estructurando un orden simbólico de las cosas que los agentes interpretan de manera coherente, sistemática y en concordancia con las estructuras objetivas del mundo social.

Llegados a este punto, resulta pertinente introducir la reflexión elaborada por John Thompson en relación a la estructuración que mediatiza toda producción y transmisión de formas simbólicas. Para este autor, los fenómenos culturales se caracterizan por su incorporación en procesos socio-históricos, conformando un campo significativo en el cual los agentes producen, transmiten y reciben significaciones de diverso tipo. A partir de esto, Thompson elabora una concepción estructural de la cultura, la cual enfatiza tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como también el hecho de que estos se inserten siempre en contextos determinados que mediatizan los mensajes. Dichos contextos suelen caracterizarse por ser constitutivos de “relaciones asimétricas de poder, por un acceso diferencial a los recursos y oportunidades, y por mecanismos institucionalizados para la producción, transmisión y recepción de las formas simbólicas” (Thompson, 2002, p.203). En este sentido, toda producción simbólica elaborada, tratándose de obras de arte, mensajes publicitarios, programas o discursos de todo tipo, responden a una serie de instituciones y arreglos específicos, los que supeditarán el sentido y el valor de esta producción a las instituciones y estructuras que las generen y sostengan. Y así mismo, la interpretación también estará condicionada por las características de la producción, es decir, el quién, el cómo y el dónde se elabora:

“Al recibir e interpretar las formas simbólicas, los individuos participan en un proceso permanente de constitución y reconstitución del significado, y este proceso es típicamente parte de lo que puede llamarse la reproducción simbólica de los contextos sociales. (...) el significado de las formas simbólicas, tal como es recibido y comprendido por los receptores, puede servir de diversas maneras para mantener las relaciones sociales estructuradas características de los contextos en los cuales se producen, reciben, o ambas, las formas simbólicas” (Thompson, 2002, p.228)

Los fenómenos culturales se encuentran insertos en relaciones de poder y conflicto, o, lo que es lo mismo, todo fenómeno social es, al mismo tiempo, un fenómeno político en la medida que son producidos o actuados por agentes situados en circunstancias particulares que tienden a elaborar estrategias tendientes a aprovechar ciertos recursos que los posicionen en situaciones de poder y autoridad. Esto último tiene una importancia capital en el marco de producción de políticas culturales. Como se ha señalado anteriormente, la política cultural entronca en su génesis moderna un proyecto de gubernamentalidad destinado a la normalización social y al manejo de las poblaciones, y una filosofía del gusto que justificó el ejercicio pedagógico del Estado en tanto autoridad capaz de ejercer una función fiscalizadora del interés general que el sujeto internaliza a través de la cultura (Yúdice & Miller, 2004). En consecuencia, si la cultura se constituye como un recurso clave para el poder que opera como medio de legitimación en base a la creencia según la cual los agentes que ejercen autoridad son dotados de prestigio, la política pública en cultura se inserta en el campo de producción cultural con el potencial de definir las orientaciones de dicho campo en referencia a un contexto particular en que opera el poder. El juego entre política y cultura se resume así como una lucha que apunta a imponer los principios de visión y de división del mundo social que, en tanto acción propiamente simbólica, tiene la capacidad de disimular los intereses de clase que encarna el Estado bajo un esquema de difusión y participación social.

Capítulo 4: Marco Metodológico.

1.- Carácter de la investigación.

Esta investigación posee un enfoque cualitativo como estrategia metodológica para analizar el campo de producción en el proceso de reemplazo de Carnavales Culturales por el Festival de las Artes de Valparaíso, poniendo atención en los contenidos del discurso de los distintos agentes. En este sentido, la elección cualitativa se justifica en tanto permite contextualizar el fenómeno desde la propia construcción que los implicados efectúan, desarrollando así una teoría coherente enmarcada por el principio descubridor que éste tipo de estudios comporta (Valles, 2000; Hernández, Fernández, Baptista, 1997; Ibáñez, 2006). En consecuencia, diremos que el diseño de esta investigación es no experimental, dado que no se controlaron las variables ni se pretendió hacerlo, y posee una perspectiva diacrónica en la medida que se abordó un proceso que se fundamenta a partir de distintas etapas que fueron consideradas en el tratamiento de la información.

En relación al nivel de profundidad que se pretendió en el análisis, el estudio reúne un carácter exploratorio-descriptivo. Por una parte es exploratorio ya que trata sobre un fenómeno que no ha sido mayormente abordado ni sistematizado hasta el momento, presentándose su fundamentación como estrechamente justificada con el contexto particular de su producción, a saber, las particularidades del proceso de reemplazo de los programas señalados bajo el marco de producción de las políticas públicas en cultural. Como señalan Hernández, Fernández y Baptista:

“Los estudios exploratorios nos sirven para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos, (...) identificar conceptos o variables promisorias, establecer prioridades para investigaciones posteriores o sugerir afirmaciones (postulados) verificables” (Hernández, Fernández, Baptista, 1997, p. 101).

En este sentido, uno de los primeros aspectos que contempló esta propuesta radica en la construcción del caso a partir del establecimiento de ciertas regularidades elementales relativas a cada una de las actividades y al proceso de remplazo como tal, para lo cual resultó fundamental el testimonio de informantes claves en el ámbito de su producción de política cultural, así como la recopilación de documentación disponible en dependencias del CNCA.

En relación al carácter descriptivo, éste se fundamentó en la búsqueda de las características tanto del fenómeno que sirve de contexto, como también, y principalmente, en relación a los agentes implicados en su realización, trátase de sus posicionamientos, estrategias, recursos e interacciones. A partir de esto, el objetivo fue llegar al punto de sistematizar la información proveniente de las fuentes consultadas con el propósito de su estructuración en miras de su posterior tratamiento.

2.- Fuentes e instrumento de recolección de información.

En cuanto a las estrategias de recolección de la información, se recurrió a dos tipos de fuentes, ambas relacionadas con el carácter exploratorio y descriptivo de la investigación: documentos institucionales del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y entrevistas semi-estructuradas efectuadas a agentes relevantes en el proceso de producción de las actividades.

Análisis de documentación institucional: como fase inicial de exploración y construcción del caso de estudio, se recurrió a fuentes de datos secundarios obtenidos a través de documentos institucionales del CNCA. Junto a las memorias de los años 2004 a 2008 (antecedentes del caso), se buscaron documentos que refiriesen específicamente al desarrollo de los programas entre los años 2009 y 2013, es decir, desde la realización del último Carnaval Cultural de Valparaíso (incluida su pre-producción), el proceso que contempló su reemplazo, y la instauración de las tres ediciones del Festival de las Artes (2011-2012-2013). En relación a este tipo de datos secundarios, Valles los define como “(...) el cúmulo de informaciones que

se hayan recogido o publicado por diversas instituciones sin propósitos específicos de investigación social, sino (...) proveer de información o documentación a los órganos del Estado o al Público” (Valles, 2000, p.122). Si bien se trata de documentos diversos, estos pueden ser objeto de análisis con fines sociales y resultan especialmente útiles en el proceso de “encuadre” investigativo. Constituyen así un punto de entrada al fenómeno describiendo los acontecimientos, problemas y reacciones generados con anterioridad e, incluso, puede ser la fuente misma en que se origina el problema de investigación (Corbetta, 2010). Es importante reforzar la idea de que este tipo de fuentes se consultó principalmente con el propósito de establecer el contexto inicial del caso de estudio, pero no representa el objetivo profundo de la investigación. Por otra parte, a partir del trabajo en terreno se constató la falta de información sistematizada por parte del CNCA respecto de ambas actividades, lo cual significó la utilización de documentos institucionales no publicados con el permiso correspondiente.

Entrevista Semi-estructurada: La técnica principal utilizada para la recolección de información fue la entrevista semi-estructurada, la cual permitió conocer desde la experiencia de ciertos agentes claves el proceso de reemplazo de Carnavales Culturales por el Festival de las Artes de Valparaíso, a la vez que se buscó caracterizar a los agentes intervinientes en el marco de la producción de los programas. A modo general, Bogdan y Taylor señalan que la entrevista cualitativa consiste en encuentros “(...) dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que toman los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como lo expresan con sus propias palabras” (Bogdan y Taylor, 1986, p.101). Partiendo desde una perspectiva subjetiva, la red de relaciones e interacciones entre los agentes nos permiten acceder a estructuras objetivas que responden a posiciones y/o tomas de posiciones que los agentes establecen dentro del espacio común, enriqueciendo además la información con los matices que construyen en el relato sobre el proceso vivido. En cuanto al carácter semi-estructurado, siguiendo lo señalado por Corbetta, diremos que “esta forma de entrevista concede amplia libertad tanto al entrevistado como al entrevistador, y garantiza al mismo tiempo que se van a discutir todos los temas relevantes y que se va a recopilar toda la información necesaria”

(Corbetta, 2010, p.352). La entrevista semi-estructurada supone la existencia de un guión con temas a tratar acorde a los objetivos que se busca abordar, no obstante su realización dejará libertad tanto en la formulación y orden de las preguntas en razón a las características del entrevistado, como también en el desarrollo de nuevas aristas que vayan acaeciendo y que resulten relevantes para comprender las diversas dimensiones del caso estudiado (Valles, 2000). Al buscar recoger las representaciones de un diverso grupo de agentes, nos parece necesario mantener cierto grado de control respecto a la información recopilada, sobre todo considerando las distintas posiciones que se busca abordar en vistas de su comparación. De igual manera, tratándose de un ámbito delimitado y reducido de la experiencia de los entrevistados, resulta excesiva la utilización de técnicas más extensas como la entrevista en profundidad o el método biográfico (Valles, 2000). Bastará con otorgar flexibilidad en el guión para ahondar los aspectos que surjan como pertinentes, de igual modo que se adaptara éste según los elementos que los entrevistados entreguen de forma particular bajo el principio de representatividad por el cual son escogidos.

3.- Universo y muestra.

Universo:

La definición del Universo de esta investigación se encuentra íntimamente ligada al enfoque del estudio, el cual está puesto en la producción cultural de programas con el carácter de fiestas o festivales artístico-culturales impulsados por el CNCA en Chile desde el 2003. Es necesario señalar que, para entender dicha producción, se ha tomado como marco de análisis la teoría de campos de Bourdieu con objeto de abordar el carácter de la intermediación del Estado diseñador de política cultural respecto a la creación de los agentes realizadores en el marco de este tipo de actividades. En consecuencia, en el ejercicio de establecer la red de relaciones entre los agentes que intervienen en la producción de tales iniciativas, seguiremos

lo señalado por Olmos, quien distingue entre administradores culturales, es decir, diseñadores y ejecutores de las políticas públicas en cultura, y agentes culturales de base, sean artistas o promotores culturales que trabajan en directa relación con la comunidad local (Olmos, 2008). A continuación se define de manera más detallada qué entenderemos por cada uno de estos agentes:

- Diseñador: agente en posición (posesión de recursos institucionalmente reconocidos y legitimados) para decidir el diseño programas o de la política cultural.
- Gestores administrativos: administrador de los recursos institucionales, el cual articula las instancias de diseño y realización del programa o política cultural.
- Realizador: el artista y/o gestor de base, quien se vincula directamente con la comunidad, sea a través de la puesta en escena de su trabajo o como animador de la participación ciudadana.

De esta forma, el universo de la investigación está compuesto por *documentos institucionales y agentes involucrados en la producción (diseñadores, ejecutores y realizadores) de programas con el formato de eventos culturales desarrollados por el CNCA desde el momento de su creación, el año 2003.*

Muestra:

El principio elemental del muestreo realizado fue su carácter flexible, lo cual significa que “el investigador comienza con una idea general sobre las personas a las que se entrevistará y el modo de encontrarlas, pero está dispuesto a cambiar el curso después de las entrevistas iniciales” (Bogdan y Taylor, 1986, p108). De esta forma, como acercamiento inicial al campo se utilizó la estrategia conocida como “bola de nieve”, consistente en conocer a algunos informantes, acceder a las redes del investigador o la aproximación a organizaciones funcionales para que éstas nos presenten nuevas fuentes que resulten atingentes en relación al caso de estudio. Este criterio se justifica en razón al número reducido de agentes intervinientes, al tiempo que fue cotejado con la información documental recolectada.

En consecuencia con lo anterior, el criterio de muestreo es intencionado y no probabilístico conforme al carácter cualitativo de la investigación, dividiéndose la muestra en dos grandes grupos:

i) Documentos institucionales del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, específicamente archivos relativos a la producción de los Carnavales Culturales del 2010; al proceso de reemplazo (principalmente actas de reuniones); y documentos que den cuenta sobre la emergencia del FAV (periodo 2010-2011). Además, en el marco de antecedentes se utilizaron las memorias del CNCA para describir los carnavales (2004-2008) y documentos de trabajo institucional relativos a las tres versiones del FAV (2010-2013), fundamentales para el enmarque de la investigación y en el análisis posterior. Respecto a la no inclusión de otras fuentes de información secundaria, esencialmente medios de comunicación que han seguido la realización de ambas actividades, se debe al interés particular en las definiciones que el mismo CNCA elabora en su función como productor cultural, sus objetivos y evaluaciones del proceso, esto en el marco de una investigación que apunta a develar las lógicas con que opera la institucionalidad cultural de Chile respecto al campo cultural a través de este tipo de instancias³⁷.

ii) Respecto a los agentes entrevistados, la muestra corresponde a agentes diseñadores, ejecutores y realizadores de Carnavales Culturales y/o Festival de las Artes de Valparaíso entre los años 2009 y 2013. Como se ha señalado en relación al universo de la muestra, su selección se justifica en tanto nos interesa particularmente el ámbito de la producción institucional de la actividad, siendo seleccionados según criterios allí expuestos. No obstante, también fueron tomadas en cuenta otras consideraciones como el que los agentes encarnasen posiciones instituidas en el ámbito de producción cultural. Por posiciones instituidas nos referimos al hecho de que éstos actúan desde plataformas permanentes que denotan un cálculo de relaciones de fuerza a partir de su circunscripción a un lugar propio

³⁷ Para un seguimiento del proceso de reemplazo desde los medios, véase: <http://prezi.com/pkeywtiuneuo/memoria-festival-de-las-artes/>

que sirve de base (el lugar desde donde elaboran un discurso) en sus estrategias respecto a otras posiciones exteriores (De Certeau, 2000). Hablando particularmente del caso de los agentes realizadores provenientes del campo artístico, estos pertenecen al sub-campo de las artes escénicas (teatro, danza, circo), lo cual se justifica en la medida que en sus trayectorias, la constitución de plataformas permanentes de acción aparece como una necesidad inherente en sus estrategias de realización en el campo. Otra razón tiene que ver con el hecho de que éstos agentes se vincularon de manera directa con la elaboración de los Pasacalles (elemento característico del formato del Carnaval Cultural), del mismo modo que lo hicieron con el Festival de las Artes, ya sea en las mesas sectoriales realizadas el año 2011 o a través de propuestas artísticas individuales. A continuación se presentan los entrevistados y los criterios de su inclusión:

Tabla 8: Muestreo de agentes.

Área.	Sub-Área.	Agente	Pertinencia
Diseñadores y Gestores de Carnavales Culturales y Festival de las Artes.	Agentes Diseñadores de la Política Cultural del CNCA y CRCA	Hugo Pirovich: Director Nacional FONDART (2008-2012)	<ul style="list-style-type: none"> Desarrolla llamado para la constitución de mesas de trabajo en el reemplazo de Carnavales Culturales por FAV Director de Extensión Universidad de Viña del Mar
		Rafael Torres: Director Consejo Regional de la Cultura y las Artes V Región	<ul style="list-style-type: none"> Participa en mesas de trabajo en el reemplazo de Carnavales Culturales por FAV. Director del CRCA, departamento a cargo en la actualidad del FAV. Trayectoria en instituciones culturales de Valparaíso y Viña del Mar (Municipalidad de Viña del Mar y de Valparaíso, Congreso Nacional, Museo Lukas).
	Agentes gestores de las actividades desde el nivel de producción central	Daniela Campos: Productora Ejecutiva Carnavales Culturales y Festival de las Artes 2006-2012	<ul style="list-style-type: none"> Agente Clave a nivel de gestión de mesas y presentación de la actividad a los agentes contemplados en el proceso de reemplazo. Visión desde la gestión en ambas actividades.
		María Isabel Ibáñez: Productora ejecutiva FAV 2013-2014	<ul style="list-style-type: none"> Encargada ejecutiva del diseño del nuevo formato del FAV.
	Agentes gestores desde instancias oficiales externas al CNCA.	Jacobo Ahumada: Director Departamento de Cultura I. Municipalidad de Valparaíso	<ul style="list-style-type: none"> Miembro representante de I. Municipalidad de Valparaíso en el Comité Consultivo de Carnavales Culturales de Valparaíso.
Realizadores de Actividades	Realizadores desde la perspectiva de acción comunitaria.	Marcelo González: Comisión Administración y Finanzas Espacio Santa Ana	<ul style="list-style-type: none"> Trabaja en el Consejo durante el periodo de transición de las actividades. Gestiona inauguración del FAV 2011 así como la realización de un mural en conmemoración a Roberto Matta en cerro Cordillera. Desde el Espacio Santa Ana se encarga de desarrollar gestiones con fondos concursables.
		Santiago Aguilar: Director Centro Cultural Playa Ancha y de Carnaval Mil Tambores	<ul style="list-style-type: none"> Se encarga de la gestión de los primeros años de Pasacalles en el marco de los Carnavales Culturales. Se vincula desde un plano individual con el FAV presentando la obra "Oceanía y Valparaíso". De manera externa, organiza desde el 2008 el carnaval "Mil Tambores", el cual sirve de base al erradicado formato del carnaval.
	Artistas ejecutores de actividades contempladas en el marco de Carnavales Culturales y FAV	Rodolfo Meneses: Director Festival Invasión Callejera	<ul style="list-style-type: none"> Ha participado con distintos proyectos tanto en Carnavales Culturales como en Festival de las Artes.
		Víctor Quiroga: Director Teatro Museo del Títere y el Payaso. Director Festival Upa Chalupa	<ul style="list-style-type: none"> Forma parte de la organización de los Pasacalles del 2010. Realiza actividades vinculadas a los Carnavales y al FAV.
		Rocío Rivera: Co-directora Escenaborde y del Festival Danzalborde	<ul style="list-style-type: none"> Forma parte de la producción de los Pasacalles 2010, eje territorial Aníbal Pinto. Participa en equipos interdisciplinarios donde se discute la Política Cultural del Estado.

Fuente: elaboración propia.

4.- Técnica de análisis de la información: el análisis de contenido.

El análisis de contenido es una técnica de interpretación de textos de diversa naturaleza, a los cuales se realizan operaciones de descomposición y clasificación (Archenti, Marradi, Piovani 2007; Abela, 2001). En el caso de la investigación social, estos textos pueden ser transcripciones de entrevistas, documentos institucionales, notas de campo, publicidad, diarios, revistas, discursos políticos, etc., los cuales permiten el análisis a través de procedimientos interpretativos (Archenti, Marradi, Piovani, 2007). Klipendorff (1990) y Abela (2001) ponen especial énfasis en el carácter contextual del análisis de contenido, es decir, en el contenido latente y social en el que se elaboran los discursos. En este sentido, la elección de esta técnica responde a la pretensión de establecer posicionamientos y clasificaciones de los agentes y los procesos suscitados a partir de fuentes secundarias y de las entrevistas realizadas, las cuales se encuadran bajo la teoría de campos sociales de Bourdieu (Bourdieu, 1990, 1991, 1995, 1996, 1998, 1999, 2000). Esta teoría tiene como uno de sus principales requisitos la contextualización de las interacciones entre los agentes bajo principios que son inherentes a cada campo y que determinan sus dinámicas particulares (Bourdieu, 1990).

En relación a lo anterior, Klippendorff (1990) señala las siguientes ventajas que entrega el análisis de contenido:

- Permite un análisis del material dentro de un modelo de comunicación, determinando los elementos que infieren sobre el comunicador (sus experiencias, sentimientos, expectativas), la propia situación del texto, sus aspectos socioculturales y los efectos del mensaje. Al respecto, interesa atender las visiones, los posicionamientos y las estrategias que los agentes elaboran en el campo de interacciones cruzadas que resultan en la producción de Carnavales Culturales y Festival de las Artes.
- El material que es analizado paso a paso crea reglas y procedimientos que permiten dividirlo en unidades de análisis más interpretables. Esto corresponde a la etapa de

codificación del material recolectado, lo que en el caso de este estudio corresponde a una revisión teórica previa.

- La investigación e interpretación continua del texto crea categorías cuidadosamente revisadas mediante procesos de “feedback” que ayudan a construir las ideas fundamentales del investigador. Esto resulta fundamental al momento de levantar relaciones objetivas mediante el entrelazamiento de los discursos elaborados por los agentes respecto a las condiciones del campo de sus interacción y de la producción de las actividades
- Los procedimientos de control de calidad permiten comparar mediante triangulación los resultados con otros estudios, lo que mejora la posible subjetividad de los análisis puramente cualitativos. Además los controles sobre la calidad de la codificación permiten un mejor conocimiento entre texto y contexto y lo que es más importante en la reducción de códigos en la búsqueda de teorías interpretativas.

Al hacer hincapié en el marco particular respecto al cual se analizan los datos, resulta necesario considerar todas las condiciones circundantes, antecedentes y situaciones coexistentes o consecuentes al discurso analizado. No resulta suficiente identificar las características inherentes a los agentes estudiados, sino también establecer una intercomunicación en el estudio vinculando los distintos aspectos expuestos principalmente en el marco de antecedentes y en el marco teórico. De esta manera, el análisis de contenido permite producir significados empíricos necesarios para conceptualizar la porción de realidad que dio origen al texto analizado (Abela, 2001).

5.- Plan de análisis.

Entendiendo el análisis de contenido, en resumidas cuentas, como una técnica que permite formular, a partir de la información, inferencias reproducibles y válidas respecto al contexto de su producción (Klippendorff, 1990), ahora resta la tarea de explicar los procedimientos a través de los cuales se desglosó dicha información en el análisis.

En primer lugar, es fundamental señalar que los contenidos de los documentos y, principalmente, de las entrevistas, fueron cotejados en base a tres criterios fundamentales:

- Su emparejamiento (comparación e inclusión) respecto al marco conceptual previamente desarrollado en el apartado teórico: i) definiciones en torno al carnaval y festival; ii) la cultura como recurso político; iii) dimensiones de la política cultural en el marco de acción del Estado (progreso) y mercado (esparcimiento), así como su pretensión abarcadora del caudal semiótico de representación social.
- Su pertinencia respecto a la estrategia teórica para abordar el problema de estudio, a saber, la representación del campo de producción cultural intervenido por el Estado. En este sentido, nos interesó definir la trayectoria, posicionamientos, visiones del campo, rivalidades, entre otros aspectos, manifestados por los agentes consultados a través de las entrevistas.
- Su relación con el marco de antecedentes: i) política cultural en el periodo de la concertación (subsidio cultural) y en el gobierno de Sebastián Piñera (industria cultural), así como la revisión de la política de los fondos culturales; ii) la importancia de la cultura, el patrimonio y el turismo en el desarrollo de la ciudad durante la última década; iii) características del devenir de los carnavales y el festival de las artes en términos de su producción e impacto.

Estos tres criterios se vinculan a su vez con la pregunta de investigación y, en particular, a los objetivos de la misma, los que, si bien se encuentran anclados en la investigación en torno a la

teoría de campos de Bourdieu, son pensados en relación tanto a lo expuesto en el marco de antecedentes como también en lo que corresponde a la perspectiva teórica de la investigación, es decir, aquello que consideramos sirve de contexto de producción a la información obtenida.

Respecto a los procedimientos realizados al cuerpo de información obtenida, éstos fueron los siguientes:

- Reducción de los datos: se buscó simplificar los contenidos para hacerlos más manejables a través de la conformación de unidades relevantes y significativas a los propósitos de la investigación.
- Categorización: ésta acción supone la clasificación de las unidades de análisis según presenten una consistencia conceptual entre ellas, así como también pensando en los objetivos propuestos. Las unidades son de esta forma asignadas a una categoría con objeto de posteriormente realizar asociaciones en el análisis.
- Agrupamiento: posterior a la categorización, se procederá a realizar asociaciones pertinentes de las categorías según las dimensiones formuladas previamente y también en relación a su grado de interrelación pensando en obtener resultados y avanzar hacia las conclusiones.
- Resultados: se aúnan las categorías y unidades de análisis (previamente reducidas y categorizadas) para dar pie a una explicación de fenómeno en razón a los objetivos de la investigación y a la pregunta que la motiva.

Tabla 9: Operacionalización de las variables.

Objetivo:	Dimensión teórica	Dimensión operativa
<ul style="list-style-type: none"> • Describir el proceso de reemplazo de Carnavales Culturales por el Festival de las Artes de Valparaíso en el marco de la política cultural que en estos se expresa bajo el contexto local de desarrollo cultural. 	a) Caracterización de las dimensiones conceptuales de carnaval y de festival; b) política cultural, democratización de la cultura (difusión) y <i>performatividad</i> ; c) cultura como recurso político.	i) Descripción de los objetivos de ambos formatos y comparación de éstos; ii) características de la producción los programas; iii) justificaciones del proceso de reemplazo (cambio de gobierno, razones institucionales); iv) definición del sujeto al que se destina la producción cultural y de la participación esperada.
<ul style="list-style-type: none"> • Caracterizar a los agentes intervinientes en relación a sus posicionamientos, recursos y estrategias dadas conjunto al desarrollo de ambas actividades. 	a) Trayectoria, habitus y capitales comportados por los agentes; b) estrategias de producción en el campo; c) visiones de los agentes sobre el campo.	i) Descripción de los agentes en el ámbito de desarrollo de sus plataformas de trabajo y objetivos perseguidos por estas; ii) características de su producción cultural y de las disposiciones respecto a su trabajo; iii) recursos aportados y perseguidos; iv) visiones y posicionamientos sobre el campo cultural local, la acción del CNCA y sobre el proceso de reemplazo de Carnavales Culturales por FAV.
<ul style="list-style-type: none"> • Definir el espacio de interacción de los agentes en el marco de la producción de ambas actividades bajo la figura del Estado como productor cultural. 	i) Capital(es) en disputa; ii) intercambios entre los agentes en razón a sus posición y función en la estructura productiva; iii) ámbitos de conflicto y estrategias respectivas.	i) Caracterización del tipo de intercambio entre los agentes; visiones respecto al resto de agentes intervinientes y del campo en donde las actividades cobran forma; ii) ámbito de luchas a partir de sus posicionamientos y estrategias en relación a la producción cultural organizada desde el Estado.

Fuente: elaboración propia.

6.- Dificultades en el trabajo de campo.

La mayor dificultad en el proceso de recolección de datos consistió en la ausencia de documentación institucional consistente sobre el fenómeno de estudio, especialmente en relación a lo que fue el desarrollo en el tiempo de los Carnavales Culturales. En este sentido, primeramente se acudió en mayo del 2013 al departamento de documentación del CNCA para revisar información disponible, sin embargo, debido al proceso de reestructuración de dicho departamento, sólo fue posible disponer de las memorias del Consejo de los años 2004 al 2006. Además, únicamente la memoria del 2004 traía incorporado el anexo metodológico con información más detallada sobre el programa, mientras que las restantes hacían sólo su alusión. Tras haber insistido en el transcurso de los meses de junio y julio, sin mejores resultados, se

envió una solicitud formal a la sección de Transparencia del CNCA, resultado de lo cual se obtuvieron las memorias hasta el 2008 junto a los anexos de los años 2005 y 2007. Como consecuencia, en el marco de antecedentes no fue posible realizar una sistematización adecuada del evento sobre los datos obtenidos, al tiempo que estos presentaban inconsistencias metodológicas entre un informe y otro. Posteriormente, tras haberle planteado estas inquietudes a quien fuese encargada de los Carnavales y posteriormente el FAV entre los años 2006 al 2012, Daniela Campos, fue posible acceder a carpetas en la oficina dispuesta para la organización del Festival de las Artes 2014 (previo permiso de la María Isabel Ibáñez, directora actual del FAV), en dónde se obtuvo mayor información respecto a la última versión del Carnaval (2010), así como de las tres ediciones del Festival. No obstante, siempre en relación al Carnaval, no se encontraron disponibles archivos sobre las versiones anteriores ni tampoco una sistematización oficial de su última versión.

En otro ámbito de consideraciones, se debe resaltar la buena disposición de los agentes institucionales respecto a la participación en la investigación, especialmente a Daniela Campos y a Claudia Ulloa, profesionales del CNCA y del Departamento de Cultura de la Municipalidad, respectivamente. Ellas señalaron quienes podían ser, desde su criterio, agentes importantes en el marco de la investigación, disponiendo incluso las condiciones para su contacto. En cuanto a los agentes realizadores, su acceso fue relativamente más difícil debido a la gran cantidad de trabajo que se encontraban realizando para sus plataformas particulares durante los meses en que se buscó contactarlos (agosto a noviembre). En consecuencia, según nos señalaron éstos agentes, se recomienda a futuras investigaciones tomar en consideración la temporada de actividades artísticas de los entrevistados con objeto de evitarlas, generalmente primavera y verano.

Por último, se debe señalar que, en principio, la muestra contemplaba la realización de una entrevista al alcalde o, en su defecto, a algún miembro de su gabinete (idealmente turismo). Sin embargo, la sobre burocratización para realizar la entrevista (protocolo estricto) junto a la falta

de disponibilidad del agente, complicaron las gestiones, aplazándolas en el tiempo. Finalmente, habiéndose producido la emergencia sanitaria en octubre del 2013, se decidió, prescindir de dichos agentes.

7.- Criterios éticos.

Un punto fundamental en las condiciones éticas de este estudio fue el de informar que la investigación permitía el resguardo de la confidencialidad en los casos que el agente estimara necesario. Asimismo, al entrevistado se le explicó la particularidad de la investigación, los objetivos de ésta y su elección en tanto representante de un discurso particular. Una de las formas de manejar esto fue mediante una negociación del anonimato de la entrevista, es decir, al agente se le aplicó la entrevista y después de transcribirla se le envió vía e-mail la transcripción, esto con el objetivo de que el entrevistado respondiera si estaba de acuerdo o si deseaba reparar en algunos aspectos formales. Ninguno de los entrevistados mostró reparo en usar su nombre, y sólo un par de éstos prefirió omitir parte de la transcripción realizada.

8.- Cronograma de actividades.

Tabla 10: Cronograma actividades de la investigación.

Etapas:	2013												2014		
	Ene.	Febr.	Mar.	Abr.	May.	Jun.	Jul.	Ago.	Sep.	Oct.	Nov.	Dic.	Ene.	Feb.	Mar.
Elaboración de la propuesta de Inv.	X	X			X										
Rev. bibliográfica y redacción marco antecedentes		X	X	X		X									
Rev. bibliográfica y redacción marco teórica			X	X		X	X	X		X					
Rev. bibliográfica y redacción marco metodológico							X	X	X						
Recolección de datos secundarios					X	X		X							
Realización de entrevistas							X	X	X	X	X				
Transcripción de entrevistas												X			
Análisis													X	X	
Redacción de resultados														X	X
Entrega de la Investigación															X

Fuente: elaboración propia.

Capítulo 5: Exposición y Análisis.

El presente capítulo, correspondiente a la exposición y análisis de la información trabajada, se divide en tres principales secciones que buscan responder cada uno de los objetivos específicos de la investigación: 1) En la primera sección se realizó una revisión del fenómeno de reemplazo de Carnavales Culturales por el programa FAV, tomando como eje bisagra la versión 2010 del Carnaval (última bajo esta denominación) y las dinámicas que definen la emergencia del nuevo formato de Festival de las Artes. Con este propósito nos enfocamos en los objetivos perseguidos en cada una de estos programas así como las razones que desde el ámbito de acción del CNCA justifican el reemplazo, lo que dio pie a definir sus rasgos de continuidad y elementos diferenciadores en torno a los cuales se fue precisando el espacio de relaciones entre los agentes encargados de su producción; 2) Posteriormente, en la segunda sección se realizó una caracterización de los agentes en base a su relación con las actividades entendidas en el marco de acción de las políticas culturales. A partir de sus trayectorias, recursos, posiciones y estrategias, se precisó la estructura de producción de éstas actividades vistas como un continuo, así como los posicionamientos respecto al fenómeno de reemplazo desde sus perspectivas particulares; 3) Finalmente, una vez caracterizados los agentes y sus visiones en torno al fenómeno, se pasó a analizar el ámbito de sus interacciones y conflictos, los cuales se fundamentan en un marco más amplio dado por lo que significa la producción cultural dentro del ámbito de acción de las políticas públicas en cultura en Valparaíso.

1.-Reconstrucción del proceso de reemplazo de Carnavales Culturales por Festival de las Artes de Valparaíso.

En el presente subcapítulo se buscó reconstruir el momento que significó el reemplazo de Carnavales Culturales por el Festival de las Artes de Valparaíso. Con éste propósito se realizó una revisión de informes institucionales del CNCA, los que fueron acompañados por el relato de agentes claves en el proceso de reemplazo, atendiendo de manera particular los objetivos de ambos programas y cómo éstos se expresan en su estructura de producción y en su difusión formal.

1.1 El carnaval del Bicentenario³⁸.

El año 2009, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes comenzó la preparación de la IX edición de los Carnavales Culturales de Valparaíso, a la postre la última bajo este formato. Los “Carnavales del Bicentenario”, como serían denominados, tuvieron de invitados a Argentina, Colombia y México, países que al igual que Chile se encontraban celebrando los 200 años desde su acto de independencia. En términos de programación, éstos mantuvieron un formato similar al de los últimos años, contando con 3 grandes escenarios al aire libre, a saber, Plaza Sotomayor (escenario central), Parque Italia y Plaza O’Higgins, los que fueron destinados a la ceremonias de obertura y clausura, música folclórica y conciertos multitudinarios; espacios menores y/o cerrados para la realización de talleres, intervenciones callejeras y muestras artísticas en las disciplinas de danza, teatro, audiovisual, circo, música, fotografía, literatura y cine; y la producción de un gran Pasacalle con motivo del Bicentenario, cuyo recorrido fue

³⁸En términos generales, la información institucional recolectada sobre el Carnaval del 2010 presentó una mínima sistematización, así como discontinuidad respecto a la disponible para versiones anteriores. Como se ha señalado en la sección de dificultades en el trabajo de campo correspondiente al marco metodológico, esto se puede explicar como consecuencia de la transformación abrupta que sufrió el programa hasta devenir en el FAV bajo el contexto de cambio de gobierno, sin dar tiempo a una correspondiente evaluación posterior.

desde Plaza Echaurren hasta Parque Italia. En total se contabilizaron 158 actividades oficiales que significaron una inversión total de \$ 531.808.028³⁹.

Respecto a los objetivos propuestos, éstos se articularon junto a estrategias de promoción y difusión de la actividad en los medios de comunicación de la V región y de la capital Santiago, siendo la figura del Pasacalle un eje central desde donde se desplegaron los principios de acceso y la participación de la ciudadanía en el ámbito cultural:

Tabla 11: Objetivos generales, área difusión y pasacalles Carnaval Cultural 2010⁴⁰

	Carnavales 2010	Difusión	Pasacalle
Objetivo General	Generar un espacio de integración, celebración y reafirmación de identidad, por medio de la celebración de un carnaval cultural de la ciudad de Valparaíso.	Promover y difundir a través de diversos medios de comunicación y soportes publicitarios el Carnaval cultural de Valparaíso.	Promover y difundir el sentido e importancia para la ciudadanía de Valparaíso el derecho a gozar, disfrutar y vivir la cultura, formando parte del Pasacalle del próximo Carnaval 2010
Objetivos específicos	<ol style="list-style-type: none"> 1. Favorecer el acceso de la ciudadanía de Valparaíso y del público en general a bienes artísticos internacionales, nacionales, regionales y locales a producciones de reconocida calidad. 2. Fomentar la participación de la ciudadanía en la realización de un Pasacalle, potenciando la instalación de capacidades artísticas en la comunidad que lo hacen posible. 3. Contribuir al desarrollo cultural, turístico y económico de la región. 4. Aportar a la difusión de los productos culturales más destacados del año. 	<ol style="list-style-type: none"> a. Difundir el concepto de “El Carnaval del Bicentenario que celebra a Chile” a través de los medios de comunicación como la instancia donde se expresa la identidad y diversidad nacional. b. Difundir al carnaval como “gran fiesta ciudadana”, cuya finalidad es ser una plataforma de participación ciudadana y de manifestaciones artísticas, permitiendo el acceso de la población a bienes culturales. c. Difundir el Carnaval como un producto del CNCA. d. Promover y difundir el carnaval de Valparaíso en la V Región y Región Metropolitana. 	<ol style="list-style-type: none"> I. Gestionar con los medios de comunicación la producción de artículos, medios y reportajes en torno a la realización del Pasacalle 2010. II. Desarrollar una gestión participativa en el levantamiento de los Pasacalles 2010. III. Rescatar y Fortalecer la memoria e identidades de los habitantes de la ciudad, identificando y definiendo los elementos representativos de 5 territorios para la construcción conjunta de un Proyecto Pasacalle por cada sector focalizado.

Fuente: elaboración propia en base a documentos trabajados.

A propósito de estos objetivos, se pueden establecer dos grandes facetas: la primera tiene que ver con posicionar al Carnaval a través de los medios de comunicación como una gran fiesta

³⁹ Ver anexo n°3

⁴⁰Elaborado en base a documentación no publicada por el CNCA, facilitada por agentes institucionales. Documento en formato material en carpetas del Departamento de Ciudadanía y Cultura

nacional organizada por el CNCA (b y c) en la cual se celebra el arte y la cultura, posibilitando el acceso gratuito y la difusión masiva de una diversa gama de bienes culturales (1) en un espacio que contribuye al desarrollo turístico y económico de la ciudad (3). La segunda promueve el ámbito de la participación local, colocando al Pasacalle como producto en torno al cual rescatar la memoria e identidad de los habitantes porteños (ii y iii), fomentando con ello su adscripción a la actividad realizada con la intención de darle permanencia en el tiempo (2). Las diversas dimensiones que comprenden tales objetivos se pueden fundamentar en la ambigüedad conceptual que el Carnaval de Valparaíso comportó en su devenir. A modo de resumen, es posible señalar los siguientes intereses que se van plasmando en sus 10 años de existencia:

- El primero comprende al Carnaval como instancia contemplada en el marco del Plan Valparaíso e impulsada por la SEGEGOB (2001 y 2002), significando una oportunidad de desarrollo económico y cultural para la ciudad, de igual forma que facilitador del posicionamiento de la misma como eje cultural nacional y patrimonio de la humanidad (CNCA 2004). Como muestra de lo anterior, se debe considerar que en sus inicios el Carnaval se ubicó en la víspera de la fiesta de año nuevo con el fin de potenciar el alicaído comercio local así como al incipiente desarrollo turístico de la ciudad a principios de la década pasada.
- El segundo responde al interés durante los gobiernos de la concertación por otorgarle visibilidad al circuito de producción artístico-cultural, tarea pendiente tras el denominado “apagón cultural” vivido en el periodo dictatorial (Garretón, 1993; Bastías, 2008). Esto se traducirá en la intención inicial del Consejo, una vez pasó a hacerse cargo de la actividad, por darle mayor relevancia en la programación del Carnaval a obras que hayan recibido aportes de fondos públicos, e incluso, durante la administración de Weinstein como cabeza de la institución, se llegó a plantear “la voluntad de transformar al Carnaval Cultural en el Festival de las Artes de Chile, teniendo como lema <<Valparaíso ciudad patrimonio de la humanidad>>” (CNCA, 2004, p.211)

- El tercero tiene que ver con un principio institucional por democratizar el espacio público a partir de la cultura, lo que desde el 2006 (coincidentalmente con el arribo del gobierno de Michelle Bachelet) se traduce en los objetivos de aumentar la participación de agentes y organizaciones sociales porteñas en la programación del Carnaval (CNCA, 2006 y 2007) y en el de acrecentar el público asistente alrededor de los grandes escenarios y del Pasacalle (CNCA, 2008).

Si bien estos propósitos coexisten a lo largo de todo el programa Carnavales Culturales, se observa en la revisión de antecedentes que mientras el segundo pierde prioridad durante la administración de Paulina Urrutia como cabeza del CNCA (2006 al 2010), el Pasacalle y las actividades masivas, en cambio, adquieren mayor relevancia en tanto instrumentos pensados como facilitadores del acceso y participación ciudadana. Ahora bien, debido a que representa el producto más notorio de lo que fue el formato Carnaval en sus últimos años, a continuación nos concentraremos en la figura del Pasacalle, el cual, a nuestro juicio, encarna la esencia de una concepción de política cultural particular a los gobiernos de la Concertación (Di Girolamo, 1999; Garretón, 2008). De esta forma, el atender las características de producción del Pasacalle implicará conocer un aspecto fundamental de la estructura de producción del Carnaval mismo, sobre todo si se lo compara con el formato de Festival de las Artes en donde esta actividad será eliminada, replanteando con ello los mecanismos participativos.

1.1.1.- El Carnaval de Valparaíso en las dinámicas del Pasacalle:

El Pasacalles tuvo un lugar preponderante en la programación del Carnaval 2010, contando con su propio plan de medios y con un presupuesto de \$ 109.190.400 (el 20% del gasto total de la actividad). Estos congregaron a cerca de 2.000 participantes en su puesta en escena, la cual sería presenciada por un público que superó los 80.000 espectadores⁴¹. Enfocándonos en el

⁴¹Información correspondiente a documentación no publicada por el CNCA, facilitada por agentes institucionales. Documento en formato material en carpetas del Departamento de Ciudadanía y Cultura

componente netamente participativo, los Pasacalles del 2010 fueron planteados como el fruto de una inquietud del consejo relacionada a la permanencia en el tiempo del mismo Carnaval. Con este propósito, durante junio del 2009 (periodo de preparación de la actividad) se realizaron Jornadas de Diagnóstico Participativo dadas en el marco del programa Creando Chile en mi Barrio⁴². A estas jornadas asistieron 55 personas convocadas según el criterio de representar organizaciones sociales y colectivos artístico-culturales de la ciudad, siendo su objeto el que “la comunidad observe y piense su realidad, realizando propuestas participativas que generen empoderamiento y autoestima, dando espacio a los sentidos propios y colectivos en su propio proceso de desarrollo local, todo esto en el contexto del Pasacalle”⁴³. Alrededor a dicho objetivo se concibió organizar la actividad mediante la elaboración de propuestas surgidas en un espacio de reflexión conjunta con agentes locales, reconociendo así 5 ejes territoriales a partir de los cuales levantar ideas que identificasen a cada uno de estos y a sus habitantes en torno a la reconstrucción de la memoria del puerto⁴⁴. De estas jornadas surgió un proceso de gestión compartida entre el CNCA y los agentes territoriales, los que con tres meses de antelación trabajaron en la puesta en escena de los pasacalles 2010.

En el marco de un carnaval artificialmente creado por la institucionalidad, el Pasacalle representaba el elemento “carnavalesco” respecto al cual se esperaba fomentar el arraigo de la población local, siendo primordial el trabajo de gestores y/o artistas vinculados a la comunidad local. Ésta situación tiene que ver con los recursos específicos que permiten a dichos agentes concebir y organizar este tipo de experiencias, posicionándolos como mediadores privilegiados entre la fase de diseño y su ejecución. Lo anterior se aprecia mejor al analizar los criterios de selección de propuestas a presentar, en la medida que se buscó integrar aquellas que ayudasen

a:

⁴² *Ibidem*. En éste caso, la información corresponde al documento “Sistematización jornada inicial de diagnóstico participativo, Carnaval Cultural de Valparaíso”

⁴³ *Ibidem*, p 6

⁴⁴ Los 5 ejes territoriales fueron los siguientes: Playa Ancha: “un carnaval desde las alturas” que opero bajo la idea de tratarse del cerro más alejado del plan de la ciudad, así como por sus características identitarias particulares”; La Matriz: “la Matriz del puerto”, en alusión a los mitos y leyendas del sector, resaltando sus personajes característicos; Sector Aníbal pinto: “Lo que Imaginamos Juntos es el Reencuentro de un Valparaíso de Siempre, Romántico t Recordado”, motivo que se estructuró en tres momentos dados por la tragedia, la resistencia (en referencia a la llegada de nuevos vecinos y turistas) y Celebración; Sector avenida Francia y plaza O’higgins: “travesía de cuatro vientos”, la historia de encuentros cardinales y el paso de las estaciones del año en la ciudad; Sector avenida Argentina: “K-cero”, por la tradicional feria que ocupa el sector y el carácter de encuentro que significa para los habitantes de la ciudad.

“...tejer una red de símbolos entre la ciudad y las personas que asisten al certamen, entendiendo la intervención y uso del espacio público como una forma de fomentar la construcción de la identidad local [con el objeto de] promover un desarrollo cultural armónico (...). [Esto se espera lograr] a través del fomento y difusión de la creación artística regional, así como la preservación, promoción y difusión del patrimonio cultural chileno, adoptando iniciativas públicas que incentivan la participación activa de la ciudadanía en el logro de tales fines.”⁴⁵

La adaptación de las propuestas bajo criterios oficiales fundamenta una primera introducción al campo de producción de la política cultural del Carnaval: El artista-gestor junto a su propuesta deben ayudar a extender una “red de símbolos” entre el habitante y el entorno urbano en la “construcción de la identidad local”, es decir, a partir de sus recursos como agentes culturales se plantea un objetivo instrumental que entiende su labor como instancia necesaria para la identificación y valoración del ciudadano común respecto al patrimonio de la ciudad. En este sentido, “lo festivo” ha cumplido históricamente la función de contribuir a reforzar el sentido de pertenencia (Cruz de Amenábar, 1995; Canclini, 2007b), lo que aquí pasa a operar desde la inversión de recursos institucionales que son adjudicados para la generación del Pasacalle, pero no desde la iniciativa popular, sino en directa relación con objetivos más amplios anclados en el contexto ciudad y de política cultural. Incluso, la apropiación del espacio público que suponen estas actividades no puede entenderse únicamente desde la espontaneidad propia de su carácter celebratorio, sino que, según observan algunos agentes claves, se encuentra inscrita al interior de la noción de “ciudadanía cultural”(Di Girolamo, 1999) impulsado durante la administración de la Concertación:

“Lo que se trató de implementar de nuevo fue el modelo que tenían en la época de los 60`s y de los 70`s de participación ciudadana que eran las ciudades, los carros alegóricos, las “fiestas de la primavera” que se daban en esa época, actividades en el espacio público. Luego tú tienes 17 años de dictadura que no se hizo nada en espacio público y entra la democracia y lo primero que se trata de hacer es instalar, en el gobierno de Lagos, retomar actividades en los espacios públicos. Entonces obviamente que los agentes que la hacen son adultos que ya eran adultos en esa época y quieren hacer lo mismo que se hizo en los 60`s con distintos resultados” (Daniela Campos, Coordinadora Ejecutiva Carnavales y Festivales 2006-2012).

⁴⁵Información correspondiente a documentación no publicada por el CNCA, facilitada por agentes institucionales. Documento en formato material en carpetas del Departamento de Ciudadanía y Cultura. en este caso, la información corresponde al documento “Carnaval Cultural del Bicentenario: bases selección de propuestas artísticas región de Valparaíso.

“Los carnavales culturales de Valparaíso de alguna manera estaban muy asociados a la política pública de la concertación por esta idea de tomarse los espacios públicos. Y eso se nota. Vemos que Bachelet el 2006 pone todo el énfasis y las lucas en esto. A la concertación le ha gustado siempre el tema de llenar los espacios públicos, y sobre todo le ha gustado de alguna manera sobre explotar el concepto del evento cultural por sobre los programas de desarrollo cultural” (Cristian Venegas, Director Balmaceda Arte Joven).

“La parte de los pasacalles era un instrumento para que la gente de Valparaíso sintiera que esta cuestión también era parte de ellos. Tienes que pensar que antes del consejo, el ministerio o los ministerios encargados de la cultura ya venían realizando estas fiestas de la cultura. Venían con un formato para llegar e instalarse en la capital cultural de Chile con un modelo donde no participo la comunidad de Valparaíso. Entonces pensaban cual es la zanahoria que les vamos a tirar a estos porteños que siempre además reclaman, porque son siempre gente muy complicada” (Santiago Aguilar, director Mil Tambores).

El Carnaval se asentó, en esta mirada, dentro de una pretensión política de apropiamiento del espacio público, tarea pendiente tras el periodo dictatorial como necesidad integral de reconquistar lugares de encuentro social en la reconstrucción de nuestra democracia. Sin embargo, un costo marginal que traían aparejados dichos espacios dentro de las dinámicas particulares del caso, son las circunstancias de descontrol derivadas de su carácter multitudinario y de un público mayoritariamente joven⁴⁶, elementos que rebasan las capacidades de gestión de los agentes del CNCA, evidenciando además la falta de coordinación con el municipio:

“O sea, yo estaba parada en el escenario y miraba treinta mil personas saltando y venia un pasacalles entre medio y estaba con el jefe de carabineros y nos quedaba rezar no más. O sea, no da más. ¿Y qué es lo que hace la municipalidad? Ellos como no se involucran (...) nosotros no podemos tener los baños abiertos, nosotros no podemos contratarles graderías y armarles un sambodromo, no podemos todo el rato hacernos cargo. Podemos darles impulso pero tiene que haber gente que tiene que querer hacerlo, y puede incluso cobrar y hacer lo que quiera hacer de espacios escénicos... pero son las municipalidades del mundo las que se hacen cargo de esto” (Daniela Campos, Coordinadora Ejecutiva Carnavales y Festivales 2006-2012).

“El carnaval de Valparaíso haba sido un hito, una especie de festejo en torno a materia artística en la ciudad pero que tenía una serie de debilidades como iniciativa que no se pudieron con el correr de los años subsanar. El hecho de la seguridad, el no poder controlar grandes masas en el espacio público que es lo que le pasa hoy día a mil tambores: un proyecto que crece tanto que desborda. Entonces yo creo que el consejo de la cultura dijo “si se nos va a desbordar mejor metámoslo al espacio privado” (Cristian Venegas, Director Regional Balmaceda Arte Joven).

⁴⁶ Para poder dimensionar de mejor manera el escenario señalado, véase <http://prezi.com/pkeywtiuneuo/memoria-festival-de-las-artes/>

Resulta paradójico, en este sentido, el que las estrategias de difusión que apuntaron a la masificación del Carnaval al posicionarlo como una gran celebración nacional, sean a su vez condicionantes que justificarán su fin. Sin obviar la efectiva generación de escenarios negativos, estos responden a situaciones que no superan las características del concepto que evocan, a saber, un espacio-temporal extraordinario (y por ende restringido) en el cual existe un margen permitido para la violación de la regla en la medida que no perdure fuera del carnaval (Eco, 1989). Entonces, si la violencia simbólica de la institución carnavalesca resulta un potencial supuesto, el problema de fondo se encuentra en las características particulares del contexto en el que estos se dieron. En primer lugar, nos referimos a su producción desde el marco de la política cultural estatal, la cual procura cierto control administrativo en conformidad a los objetivos formulados y al arreglo con otras instituciones administrativas de la ciudad (el municipio, carabineros, la intendencia), control que resulta dificultado bajo la forma de un “carnaval”. La segunda refiere a una consecuencia de su carácter impuesto, lo que abre espacio al legítimo cuestionamiento en tanto la actividad no contó con un arraigo transversal (la no incorporación de la regla, parafraseando a Humberto Eco). Su determinación desde el ámbito institucional es condición de la falta de adscripción y defensa plural en torno a su formato, y si bien se estaba trabajando durante los últimos años en darle un carácter más ciudadano en base a un sentido local reconocido a partir del Pasacalle, este comportaba características que resultarían insalvables a la postre.

1.2 Dinámicas del proceso de reemplazo.

El triunfo presidencial de Sebastián Piñera y la instalación en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de una nueva administración política, servirá de instancia inicial para evaluar la pertinencia del programa Carnavales Culturales de Valparaíso, los cuales habían recibido fuertes cuestionamientos tras su última versión. Las críticas más extendidas hablaban del desborde callejero que acompañaba a las actividades masivas una vez que éstas

finalizaban, dando paso al apropiamiento irresponsable de distintos espacios de la ciudad por parte de un público mayoritariamente joven, proveniente de distintos lugares de la región y de Santiago:

“No podemos soslayar que se produce este proceso de reemplazo al mismo tiempo que se instala una nueva administración, y eso claramente, en la lectura general, tiene o es un elemento que habla finalmente de la voluntad, de la disposición de la nueva administración a reconsiderar un proceso que ya venía recibiendo muchas críticas de la comunidad. Probablemente la administración anterior, a lo mejor, no hubiese incurrido en este proceso ya que finalmente era su proyecto, era su producto. Entonces eso a esta nueva administración le daba cierta movilidad, tenía esta capacidad de no tener afectos tan involucrados y si la responsabilidad como autoridad de la cultura de generar instancias de acceso a la comunidad y que fueran bien recibidas y percibidas. Ahora, te vuelvo a insistir. Había otro elemento que ya venía haciendo ruido hace por lo menos las últimas dos o tres versiones y que tenía que ver con situaciones de violencia que se generaban al término de las actividades oficiales” (Rafael Torres, Director del CRCA).

Desde su nacimiento, el programa Carnavales Culturales fue constantemente objeto de revisiones y reenfoques por parte de las autoridades a cargo de su realización, aunque hasta entonces sin necesidad de cambiar su denominación e incluso potenciando, durante los últimos años, el componente carnavalesco representado en el Pasacalle. No obstante, la llegada de un nuevo gobierno traería aparejados intereses particulares en relación a una actividad que evidenciaba ya algunos signos de desgaste administrativo. Estos factores no serían los únicos que se tendrían en cuenta al momento de considerar su finalización. En su última edición, el Carnaval acusó su politización, incrementando el descontento de sectores conservadores presentes en la ciudad:

“El del 2010 fue un carnaval que se politizó en su presentación, en la ceremonia de inauguración. En este los artistas no cumplieron el programa establecido de lo que iban a hacer, entonces por ejemplo la Camila Moreno no sólo canto sino que habló en contra de Piñera y así, súmale y síguele (...) Entonces ahí paso que se retiraron muchas autoridades de derecha y además ya estaba claro a esa altura que había ganado Piñera (...). Entonces en marzo, aún quedaban varias cosas impagas y yo tuve que gestionar con las nuevas autoridades y obvio que lo revisaron mucho y que las autoridades locales de derecha metidas en el ámbito cultural hablaron con el ministro y solicitaron no hacer más esto.” (Daniela Campos, Coordinadora Ejecutiva Carnavales y Festivales 2006-2012).

Al menos en términos éticos, esta situación debió de significar un dilema para los agentes del Consejo. Éste se define como un órgano del Estado y no de gobierno, por lo cual las

decisiones corresponden a un directorio nacional que representa distintas instancias culturales y no políticas. Es por ello que la presión de ciertos poderes fácticos demandando el término del Carnaval abriría un juego de negociaciones, siendo muy importantes las figuras de la coordinadora ejecutiva y del director del FONDART Nacional en la dinámica del proceso suscitado:

“En el fondo, siempre en las ciudades hay poderes políticos a cargo de ciertos ámbitos, y en cultura acá está muy marcada la UDI... entonces hay harta gente que armó como un grupo que habló con el ministro y el director en ese minuto también. Entonces yo me averigüé bien qué grupo era ese y armamos una mesa ciudadana donde invite a todos y les presenté el carnaval, lo que había sido en su programación completa y les propuse al gabinete en ese minuto que eliminarlos era un error desde el punto de vista de la aceptación, de la demanda ciudadana, y que por qué mejor no le dejábamos su eliminación a una decisión ciudadana y no a una decisión nuestra. Entonces armamos esta mesa donde invitamos a la municipalidad, a corporaciones... o sea, a todas las autoridades que de alguna manera yo sabía que desde el mundo cultural estaban en contra y otras a favor, digamos, universidades... una mesa grande en el directorio” (Daniela Campos, Coordinadora Ejecutiva Carnavales y Festivales 2006-2012).

“Yo siendo el representante del FONDART nacional, conversando con un amigo mío, Jorge Salomó, que es gerente de la corporación cultural de la municipalidad de Viña, le dije ”mira, aquí está la pelota con Valparaíso así que juntémonos” y ahí empezamos a conversar y de ahí nació la idea de invitar a todos los representantes de organismos culturales, directores de extensión de las universidades, directores de museos, como el de Lukas y otros museos, gerentes de corporaciones culturales, y formamos una agrupación de gente que opinó sobre los carnavales. Porque yo la idea que tenía era definir que hacíamos con estos, si los cambiábamos, lo seguíamos, pero que no lo definiera el consejo a través de mí, en el sentido que yo postulaba que todas estas organizaciones opinaran al respecto para que todos después fuéramos responsables” (Hugo Pirovich, Consejero Nacional).

Se inauguraría así un momento de transición, en el cual distintas instituciones culturales locales fueron convocadas a discutir sobre el Carnaval en la medida que comportasen posiciones a favor y en contra de éste. Se trató, sin embargo, de una selección restringida de agentes, excluyéndose a artistas y organizaciones culturales con una extracción de base. Al respecto, es significativo el hecho de que en esta instancia no se consideró a ninguno de los agentes convocados en las Jornadas de Diagnóstico Participativo levantadas el año 2009, las que en su momento implicaron un primer ejercicio de apertura deliberativa en torno al diseño de la actividad. Para Jacobo Ahumada, encargado del Departamento de Cultura de la

Municipalidad y llamado a participar en estas mesas, lo anterior se explica como resultado de un cambio ideológico según el cual se vuelve prioritario erradicar las dinámicas conflictivas asociadas al descontrol que evidenciaba el Carnaval:

“Tú tienes que considerar que acá también se da una situación ideológica. El cambio que se dio acá entre carnaval y la fiesta va también junto a un cambio de gobierno. Ahora, cuando partió el festival lo hizo con una consulta a algunos expertos y la mesa llegó a este tipo de actividad. Pero en esta mesa no estaban las escuelas de carnaval ni asociaciones barriales, sino que era una mesa integrada por el mundo de la cultura, entre comillas, para que se definiera la cosa. Entonces ahí yo creo que hay una cosa ideológica al respecto. Entonces, mi percepción es que los eventos masivos en el concepto que tienen ideológico son no manejables. Un carnaval como el que se generó acá generó dinámicas destructivas porque hay ingesta de alcohol, hay sectores donde una vez termina el carnaval sigue la jarana, se producen disturbios y se generan una serie de situaciones no deseables” (Jacobo Ahumada, Director Departamento de Cultura de la I. Municipalidad de Valparaíso).

Los agentes convocados se reunieron inicialmente en 4 ocasiones con el objeto de presentarle una propuesta al ministro presidente del CNCA sobre el rumbo de los Carnavales. En estas mesas se encontraban representados el Consejo a nivel central y regional, las municipalidades de Valparaíso y Viña del Mar, agentes autónomos (Festival de Cine de Viña del Mar y Fundación Lukas), la Intendencia regional e instituciones de educación superior (Universidad de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, Universidad Viña del Mar y DUOC UC)⁴⁷. Como se observa en el siguiente cuadro, durante este período se mantendría inicialmente la denominación de Carnaval para la actividad, formando una mixtura entre el viejo formato y nuevos componentes que emergerían de éstas mesas:

⁴⁷ Posteriormente serían invitados a participar la Cámara de Comercio de Valparaíso y el centro de extensión de la Armada.

Tabla 12: Resumen mesas de trabajo en transición desde Carnavales a FAV.

Fechas:	Instituciones	Planteamientos.
10 de Mayo 2010	CNCA: 2 Municipales: 2 Universidades: 4 Privados: 2	<p>CNCA: escuchar propuestas para mejorar el carnaval. Necesidad de invertir en infraestructura.</p> <p>Municipales: clarificar uso de recursos. Necesidad de generar un mayor arraigo</p> <p>Educación superior: necesidad de transparentar la gestión. Desarrollar una línea temática en la programación. Generar instancias para la opinión ciudadana sobre la programación.</p> <p>Autónomos: Carnaval ha llegado a un punto de quiebre, haciéndose necesaria su reestructuración. Desarrollar un perfil más local para la actividad. Potenciar la figura la participación de la familia.</p>
17 de Mayo 2010	CNCA: 3 Municipales: 1 Universidades: 1 Privados: 2	<p>CNCA: Incentivar el voluntariado estudiantil para incentivar compromiso local. Propuesta de invitar una murga de Santa Cruz, Bolivia. Incentivar el aporte de las empresas privadas.</p> <p>Municipales: invertir en infraestructura, mejorando el espacio público. Dejar legados relacionados con el carnaval (un museo del Carnaval y baños públicos).</p> <p>Educación superior: Invertir en infraestructura para la ciudad. propuesta de proyectar imágenes en edificios con la obra de Matta.</p> <p>Autónomos: Sustituir la ciudad invitada para trabajar en torno a un concepto, en esta ocasión Matta y su centenario. Matta como concepto para atraer la inversión de empresas privadas.</p>
24 de Mayo 2010	CNCA: 3 Municipales: 2 Universidades: 4 Privados: 2	<p>Planteamientos generales⁴⁸:</p> <p>Orientación de la comisión de mantener la continuidad del evento.</p> <p>Incorporar instituciones de educación superior a participar en licitación Pasacalles.</p> <p>Gestionar la creación de escuelas de carnaval.</p> <p>Disposición a futuro de crear una fundación Carnaval Cultural.</p>
14 de Junio 2010	CNCA: 4 Municipales: 3 Universidades: 4 Intendencia:1	<p>Planteamientos generales:</p> <p>Se presentan los resultados de las reuniones a las autoridades del consejo, del municipio y a la intendencia, acordando incluir el concepto de Matta como eje temático de la actividad, el promover la preservación y difusión del patrimonio y la incorporación de fuentes de financiamiento provenientes del sector privado.</p>

Fuente: elaboración propia en base a documentos institucionales trabajados.

Entre los aspectos más importantes en términos de su trascendencia inmediatamente posterior, surgiría de esta instancia la idea de sustituir a la ciudad invitada por el trabajo en torno a un concepto curatorial, en aquella ocasión el natalicio del pintor Roberto Matta, así como también se propondría darle a la actividad un enfoque más local y centrado en la figura de la familia,

⁴⁸ El acta de esta reunión y la siguiente no permitieron diferenciar las propuestas según tipo de agente.

buscando así atraer la inversión del sector privado. Al menos en los documentos institucionales recolectados, el día 1 de octubre es el último en el cual la actividad mantiene el denominativo de Carnaval. Entre tanto, se siguieron realizando reuniones con el objeto de depurar el formato emergente, incorporando a la Red Viva de Museos de Valparaíso y de la Cámara Regional de Comercio, hasta que finalmente se decidió otorgarle un giro definitivo a la actividad.

“En realidad todos dijeron que [los carnavales] eran un desastre por el hecho de que era feo para la ciudad que quedara la pelota, etc. entonces empezamos a concebir posibilidades de realizar otra actividad, se planifico y se llegó al resultado de que era bueno hacer la “Fiesta de la Cultura” que tenía otro enfoque, obviamente. Siempre hablamos de que ojala la ciudad se vinculara en torno a la familia, y de hecho la primera fiesta de la cultura fue un éxito, no hubo desmanes, robos ni cosas rotas (...)” (Hugo Pirovich, Consejero Nacional)

“Tal vez, si uno lo pudiera redondear, se quería hablar de una actividad más familiar. El carnaval cultural, sobre todo al final, ya no parecía una actividad muy familiar. Entonces estos son los dos elementos que yo planteo en la mesa y que junto a la opinión de muchos en esa mesa técnica (...) nos llevó a pensar y plantear ante el ministro, al Consejo, la necesidad de reformularlos y cambiarlos de formato. (...) De hecho, el día que votábamos el nombre, había un directivo de una universidad que no estaba de acuerdo, y yo le dije que aquí lo que no puede pasar es que la opinión pública piense que algunos quisieron ponerle así y no todos le pusieron así. Tenemos que salvarnos juntos o hundirnos por separado como dice Nicanor Parra” (Rafael Torres, Director del CRCA desde el 2012).

“Ahí esa mesa decidió que se haría pero que se cambiara de formato y entonces ahí, dentro de este cambio de formato, propusimos también que se cambiara de nombre porque era muy difícil mantener un mismo nombre con un formato distinto. Entonces para darle una connotación distinta, para darle un formato más artístico le pusimos Festival de las Artes” (Daniela Campos, Coordinadora Ejecutiva Carnavales y Festivales 2006-2012).

Nacería así el primer Festival de las Artes de Valparaíso (FAV), el cual se presentaría a la comunidad a través de una serie de ideas fuerza a comunicar:

- Poner en valor la ciudad, su arquitectura y su casco patrimonial, todo ello por medio de intervenciones artísticas teniendo siempre a Matta como eje temático.
- Entregar una línea programática que pondrá más énfasis en lo cultural que en lo carnavalesco.
- Plantear que el cambio ha surgido desde la comunidad.
- Señalar que se ha minimizado el riesgo de problemas de seguridad ya que no se incluyen escenarios masivos ni el gran escenario de cierre.

- Refocalización de los públicos, privilegiando una buena oferta para porteños y un turismo asociado al consumo cultural⁴⁹.

Comporta un interés particular la presentación de esta re-estructuración como surgida desde la propia comunidad, la cual estuvo unilateralmente representada por agentes institucionales escogidos por el CNCA, generando con ello sus propias condiciones de legitimidad para el proceso suscitado. Se evidencia de esta forma el carácter performativo de la acción de política pública dentro del proceso analizado, lo cual supone que los objetivos particulares, la organización y la realización de estas actividades viene predefinida desde su propia acción (Yúdice y Miller, 2004), o dicho de otro modo, crea sus propios criterios de validación, difundiendo sus códigos, formas y sentidos como universalmente válidos (Barbero, 1998). En consecuencia, siendo el Pasacalle un objeto de conflicto tanto por los problemas de seguridad asociados como por ser el símbolo del Carnaval, se excluyó a sus representantes de la discusión suscitada, minimizando con ello posibles resistencias que pudiesen friccionar la emergencia de un formato que no contemplaría esta actividad dentro de la programación oficial. Asimismo, el énfasis puesto en disminuir los factores de riesgo asociados a eventos masivos evidencia una búsqueda por recuperar el control administrativo que en el Carnaval se había perdido, esbozando una nueva manera de entender la vinculación de los públicos con los bienes culturales ofrecidos.

1.3 El nuevo formato de Festival de las Artes: quiebres y continuidades.

Realizado por vez primera los días 27, 28 y 29 de enero del 2011, el FAV mostraría desde su obertura un carácter sobrio, sustituyendo los conciertos multitudinarios por una gala lírica que tuvo a Tito Beltrán como invitado estelar, ceremonia que sería culminada con proyecciones (mapping) inspiradas en las obras de Matta sobre el edificio de la Armada de Chile⁵⁰. Aun cuando existe una apreciación extendida entre los entrevistados de que la creación del Festival de las Artes no resulta de una acción previamente deliberada de la nueva administración política una vez se instala en el

⁴⁹Información correspondiente a documentación no publicada por el CNCA, facilitada por agentes institucionales. Documento en formato material en carpetas del Departamento de Ciudadanía y Cultura. en este caso, la información corresponde a la “Ficha informática Festival de las Artes Valparaíso 2011”

⁵⁰ Para un mayor detalle, véase sección 3.2 del marco de antecedentes.

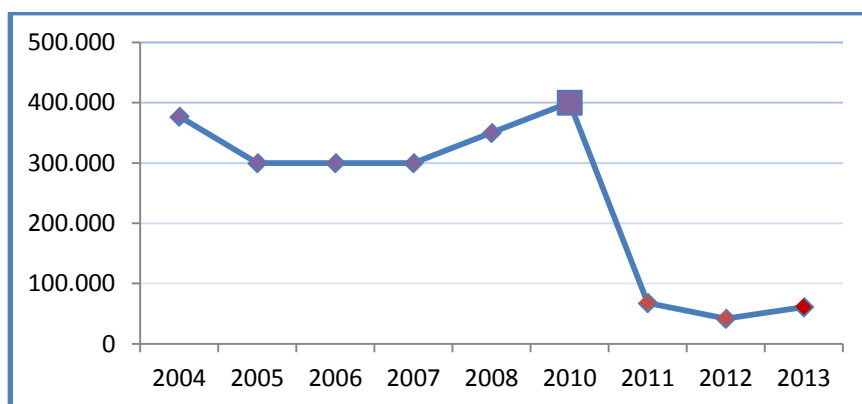
CNCA, asimismo los agentes externos al Consejo coinciden en que la llegada de personeros de derecha traería aparejado una suerte de ethos cultural diferente, más elitista y conservador, lo que se plasmaría desde su acto iniciático⁵¹:

“La inauguración del festival de las artes de ese año iba a ser en la Población Obrera. Se trabajó para eso con la Pascuala Ilabaca más intervenciones de músicos en algunas esquinas, etc. Una semana antes, cuando ya estaba todo armado vino acá a cordillera un personaje del Consejo, vio y dijo: “no, acá no puede ser, acá no puede venir el ministro”. Y entonces una semana antes se bajó la inauguración en la población obrera porque al ministro quizás no le iba a gustar venir” (Agente externo al CNCA).

“Piensa tú que el primer Festival de las Artes cuando yo llego, ¿con qué me encuentro? Con una elite cultural, en un último piso en un coctel maravilloso hablando de Matta que era el concepto de ese primer año de festival. (...) A lo que voy yo es que está todo el equipo que estuvo a cargo de los carnavales, que estuvo a cargo de la política pública de la concertación pero que tenía jefes nuevos, y que esos jefes nuevos tenían otra visión respecto a lo que se quería hacer en materia cultural. (...) De alguna forma dijeron “ya no queremos hablar de teatro callejero, sino de Matta, de música clásica, etc.” (Agente externo al CNCA).

Durante aquella primera versión así como en lo sucesivo, el FAV mostraría una marcada reducción en los públicos respecto al Carnaval y una no tan pronunciada caída en el número de actividades, lo cual se explica principalmente por la limitación de los espacios (eliminación de los grandes escenarios, los pasacalles así como la repartición de un número restringido de entradas gratuitas en gran parte de los eventos) con objeto de poner fin a los desmanes que habían acompañado al Carnaval en sus últimas ediciones:

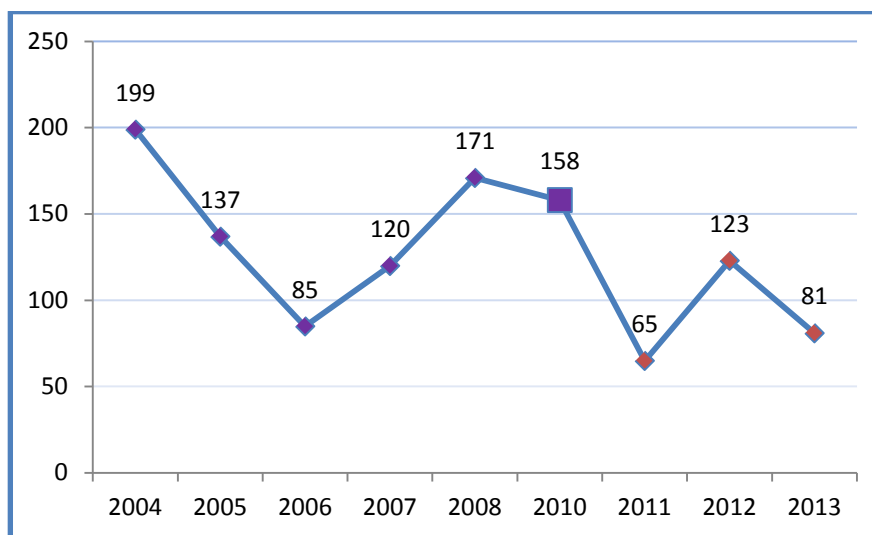
Grafico 15: Evolución de los públicos totales Carnavales Culturales (2004-2010) y Festival de las Artes (2011-2013).



Fuente: elaboración propia según documentos del CNCA.

⁵¹En las dos citas que siguen se optó por cuidar la identidad de los entrevistados.

Grafico 16: Evolución del número de actividades Carnavales Culturales (2004-2010) y Festival de las Artes (2011-2013).



Fuente: elaboración propia según documentos del CNCA.

Ahora, la limitación de los espacios para los públicos no debe entenderse necesariamente como efecto de una mayor preponderancia del tipo cerrado por sobre los abiertos, conclusión que no considera la disparidad que el FAV ha manifestado al respecto en sus tres ediciones. De esta manera, mientras en el año 2011 se planteó desarrollar “rutas patrimoniales” en donde se presentó la oferta cultural aprovechando de visibilizar el casco histórico de la ciudad y sus atractivos turísticos⁵², para la versión del 2012 se optó por establecer tres sectores principales con primacía de espacios cerrados, los cuales se diferenciarían según tipo de actividades, a saber, muelle Barón para cine y espectáculos, Palacio de Justicia para música y Parque Cultural Ex-cárcel para teatro, danza y talleres. Por su parte, el FAV 2013 (el que contó con un nuevo grupo de trabajo en el CNCA) también se desarrolló tomando como eje zonas diferenciadas según tipo de actividad y, como novedad, de asistentes: plaza Sotomayor para niños, y plaza cívica para el ciudadano en general. Además se decidió volver a realizar

⁵² Borde Costero (Wheelwright – Maestranza – Barón – Bellavista); Plazas (Plaza Victoria – Plaza Cívica – Plaza Aníbal Pinto – Pérgola – Ascensor Reina Victoria – Plaza del Descanso); Históricas (Pasaje Ross – Turri – Ascensor Concepción – Plaza Sotomayor – Serrano – Plaza Echaurren – Atrio Matriz – Plaza Aduana); Miradores (Plaza Bismarck – Plazoleta San Luis – Paseo 14 asientos – Paseo Gervasoni – Paseo Atkinson – Paseo Yugoslavo – Lord Cochrane – Paseo 21 de Mayo); Iglesias (San Luis – Anglicana – Luterana – La Matriz)

actividades en los cerros pero dentro de espacios delimitados: los auditorios Osmán Pérez Freire y Guillermo Bravo.

Ahora bien, más allá de la confrontación de aspectos tales como los públicos, número de actividades o tipos de espacio, la explicación del proceso de reemplazo de los Carnavales Culturales por el Festival de las Artes se define cualitativamente a partir de las características de su producción. En este sentido, al comparar los objetivos específicos de los Carnavales 2010 y del FAV 2011, llama la atención el hecho de que estos no manifiestan mayores variaciones en lo medular:

Tabla 13: Comparación objetivos Carnaval 2010 y FAV 2011.

	Carnaval 2010	FAV 2011
Objetivos específicos	<ol style="list-style-type: none"> 1. Favorecer el acceso de la ciudadanía de Valparaíso y del público en general a bienes artísticos internacionales, nacionales, regionales y locales a producciones de reconocida calidad. 2. Fomentar la participación de la ciudadanía en la realización de un Pasacalle, potenciando la instalación de capacidades artísticas en la comunidad que lo hacen posible. 3. Contribuir al desarrollo cultural, turístico y económico de la región. 4. Aportar a la difusión de los productos culturales más destacados del año. 	<ol style="list-style-type: none"> I. promover la cultura y las artes en interacción con la ciudad II. fortalecer la formación de audiencias y el resguardo patrimonial de la ciudad III. fomentar la participación de la familia porteña en actividades artístico-culturales arraigadas en el plano local IV. utilizar el casco histórico como escenografía para vivir la ciudad V. incentivar la conciencia ambiental y el cuidado de los espacios de la ciudad.

Fuente: elaboración propia en base a documentos institucionales trabajados.

Bajo un criterio relativamente amplio, ambas propuestas plantean promover el acceso gratuito a bienes culturales por parte de la ciudadanía (1 y ii), incentivar el turismo y desarrollo económico (3) mediante el resguardo del patrimonio histórico (iv y v) y la promoción de la

participación local al interior de la actividad (2 y iii). No obstante, aunque las diferencias no se encuentran sustancialmente en los objetivos, estas si parecieran expresarse en la manera en cómo se espera llevarlos a cabo y en el peso relativo de prioridades. De esta forma, frente a las situaciones de perjuicio que el carnaval, de manera involuntaria y paradójica, terminó perpetrando a la imagen patrimonial de Valparaíso con las situaciones de violencia y suciedad, el Festival de las Artes reaccionará promoviendo la conciencia ambiental y el cuidado de los espacios de la ciudad, confiriéndole primacía a la creación de condiciones óptimas para la apreciación, resguardo y promoción de la cultura y el patrimonio urbano por parte de la población local:

“El festival de las artes tiene cuatro o cinco elementos que a mí me parecen muy importantes de considerar. Primero la reconfirmación y valorización de Valparaíso como una ciudad para la cultura, de cultura y con cultura. Lo segundo es la puesta en valor y la apuesta de convertir a Valparaíso en una ciudad de destino turístico de intereses específicos que trae aparejado, desde luego, un tremendo desarrollo económico de las ciudades y de sus habitantes. Allí hay un llamado a que se construyan planes y estrategias de desarrollo turístico para que el turista se quede en la ciudad y participe y tenga injerencia en la cadena económica de la comunidad local. (...) Y bueno, después hay dos elementos que a mi juicio tienen que ver mucho con lo que nosotros somos como institución hoy en día que es el desarrollo de la política cultural en sus tres ejes que son participación ciudadana, promoción de las artes y protección del patrimonio cultural, y quizás un factor que funde todo esto que es que la gente, que la comunidad tanto local como de afuera tenga la oportunidad de ver y de participar de actividades artístico-culturales de calidad, sobre todo ahí hay un énfasis de formación de audiencia. Nosotros no podemos soslayar la necesidad de fortalecer la formación de audiencia. Necesitamos gente que le guste la música, necesitamos gente que le guste la danza, necesitamos gente que le guste el teatro porque ésta es una ciudad con acervo cultural, esta es una ciudad de artistas, de músicos, creadores, esta es una ciudad que tiene que entender lo que hacen para valorarlo. Esta es una ciudad patrimonio. Tiene que ver con la valoración y tiene que ver con que solo generando audiencias vas a poder sostener en el largo plazo procesos culturales y este proyecto de ciudad, obviamente. (Rafael Torres, Director del CRCA desde el 2012).

La generación de hábitos cívicos ha sido quizás el elemento que mayor preponderancia ha logrado en el diseño del Festival durante sus tres ediciones. Ello explica, según los agentes del Consejo, la transferencia administrativa del FAV desde el nivel central del CNCA hacia la Dirección Regional en el año 2013, lo que tiene la intención de fomentar una mayor cercanía en el diseño y ejecución del mismo con la agenda ciudad. Ahora, resulta pertinente y necesario retomar el plano de la participación en tanto recurso mediante el cual la actividad se vincula de manera efectiva con la

comunidad local, y de manera particular con la familia como foco sobre la cual desplegar las acciones propuestas:

“Entonces [lo que se busca] es generar estas instancias desde la creatividad en un momento de distensión familiar, o sea este año hicimos una convocatoria y se aborda el tema del reciclaje... o sea, estamos organizando un vínculo con CONAF ahora, lo que también es una actividad a súper largo plazo porque se van a adoptar veinte mil árboles de flora nativa para que la gente los pueda llevar y los plante en sus casas, te fijas, entonces eso también es un proceso largo. Pueden pasar veinte años antes que esos árboles puedan aparecer en los cerros. Entonces a mí lo que me interesa es generar una comunidad que sea sensible al tema con la cual tu después puedas trabajar, poder identificar grupos de personas, hacer un mapa de dónde quedaron instalados todos esos árboles. Y tiene que ver con el reciclaje, sí, pero también tiene que ver con la convivencia, con la civilidad, con cómo el uso que le damos a los espacios públicos y en qué medida este uso tiene que ver después con otra persona que lo va a utilizar.” (María Isabel Ibáñez, Directora Ejecutiva FAV 2013).

De esta forma, si en el carnaval se planteó generar una participación por medio de la instalación de capacidades artísticas en torno a la formación del Pasacalle, donde la figura del joven era preponderante como parte de una política cultural dirigida hacia el mundo de la juventud (Di Girolamo, 1999), en el Festival, en cambio, se espera generar una participación que refuerce la responsabilidad civil y la valoración del espacio público de Valparaíso mediante la promoción de temas como el reciclaje, el desarrollo de hábitos de consumo cultural, el respeto del medio ambiente y la re-significación de los espacios urbanos. Todos estos elementos pueden entenderse como parte de un plan que apunta a crear condiciones necesarias para el reconocimiento del habitante común respecto a un proyecto de ciudad cultural cuya cantera de explotación económica se encuentra en el turismo patrimonial. En este sentido, la familia como unidad territorial resulta afín a un modelo de política pública que apunta a abandonar la unidad animador cultural-juventud para empezar a trabajar desde la gestión de manera directa con la comunidad:

“Si en el carnaval la idea era convocar a la ciudadanía en los pasacalles, en los festivales invitamos a la ciudadanía a armar el festival. Entonces estamos trabajando mucho con proyectos de reciclaje, con lo verde, con crear sus propias obras, con procesos participativos de aspectos creativos, o sea la idea de apuntar más hacia los procesos” (Daniela Campos, Coordinadora Ejecutiva Carnavales y Festivales 2006-2012).

Sin embargo, estanción de “proceso” ligada a la participación sólo es tal en la medida que se acople a un diseño curatorial definido en instancias superiores, lo cual refuerza el carácter difusionista de la política cultural nacional y su función simbólica como reproductora del complejo político-económico dominante. En este sentido, la emergencia de la figura del Festival se puede entender en la medida que permite presentar, promover y mejorar la imagen de ciudad cultural (Baez et al, 2012; Herrero, 2004), al tiempo que neutraliza el potencial de violencia simbólica o descontrol que el formato Carnaval traía aparejado para la institucionalidad local, robusteciendo así la hipótesis de que la cultura promovida a través de este tipo de programas se maneja como un recurso instrumental íntimamente ligado al potencial económico que comporta (Yúdice, 2002).

1.4 Resumen reconstrucción proceso de reemplazo.

A lo largo del continuo Carnavales culturales-Festival de las artes, ambas actividades se han visto periódicamente supeditadas a cambios en la administración política dentro del CNCA, lo que se explica por visiones particulares respecto a la forma que debe adquirir el evento cultural público acorde al peso relativo de los objetivos perseguidos. Dentro de estos cambios, el más importante sin duda está dado por el proceso que dio origen al reemplazo del Carnaval por el de Festival, lo cual coincide con la llegada de una nueva facción de gobierno, menos comprometida con el programa en la medida que éste se encontraba fuertemente asociado a la política cultural impulsada por sus predecesores. Junto con lo anterior, se debe tener en cuenta la lógica burocrática y difusionista que comporta la producción y administración de ambos formatos por parte del CNCA, lo que explica, por una parte, la necesidad de reformular el Carnaval ante el descontrol que el concepto y su masividad significaban en la práctica, el cual, por el mismo hecho de ser artificialmente creado, no contaba con una raigambre unívocamente reconocida. Por otra parte, la administración bajo el marco institucional del evento explica las características mismas del proceso de reemplazo, el cual fue definido por un grupo de agentes

reducidos y unilateralmente convocados para representar a la comunidad, desvinculando a los artistas y gestores culturales de base en este proceso (quienes, sin embargo, habían cumplido una función preponderante en la adaptación simbólica de los propósitos del Carnaval respecto a los públicos). Finalmente, al observar los objetivos de ambas actividades se aprecia los componentes de continuidad y de cambio: en términos de continuidad, ésta se encuentra dada por la permanencia de la promoción del turismo, la difusión de bienes culturales y el fomento de la participación local. Sin embargo, la manera de su consecución permite extraer los elementos de quiebre, siendo el trabajo sobre la participación local la diferenciación más relevante, donde se sustituye la figura del joven (clave de la política cultural del periodo anterior) por el de la familia. Al respecto, la eliminación del Pasacalle parece especialmente significativa en tanto se replantea la estrategia de vinculación previa intermediación del artista para trabajar directamente sobre temas de civilidad que el Carnaval evidencio como pendientes bajo el propósito de proyectar una imagen de ciudad cultural ordenada. En este sentido, el FAV admitirá una adaptación menos conflictiva entre el diseño y los objetivos que se espera desarrollar, reduciendo los espacios en cantidad y número de asistentes so pretexto de enfocarse en la calidad de los bienes difundidos.

2.- Caracterización de los agentes al interior del campo de producción de los eventos.

En la sección precedente se expusieron algunas características del proceso de reemplazo de Carnavales culturales por el Festival de las Artes con el objeto de establecer un marco de referencia “oficial”, cuestión fundamental al momento de entender la acción del CNCA (los objetivos propuestos y la manera de llevarlos a cabo) impulsada a través de estos programas. A partir de lo anterior es que a continuación se pasará a describir las características de los agentes intervinientes en su producción, lo cual implica describir ciertas propiedades y relaciones que describen el funcionamiento del campo propiamente tal, trátense de prácticas, estrategias y posicionamientos que se fundamentan en trayectorias y visiones particulares relativas a la acción cultural y a la política cultural que en estas actividades cobran forma.

Los agentes que estructuran el campo re-presentado han sido separados en dos grandes grupos: i) agentes diseñadores y gestores de Carnavales Culturales y Festival de las Artes que operan desde instancias oficiales; ii) y agentes realizadores de dichas actividades cuya acción se efectúa desde el ámbito artístico y comunitario. Cabe ser señalado que ésta división no se basa en un criterio inequívoco, sino que refiere principalmente a la función que precisa la posición del agente en la estructura de producción, dándose, sin embargo, el caso en que un gestor público pueda participar en las instancias de diseño, o que el artista haga las veces de gestor cultural.

2.1 Agentes instituciones “oficiales”.

El primer grupo de agentes comprende a diseñadores y gestores de la política cultural que actúan desde plataformas oficiales⁵³ cuya acción tiene como objeto apoyar el desarrollo cultural a nivel regional y nacional. Este grupo se desagrega a su vez en el sector Consejo Nacional y Regional de la Cultura y las Artes y en el sector de agentes oficiales externos a este órgano.

2.1.1.- Sector Consejo Nacional y Regional de la Cultura y las Artes:

Tanto lo que fue el Carnaval como lo es ahora el Festival de las Artes, ambos eventos son desarrollados desde la institucionalidad cultural del Estado de Chile, a cuyos agentes les competen 2 grandes tareas: el diseño de la actividad, lo cual supone la conceptualización de ésta en conformidad a ciertas directrices de las políticas públicas en cultura; y la ejecución de dicho diseño en forma de un producto concreto, gestionando espacios, mesas de trabajo y definiendo la contratación de artistas y servicios.

En calidad de diseñadores de política cultural se entrevistó a Hugo Pirovich, ex miembro del Directorio Nacional del CNCA, y a Rafael Torres, Director del Consejo Regional de la Cultura y las Artes. Ubicados en posiciones dominantes en el campo de decisiones, sus funciones en el evento radican en discutir su diseño conforme a la política institucional con miras a su permanencia en el tiempo. Bajo este fin, dichos agentes establecen redes con otros estamentos funcionales (por ejemplo, considérense los agentes convocados en las mesas técnicas del 2010), acoplando la actividad dentro de dinámicas productivas referidas al patrimonio y al turismo cultural asociado a éste. Por el lado de los productores ejecutivos, se entrevistó a Daniela Campos, encargada de Carnavales entre el 2006 al 2010 y del FAV los años 2011

⁵³ Se ha optado por esta definición en lugar de la de “agentes públicos” debido a que en el caso concreto de Balmaceda Arte Joven, dicha institución se define como una corporación privada de derecho público, la cual recibe recursos del CNCA para elaborar estrategias de política pública en materia cultural

y2012, y a María Isabel Ibáñez, a cargo del FAV 2013 y 2014. Sus funciones corresponden a la articulación entre las etapas de diseño y su realización, tanto a nivel técnico como en relación a las propuestas artísticas y ciudadanas que serán incorporadas. Además, estructuralmente representan el único grupo de agentes estables a cargo del programa, lo cual significa en la práctica el desempeño de funciones a nivel de diseño enmarcadas dentro de las directrices definidas en instancias superiores.

Las trayectorias de este grupo de agentes se establecen a partir de una cercanía al mundo del arte, ya sea de manera profesional o aficionada, pero principalmente en el ámbito de la gestión cultural. Tales trayectorias definen un habitus de tipo burocrático, el cual se caracteriza por su pretensión de representar un interés universal que el CNCA lleva a cabo de manera orgánica (Bourdieu, 1999; Thompson, 2008). Esta adscripción responde a las funciones que el propio Consejo se propone como parte del Estado y a la legitimidad que sus acciones suponen como tal dentro de una idea de bienestar nacional, siendo sus agentes quienes velan por la consecución de los fines procurados. Como ejemplo de este habitus, considérense las razones señaladas por Daniela Campos respecto a su decisión de desvincularse del programa el año 2012:

“Yo llevaba 8 años haciendo el festival y finalmente se empieza a personalizar y empieza a ser el mío. Entonces yo responsablemente dije..., es que o te haces cargo y le pones tu marca pero yo tengo una visión demasiado pública desde ese punto de vista, y soy demasiado funcionaria. O sea yo creo mucho en el servicio público y creo mucho en la equidad, en la paridad y en que las cosas institucionales o son institucionales o son privadas. (...) entonces como ya empieza a ser como tuyo y yo sentí que era el momento de institucionalizarlo y para eso yo tengo que echar un pie atrás pero responsablemente” (Daniela Campos, Coordinadora Ejecutiva Carnavales y Festivales 2006-2012)

La responsabilidad pública se traduce en maneras de entender el carácter de la actividad como un bien que debe contribuir al desarrollo de la ciudad y sus habitantes, siendo justificados así los objetivos y acciones realizadas como parte de un programa a largo plazo. Lo anterior se manifiesta en las estrategias a futuro que los agentes del CNCA planean en torno al Festival de las Artes, las cuales tiene un marcado acento en generar procesos que vinculen a la ciudadanía dentro de un proyecto local armónico:

“Hoy día, en la versión 2013 y lo que será la 2014, existe un énfasis en el respeto a la ciudad como contenedora del festival, un trabajo importante de conciencia sobre medio ambiente, sobre reciclaje, sobre la responsabilidad de los habitantes en el cuidado del medio ambiente. También refuerza lo identitario... los carnavales tenían una ciudad invitada como protagonista, como leitmotiv, ahora tenemos conceptos como territorio poético, y ahora ya viene el turismo y el ciudadano. Algo que queremos, y ahora lo digo desde las posiciones de director regional que me toca dirigir el festival de las artes como máxima autoridad, queremos que el habitante de Valparaíso se sienta durante estos cuatro días un turista en su propia ciudad y la disfrute como turista. Esos son como elementos diferenciadores” (Rafael Torres, Director del CRCA desde el 2012).

“Yo por otra parte tenía súper claro que el festival tiene que transformarse cada vez más en festival urbano de la ciudad y para la ciudad (...) Entonces es importante, creo yo, que hablemos de nuestra ciudad, que sea una instancia de participación ciudadana para poder opinar qué nos pasa... porque hay mucha especulación sobre Valparaíso y al mismo tiempo hay una precariedad enorme en la ciudad. (...) A mí una de las cosas que me parece súper importante es utilizar la instancia del festival ya sea para finalizar procesos o para generar procesos nuevos en el fondo, con miras al festival siguiente” (María Isabel Ibáñez, Directora Ejecutiva FAV 2013).

Para lograr dichos fines, el CNCA actúa como productor general y administra recursos fiscales, los que son adjudicados por productoras, artistas, gestores y cultores previo concurso público y bajo el requisito de adaptarse a criterios técnicos y de pertinencia que impone la línea curatorial. Junto a los recursos económicos, los agentes del CNCA concentran capitales sociales o recursos de gestión, los que corresponden a las redes que establecen a nivel de organizaciones civiles, académicas, instituciones culturales, artistas y privados, quienes son convocados a participar según diversos intereses particulares y de los cuales se espera contribuyan a generar consenso y dar un marco de legitimidad al producto realizado. Dichos recursos de gestión también suponen cierta responsabilidad y supeditación a un contexto global donde la actividad se inserta, debiendo, por lo tanto, responder a un enfoque político y modelo económico que se ha venido impulsando en la ciudad hace más de una década.

2.1.2 Oficiales externos al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Dentro de este subgrupo se entrevistó a Jacobo Ahumada, director del departamento de Cultura de la I. municipalidad de Valparaíso, y a Cristian Venegas, de la corporación

Balmaceda Arte Joven. Ambas instituciones se vinculan como socios estratégicos del CNCA y CRCA en la producción de este tipo de actividades. En el caso del departamento de cultura, éste cumplía un servicio activo en el Carnaval, principalmente como gestores de permisos para la ocupación de espacios de la ciudad. Sin embargo, en el actual formato de Festival de las Artes, el departamento municipal no posee relación alguna con su producción. Lo anterior, según nos fue señalado, se debe a conflictos relativos a la responsabilidad sobre los costos de aseo y de vigilancia del Carnaval del 2010, así como también por una pretensión de la gestión actual del FAV por ampliar el espectro de ámbitos de incumbencia municipal en los cuales colaborar, relacionándose directamente con el gabinete del alcalde. Por su parte, Balmaceda Arte Joven participará de la actividad desde el año 2012 realizando seminarios en los que se desarrollaron mesas de trabajo, primero con gestores, y luego, en el 2013, a nivel de públicos, cuyo fin es entregar herramientas en la formación de audiencias.

Las trayectorias de estos agentes se dan, al igual que los agentes del Consejo, dentro del área de gestión cultural con un sentido público, aunque, en el contexto particular de producción de Carnavales Culturales y Festival de las Artes, se posicionan desde la exterioridad administrativa de sus plataformas particulares. En este sentido, sus capitales específicos dentro de la estructura de producción corresponden a sus capacidades de gestión técnica en un ámbito delimitado de sus funciones institucionales, al tiempo que tal exterioridad les permite diferenciarse del habitus burocrático que caracteriza a los agentes del Consejo para plantear visiones autónomas respecto del Carnaval, el Festival y de su proceso de reemplazo. Ahora bien, aunque su trabajo no se reduce necesariamente a las políticas del CNCA (institución de la cual reciben financiamiento), si se dan en conformidad a temáticas dominantes, trátase del patrimonio y el turismo por el lado municipal, o el trabajo en torno a la economía creativa en el caso de Balmaceda Valparaíso, materias respecto a las cuales generan estrategias de política pública:

“Nosotros estamos orientados fundamentalmente en dos grandes aspectos: primer entender Valparaíso como ciudad patrimonio de la humanidad, y por lo tanto con un carácter diferente a todas las ciudades de Chile, entonces nuestra visión por un lado es generar producto y apoyo a la realización de actividades que conlleven y fortalezcan esa condición de patrimonio cultural de la humanidad. Y esto Orientado entonces al patrimonio intangible” (Jacobo Ahumada, Director Departamento de Cultura de la I. Municipalidad de Valparaíso).

“Yo tengo un énfasis acá en Valparaíso en torno a la economía creativa, emprendimiento creativo. Nos gusta mucho más movernos en eso. Pero eso se me permite porque la escena local en Valparaíso se mueve para allá” (Cristian Venegas, Director Balmaceda Arte Joven).

La externalidad de estos agentes se define en los objetivos particulares que persiguen sus instituciones, lo que, sin embargo, no significa autonomía. Por el contrario, ambas instituciones se acoplan al CNCA en la medida de que logren establecer redes de trabajo conjuntos, supeditándose a posibles apoyos financieros así como a una versión oficial de trabajar la política cultural.

2.2 Agentes realizadores:

Por realizadores nos referimos al grupo de agentes que se vinculan con la producción de estas actividades en calidad de proveedores artísticos y/o como animadores culturales de la comunidad local. En este grupo de agentes realizadores se identifican dos subsectores, a saber, agentes realizadores que actúan desde una perspectiva comunitaria y artistas del sub campo de artes escénicas (danza, teatro y circo). A modo general, los agentes realizadores se ubican en posiciones de dependencia respecto a los fondos destinados por el consejo, adaptando sus propuestas a los criterios institucionales y buscando darle un sentido dentro de sus ámbitos de trabajo y sus visiones personales de desarrollo cultural.

2.2.1.- Agentes que operan desde plataformas “comunitarias”:

Dentro de este grupo de agentes se entrevistó a Marcelo González, perteneciente a la comisión de administración y finanzas del Espacio Santa Ana, ubicado en el sector de la Población

Obrera en Cerro Cordillera, y a Santiago Aguilar, miembro fundador del Centro Cultural Playa Ancha y Director del Carnaval Mil Tambores. Junto con representar estas instancias, los agentes fueron seleccionados por el hecho de vincularse directamente con las políticas del Consejo, tanto en Carnavales como en FAV. En el caso de Marcelo González, él trabajó como productor en la primera versión del FAV en lo que fue una fallida ceremonia de obertura que iba a realizarse originalmente en la Población Obrera de cerro Cordillera. Por su parte, Santiago Aguilar organizó las primeras experiencias de carnaval y pasacalles en Valparaíso tras la dictadura, primero el año 1997 reviviendo las Fiestas de la Primavera, y dos años más tarde desde la plataforma de Mil Tambores. Estas experiencias serían consideradas en la creación y conceptualización de los Carnavales Culturales de Valparaíso, significando la contratación de Aguilar como director de los pasacalles del Carnaval en sus primeras versiones. Además, en su calidad de director teatral y actor presentó propuestas tanto en el marco del Carnaval como del FAV.

El grupo de agentes comunitarios se caracteriza por su vinculación al ámbito de acción cultural entendiéndolas como recursos para la consecución de fines relativos al rescate de prácticas sociales en la comunidad donde se insertan:

“El tema cultural nosotros lo vemos del punto de vista como un medio y no como un fin en sí mismo. De hecho, los que participamos más directamente no necesariamente estamos representando alguna línea artística de pintores, músicos... no. (...) Entonces tiene que ver con el rescate de prácticas sociales, de convivencia, y dentro de eso tiene que ver con la gestión de espacios para la cultura y las artes. Pero yo creo que finalmente uno de los objetivos centrales tiene que ver con colaborar en el fortalecimiento del capital social del cerro. (...) Entonces en ese sentido nosotros vemos el arte o la cultura como herramienta. Más que un fin, como un medio para la transformación social” (Marcelo González, Gestor administrativo Espacio Santa Ana).

“El concepto básico desde el cual nosotros actuamos es el de recuperar espacios públicos para la comunidad, y desde ahí la calle, desde ahí la plaza, desde ahí una red de televisión (...) Ahora, hay objetivos más específicos que tiene que ver principalmente con activar un aspecto subjetivo de la cultura de nuestro país que había sido fuertemente dañada en los años de dictadura, por cierto también no menos dañinos fueron los primeros años de transición a la democracia, lo cual está dado por la limitación de la espontaneidad como un valor cultural. Sin espontaneidad no hay creatividad. Sin creatividad no hay democracia. Esto es lo fundamental. Entonces, en el uso del espacio público, el carnaval es una instancia que por antonomasia, por esencia, es el lugar de la espontaneidad, y por lo tanto iba a ser el instrumento más apropiado para abordar ese objetivo específico. (...) Es un fin poético que deviene político. Esto se sigue traduciendo. Se trata de una tarea a largo plazo que por lo tanto todavía se está cursando” (Santiago Aguilar, Director carnaval Mil Tambores).

Se pueden observar características de un habitus que denominaremos como *comunitario*, el cual define estrategias que entienden el desarrollo cultural como –dicho en palabras de Marcelo González- “herramientas para la transformación social”. Las prácticas de los agentes en estos espacios se dan desde una postura ética y política, aportando conocimientos y capitales de gestión con el fin de lograr el desarrollo de la comunidad desde el trabajo con las bases. Esta suerte de democracia cultural (Canclini, 1987) se traduce en autogestión y posicionamientos que se relacionan de manera conflictiva respecto a las políticas difusionistas impulsadas desde el CNCA:

“Los mecanismos de participación [en estas actividades] al final son todos impuestos. No hay espacio para la creatividad. Entonces dicen “este año es Matta” y listo, o “este año es esto y eso”. Entonces tienes que entender que hay una diferencia muy grande entre lo que es una actividad cultural (...) y esta idea en que se habían convertido los carnavales culturales de traer grandes compañías internacionales “viene la gran compañía de teatro, traemos a tal compañía francesa que va a hacer una intervención”, y que esa compañía efectivamente hace un trabajo con el barrio pero desde una posición bastante pasiva y de seguidores de. Entonces yo creo que la participación está muy demarcada y muy determinada por la política pública” (Marcelo González, Gestor administrativo Espacio Santa Ana).

“Lo que nosotros hacemos es cruzarnos respecto de las políticas institucionales, entre las políticas de gobierno con esta lógica de mercado que deja una brecha en donde nosotros introducimos una cuña desde nuestra lógica de participación y ahí se genera entonces una contradicción entre la política pública y la política ciudadana (...)Yo creo que hoy en día la articulación de los elementos está en convencernos de que es posible generar una industria de la cultura que sirve como sustento para fortalecer el modelo neoliberal depredador. Aquí está esta idea de la democracia como cultura diplomática versus la democracia cultural que no es lo mismo. Este modelo de democratización de la cultura que es que de arriba le dicen al resto lo que tiene que consumir todos versus este concepto de democracia cultural que es al revés, o sea desde abajo hacia arriba o al menos se establece una suerte de horizontalidad en la decisión de que queremos hacer” (Santiago Aguilar, Director carnaval Mil Tambores).

Con un discurso contestatario respecto a las políticas institucionales y al modelo económico que suponen en la práctica, los agentes definen una vinculación con el Consejo y de los recursos económicos que este entrega bajo un principio la auto gestión entendida no como la autosuficiencia, sino como libertad de elegir la manera de utilizar los fondos según estimen convenientes.

2.2.2.- Artistas.

En la concepción del campo de producción propuesto, la figura del artista es fundamental al establecer una visión directamente referida a las políticas impulsadas por el Consejo de la Cultura y las Artes (ente que, cabe decirlo, se debe de igual forma al desarrollo artístico y al de la ciudadanía) y de manera específica al proceso de reemplazo. En el subgrupo de agentes provenientes del mundo artístico se buscó representar a aquellos que desde plataformas locales desarrollaron un trabajo directo con la comunidad a través del Pasacalle (inclúyase aquí a Santiago Aguilar) y que también hayan participado en el nuevo formato de FAV con propuestas individuales. Los agentes contemplados fueron Rocío Rivera, codirectora de Escenalborde y del Festival Internacional Danzalborde; Víctor Quiroga, director del Teatro Museo del Títere y el Payaso y codirector del Festival Internacional Upa Chalupa; y Roberto Meneses, director del festival Invasión Callejera y creador del personaje de clown callejero “Tuga”. En sus trayectorias particulares, éstos agentes han desarrollado un trabajo importante por el reconocimiento de sus disciplinas y de su trabajo particular dentro del ámbito cultural nacional y regional, acción en la cual se han visto ante la necesidad de buscar financiamiento en esferas públicas y privadas. Ésta búsqueda de reconocimiento, por lo tanto, se puede fundamentar desde dos aristas: por una parte, se relaciona con un interés genuino de desarrollo artístico dentro del campo disciplinar al que pertenecen. Por la otra, significa un reconocimiento profesional vital en la tarea de posicionarse respecto a las fuentes de financiamiento existentes, y por tanto, lograr un horizonte mínimo de sustentabilidad.

“Es que la verdad cuando nosotros iniciamos esto, el ámbito cultural de lo que hacíamos estaba bastante poco valorado en el medio social amplio (...). Entonces hubo durante largos años todo un proceso de validación, de poder hacer visible tu trabajo en términos profesionales y ahora claramente lo que nos pasa es que la gente reconoce nuestra labor en términos de gestión porque tenemos un festival de danza muy grande y que ya tiene 12 años y que nos ha dado un posicionamiento. Pero como que en el fondo la energía deja de estar en mostrarle al otro que tú eres profesional porque eso ya está asumido, y con eso ahora tú puedes un poco más dialogar de forma más directa con tu contraparte y también podemos elegir dónde nos queremos situar” (Rocío Rivera, co-directora Escenalborde).

“Si uno quiere interactuar con la empresa privada necesitas ser alguien (...) [para] meterte en proyectos CORFO, poder de cierta forma insertarte en este ámbito porque al final uno se convierte en un privado también. Igual uno tiene que entender que el contexto a uno lo va encontrando. Yo ahora tengo el teléfono del Jacobo, lo llamo y él sabe quién soy, podemos conversar y agendar una reunión. (...) como que uno se va insertando de cierta forma y también uno se inserta en el sistema, más allá de la cultura. Y el sistema es que yo necesito salud, el sistema es que yo necesito... tengo un hijo y necesito darle salud a mi hijo, necesito darle educación a mi hijo, necesito generar un ahorro, de cierta forma necesito generar condiciones laborales y si yo no estoy contratado con un contrato seguro, si no se si todos los año me voy a ganar el FONDART, entonces necesito tener algo y eso es en una estructura que te permita ganarte un sueldo. Y ahora con mi pareja, que ella se dedica a la producción, entonces yo ahora no hago mucha producción, me dedico también a investigar nuevas formas, a intervenir la calle, el teatro, y ella se dedica al tema de los contratos y el servicio de impuestos internos y la factura y las boletas, el trámite” (Roberto Meneses, Director Invasión Callejera).

Esta situación plantea un fuerte grado de supeditación en el desenvolvimiento que estos agentes han realizado durante sus trayectorias en el campo artístico a la necesidad de establecerse económicamente desde plataformas laborales. En tal sentido, el desarrollo en el ámbito de la gestión cultural aparece como una condición necesaria que va unida a la institucionalización de su trabajo, entendiendo esto como la generación de instancias permanentes desde donde posicionarse en el mercado de capitales transables:

“El teatro museo lo que tiene es que es una agrupación, es un colectivo de artistas que son más de una compañía, son como 10 compañías de titiriteros y siete compañías de payasos que van nutriendo esta cartelera y su desarrollo. Y hasta el momento lo que conseguimos el 2011 fue convertirnos en una fundación, lo cual nos permitió poder postular a proyectos de mayor envergadura y por más tiempo. Porque un poco el gran problema de las políticas culturales es ese, estar todo el tiempo, estar año por año postulando para poder seguir un financiamiento porque, mirado ese punto de vista, el teatro no es algo que se autofinancie, aunque nosotros nunca hemos hecho una función gratis” (Víctor Quiroga, director Teatro Museo del Títere y el Payaso).

En referencia a los recursos que definen la acción del artista en el Carnaval (mayormente) y en el Festival de las Artes (en menor medida), estos se presentan como capitales culturales con un carácter mediador entre el diseño de las actividades y la comunidad. Esta acción es representada por los agentes de manera dicotómica ya que, por un lado, se entiende como importante este espacio de vinculación con la ciudadanía para la valoración del arte y el fomento de la participación de los públicos. Sin embargo, vistas como dadas desde un marco institucional, cuya gestión es principalmente de carácter gerencial, resultan insuficientes para

lograr introducir en el tejido social la apreciación del valor de la cultura de manera más estable. Lo anterior se entiende como resultado del carácter asistencialista y tecnocrático del modelo de la política cultural nacional (Muñoz, 2011), el cual privilegiaría el resultado por sobre los procesos.

“Nuestra forma de establecer relaciones es con todo el tejido en el cual nosotros nos vemos envueltos, o sea con los artistas, con las audiencias, con las personas de nuestro equipo (...), con quienes nos contratan, con las autoridades. Entonces en el fondo es situarse en un lugar en el cual eres parte de un tejido y que tienes esta conciencia de relación bidireccional que muchas veces no es tan fácil de sostener ante esta estructura de trabajo de la institucionalidad porque la estructura es una institución pública de otro tipo: es más jerárquica, es asistencialista de partida. Entonces estas trabajando en un código que requiere cierta permeabilidad y que a veces esta estructura no tiene. Depende mucho de las personas que estén a cargo estas situaciones, sus formas de abordar el trabajo y también las herramientas que tiene porque cada gobierno viene con sus lineamientos de políticas culturales (Rocío Rivera, co-directora Escenalborde).

“Yo creo que la comunidad reconoce a la gente que hace su trabajo pero hay una esquizofrenia de la dirección porque, por ejemplo, tú quieres difundir el arte y llevas a una población a Danza Butoh y la gente dice “qué rayos es esto”. Entonces yo creo que hay que buscar dentro de la comunidad algo que resuene en ellos. Creo que si nosotros somos capaces de navegar dentro de sus intereses, buscar una estrategia que sea más cercana para poder a la tradición, quizás, ingresarle nuevos códigos que ellos puedan aprender. (...) yo creo que lo que hace el arte y la cultura, más el arte que la cultura, es crear la base tolerante para que la comunidad dialogue. (...) Yo creo que ahí está el problema de la imposición, imponer un modelo más que dialogar” (Víctor Quiroga, director Teatro Museo del Títere y el Payaso).

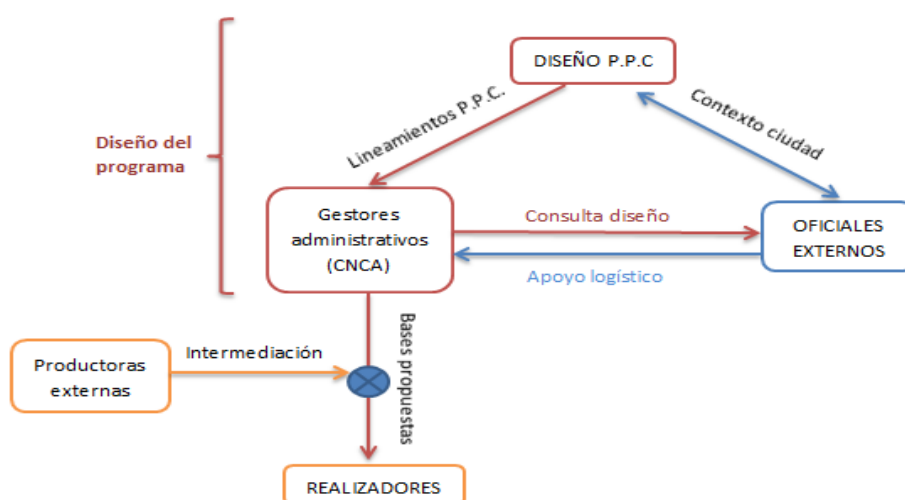
Puestos en una situación de dependencia respecto a las decisiones de las autoridades en el marco de estas actividades (por ejemplo el hecho de haber sido convocados a las Jornadas de Diagnostico Participativo, luego no haberlo sido considerados en las mesas técnicas que definen el reemplazo del Carnaval por el Festival, posteriormente ser llamados e integrar mesas dentro del nuevo formato y que más tarde no serían continuadas), los agentes comparten una sensación de inestabilidad y fragilidad en su vinculación con el Consejo. Esto último también define estrategias de cooperación interna dentro de redes circunscritas a sus trayectorias comunes y de reconocimiento mutuo, las que definen su posicionamiento frente a la lógica de la competencia de los fondos concursables y de la política de Estado en general:

“En esa política es importante también para nosotros poder instalar un dialogo más fluido porque cada uno tiene su norte y a veces nos reunimos justamente para hacer un bloque y dialogar con esta gran entidad de financiamiento. Entonces está el tema de la asociatividad frete a este modelo de competencia, y yo creo que la comunión la hacemos pero más por lazos de amistad entre nosotros y no con todos. Entonces lo que yo creo que va tendiendo todo es como a encontrar una instancia mayor que provoque ese dialogo que genere en nosotros una confianza, que genere ganas de conversar porque si no pasan cuatro años, cambia el gobierno y cambia la política cultural” (Víctor Quiroga, director Teatro Museo del Títere y el Payaso).

“Yo creo que se produce competencia cuando nos hacen competir, y asociatividad en general. Existe cierta afinidad mayor entre ciertas instancias que se asocian más formalmente. Pero en general existe un espíritu colaborativo. Y también hay otras instancias en que tienes que competir sin necesidad de hacerlo. Por ejemplo, hay un fondo concursable y van todos a pelear por el mismo fondo y uno gana y el resto pierde. Entonces eso va más allá de tu asociatividad. Yo sí creo que hay una necesidad importante de volver a nuclearse porque para el desarrollo de nuestra área en la ciudad lo que viene ahora es pelear por cuestiones mínimas para poder hacer nuestro trabajo que ya lleva muchos años de postergación. (Rocío Rivera, co-directora Escenaborde).

Sin embargo, esta dependencia contrasta con el carácter estable de estos agentes en el ámbito de producción artístico-cultural de la ciudad, lo cual genera gran contrariedad ante los constantes cambios políticos (las reglas del juego) que ocurren dentro de las instancias de financiamiento y apoyo cultural. Como resultado, se sienten en la precariedad de relacionarse en términos de sujeción respecto a una entidad cultural que no les ofrece la continuidad que estiman necesaria, ni tampoco un norte claro.

Figura 1: Esquema-resumen de la estructura de producción CCCV y FAV.



Fuente: elaboración propia.

2.3 Posicionamientos: Carnaval, Festival y el reemplazo.

Los agentes implicados en la producción de carnavales y FAV entregan visiones sobre lo que significan estas actividades a partir posicionamientos particulares, intereses en juego y maneras de entender su valor en un marco amplio de ciudad. Como se ha señalado anteriormente, los agentes comportan ciertas propiedades instituidas que se expresan en capitales, prácticas y estrategias a partir de las cuales van definiendo su lugar dentro de la estructura de producción de estas actividades, así como sus disposiciones y conflictos.

Tomando como punto de partida las visiones de los agentes en torno a lo que fue el formato del Carnaval, en general coinciden en señalar que se trató de una actividad impuesta, sin correspondencia con las tradiciones culturales de la ciudad. Sin embargo, al plantear su finalización, éstos difieren sobre la manera como valorar el proceso suscitado. Al respecto, desde el CNCA se señala que una de las mayores debilidades del programa residía en la falta de arraigo del Carnaval dentro de la población local, excluyendo además a ciertos grupos etarios de su disfrute. Puestos en el tiempo, se expone un diagnóstico negativo sobre lo que fue ésta experiencia y sus dinámicas, entendiendo incluso como un error conceptual el hecho de haberlos realizado en un espacio que no contaba con la cultura cívica necesaria para albergar este tipo de eventos.

“Yo siempre dije que era muy raro que se llamara carnaval porque aquí no hay ninguna tradición (...). En ciertos sectores se quiso que funcionaran pero nunca prospero, estaban las universidades, salía gente a la calle pero era una cuestión postiza, aparte que quedaba la pelota, porque en los carnavales venían visitas extranjeras, la gente hacia sus necesidades en la vía pública, robaban, habían curados... un desastre (...) Las visitas foráneas llegaban y dejaban la tendalada en Valparaíso. (...) Ahora, yo te digo sinceramente que el carnaval no era una actividad de la ciudad, donde quedabas a expensas de este público que era mucho de Santiago, y además se llenaba de rateros” (Hugo Pirovich, Consejero Nacional).

“Yo creo que a nosotros nos falta educación cívica para aprender a usar los espacios públicos (...) Entonces si tú vas a trabajar espacio público, que es lo que a nosotros nos interesa, que la gente se apropie de esos espacios y los re signifique... si quieres trabajar espacio público no se puede hacer show masivos” (Daniela Campos, Coordinadora Ejecutiva Carnavales y Festivales 2006-2012).

Imbuidos por un habitus burocrático que se entiende en el carácter público de la institución, los agentes del Consejo establecen estrategias adaptativas en torno al evento con el fin de darle permanencia en el tiempo, lo cual, ante las nuevas condiciones dictadas por el cambio de gobierno y la presión de grupos dominantes en el campo de decisiones de la ciudad, conducirá a un proceso de re-estructuración que eliminará los elementos conflictivos. Ésta decisión es justificada en base a tres principales argumentos: i) el carácter impuesto y por lo tanto desarraigado del carnaval; ii) la incapacidad de controlar los escenarios negativos de éste; iii) la necesidad de re-focalizar los públicos así como la manera de trabajar en torno a la participación ciudadana. En este sentido, el CNCA apunta en la actualidad hacia la instalación de cualidades cívicas en la ciudadanía local referidas a la valoración del espacio público, y que dicen relación con un modelo de desarrollo que pone a la cultura y al turismo como eje productivo en base al patrimonio urbano, demandando cierto nivel de complicidad social en la generación de una imagen tipo a proyectar. Ahora bien, esta re-focalización viene acompañada de un cambio de la política cultural relativa a la manera de suscitar los mecanismos participativos:

“En participación, en ciudadanía, todos los recursos fueron invertidos en los artistas para que lleguen a la ciudadanía. Ahora lo que se está haciendo es invertir en ciudadanía para que seleccione sus artistas que es distinto. Es distinto pasar las lucas al artista y contratarlo para llevar un espectáculo para que la ciudadanía vaya y participe, a generar un proceso con la ciudadanía que trabaje, que reconozca su identidad o su espacio, que se escuche y que decida. (...) Es que los carnavales son una actividad, no son un proceso. El carnaval es una actividad que se desarrolló por varios años y que ahora es el festival de las artes que es una actividad en la cual se está tratando de implementar un proceso dinámico de participación” (Daniela Campos, Coordinadora Ejecutiva Carnavales y Festivales 2006-2012).

En condiciones de dominar el campo de producción de este tipo de eventos culturales como resultado de la administración de los recursos necesarios para su realización, el CNCA define las características de la participación legítima que será promovida en su diseño, la cual, al suponer los resultados obtenidos, posee un carácter tautológico en términos de su justificación (Yúdice y Miller, 2004; Barbero, 1989). Se aboga así a la noción de proceso como horizonte en el cual se condensa la dimensión ciudadana junto a una imagen cultural a proyectar,

cuestión que justifica la emergencia del FAV. Sin embargo, esta perspectiva es contrastada en la visión de los agentes oficiales que, aun siendo socios estratégicos del CNCA, se posicionan respecto al fenómeno suscitado desde la exterioridad de sus plataformas particulares:

“Una de las cosas que tenía positivas el carnaval era que había mucha participación en torno a las decisiones respecto a lo que ocurría programáticamente en el carnaval. No era una comisión de experto de cinco personas que decía, “ya, este año se va a hacer tales cosas”. Había una decisión bastante colectiva, o sea había un formato estándar pero mucha gente se metía en el proceso de lo que ocurría en los carnavales. Los pasacalles, los espectáculos callejeros, era una decisión bastante ciudadana. Entonces, con este cambio se dijo “no queremos más carnaval”, entonces hagamos festival, pero que termina siendo de alguna forma una decisión programática de cinco personas. Yo creo que ahí perdemos todos: pierde la comunidad artística, pierde la propia ciudadanía porque en el fondo todo lo que se había ganado durante todos estos años se tira al tacho de la basura (...) Yo conozco a la gente del festival de las artes y sé qué es lo que quieren decir, pero me cuesta mucho creer que a la ciudadanía común y corriente, a la que disfrutaba del carnaval y de todo este jolgorio, hoy día le estén hablando de cómo reciclar. Eso es un choque un poco fuerte” (Cristian Venegas, Director regional Balmaceda Arte Joven).

“En el nuevo formato se perdió la organización barrial y quedo en un evento que a juicio mío es interesante pero es más elitistas. A lo mejor es lo que siempre debió haber tenido esta ciudad. Nuestra labor es educar y no hacer jarana. La jarana viene de otros lados, otros que lo hagan. Nosotros debemos generar cultura y eso se genera a través de este tipo de actividades” (Jacobo Ahumada, Director Departamento de Cultura de la I. Municipalidad de Valparaíso).

En consecuencia, la menor participación del FAV no se entiende únicamente respecto de los públicos, sino que alude directamente a un diseño más vertical y cerrado que corresponde a una pretensión de “educar” (o re-educar) a la población. Asimismo, estos agentes interpretan los cambios entre formatos como resultado de la llegada de nuevas autoridades en el CNCA, lo que significará, por una parte, nuevas formas de vinculación entre los agentes implicados en el marco de incumbencia de la políticas públicas culturales (incluidos ellos mismos y las estrategias de acción de sus plataformas), y por otra, la definición de una actividad que apunta a reforzar lineamientos diferentes a los caracterizaron los esfuerzos del formato precedente.

Al respecto, una visión congruente expresa el subgrupo de agentes realizadores provenientes desde el mundo del arte, quienes veían en el Carnaval una instancia de interacción entre el artista y la comunidad a través del trabajo de animación cultural que acompañaba la construcción y puesta en escena del Pasacalle. Aunque encontrándose estructuralmente en una

situación de supeditación respecto a los objetivos plasmados en el diseño del Carnaval, este suponía otras lógicas de producción en comparación al FAV, las que van desde un diseño conceptual menos estricto hasta el propio carácter de la política cultural que la actividad articulaba, lo que significaba un espacio suficiente para plasmar su propuesta profesional y su manera de entender la relación entre el artista, la cultura y el habitante:

“Ante la lógica de un carnaval que tiene un pasacalles y la conciencia nuestra o la observación de que nosotros no pertenecemos a una cultura de carnaval, nosotros pensamos que la existencia de este momento de pasacalle brindaba la posibilidad de tener una puesta en escena de gran tamaño en la ciudad. Entonces el modo de trabajo de Escenalborde para abordar el pasacalle no fue al modo de una comparsa de carnaval, sino de una propuesta escénica que va a montarse en la calle. (...) Estaba esta cuestión sobre si un pasacalle era sólo plumas y tambores o había herramientas artísticas para ver cómo nosotros desde Valparaíso como artistas escénicos le ponemos una cosa de escena en el carnaval (...) entonces realmente armabas una cosa colectiva éramos todos habitantes de la ciudad y donde había experiencia de transmisión real de información. (Rocío Rivera, co-directora Escenalborde).

“A mí me gustaban los carnavales por el tema de cómo yo veía participar a la ciudad, como veía a los cabros que habían tomado clases en Montedónico de circo durante todo el año y como ellos se sentían saliendo a hacer el pasacalle. (...) ese trabajo es fundamental para generar una cultura en la que podamos valorar la cultura que no es sólo llevar todo pal cerro o hacer que la gente venga a ver (...) de esta forma podemos generar participación real de la gente en relación a que la mama lleve a su hija al taller de sanco y la vayan a ver y le saquen foto entre toda la gente al lado del edificio Turri, que es donde siempre pasan autos y que ese día este pasando el carnaval. Entonces eso me parece que son cosas que tienen que pasar” (Roberto Meneses, Director Invasión Callejera).

Desde un habitus que se fundamenta en la práctica artística local, estos agentes reivindican una manera de entender la participación íntimamente ligada a la construcción de espacios de socialización que se encuentra inscrita en la política cultural de “Chile quiere más cultura”: los de “apoyar al artista en la creación de sus obras (...) mejorando las condiciones para una adecuada inserción en la sociedad” y el de “aumentar el acceso de los grupos de escasos recursos a los bienes de consumo cultural, generando condiciones para una relación permanente entre estos y la actividad cultural” (CNCA, 2005^a). Esto no supone una adscripción directa a dicho plan político, pero sí moldea una lógica que durante el actual gobierno se ha planteado revertir y que tiene relación con el rol subsidiario del Estado respecto de la producción artística y del artista mismo como animador cultural (CNCA, 2012). De igual modo, frente al FAV que supone una

participación distinta, el artista concebirá el reemplazo como una pérdida respecto al trabajo realizado no reconociendo en el actual formato un real proceso participativo:

“Fue una forma drástica de sacar una parte porque, no podemos desconocer que quedaba la caga con la gente tomando. Es real, no lo inventaron. Pero eso no era el carnaval, no era solo eso. También era la niña que llevaba a su hermana a los talleres de sanco, también eran los artistas que venían a participar en la ciudad. A mí eso me parecía muy poderoso y también muy raro que estuviese pasando esto en Chile. Era un buen síntoma, signo de generar una cultura participativa en todo sentido. Lo de ahora también me parece válido pero ahora que se genera un gran producto cultural y se pone en la calle... me parece que la participación en el festival de las artes es que la gente este de espectador. En calidad de espectador podría validar en el festival de las artes su éxito, su calidad. Pero en cambio en el carnaval no es tanto de espectadores sino de participantes activos de la gran obra que se realizaba en Valparaíso, y me parece que era súper buena idea en el sentido de cuidar en tanto lo que yo estoy haciendo, lo que yo estoy utilizando me hace ver la ciudad desde el hacer, y eso me parecía muy positivo, muy bueno (Roberto Meneses, Director Invasión Callejera).

“Y luego el festival de las artes lo que hace es cambiar de nombre, eliminar esta parte del trabajo, que para nosotros fue una gran pérdida sobre todo por el trabajo que implica a nivel social. Pero más allá del término benefactor, sino lo que construye como experiencia de responsabilidad conjunta sobre algo en común que era el hacer juntos este día de pasacalles. Eso para nosotros era algo que se perdió, que se tiño también de responsabilizar al carnaval y artísticamente a la parte del pasacalle de situaciones externas a él como el desbande de fiesta que hay durante los carnavales que aglomeraban mucha gente. Se transfiere la responsabilidad al evento más masivo del carnaval pero en nuestra experiencia, ese evento en general no tenía ese tipo de problemas, no pasaba realmente allí. (Rocío Rivera, co-directora Escenalborde).

El artista establece una defensa en torno al Pasacalle y las dinámicas de interacción local que éste promovía, diferenciándolo de otras situaciones que pudiesen haberse visto asociadas como el desborde callejero del público posterior al evento. Es por ello que plantean como injusto el haber responsabilizado a ésta parte del Carnaval por problemas que le compete resolver a la propia institucionalidad, considerando al FAV un producto mucho más ligado a una lógica económica y elitista. El punto anterior parece fundamental en tanto lo que se encuentra detrás es una diferencia discursiva en el código sobre la participación y que dice relación con el sentido y la función del artista en dicho proceso: Mientras el Consejo no los reconoce como importantes en el diseño del FAV, los artistas reaccionan no validando el concepto de participación al que éste aboga. Por otra parte, es importante considerar que una de los aspectos más criticados en los primeros años de los carnavales culturales fue el hecho de que su

elaboración era prácticamente en su totalidad realizada por grandes productoras de Santiago. Esta condición conllevaría la demanda del gremio local por una mayor representación en la programación, cuestión que se transformó en uno de los objetivos específicos del CNCA para la versión del año 2007 (CNCA, 2007) aunque sin resolver las asimetrías a nivel de pagos. En el actual formato de Festival de las Artes, en cambio, se han potenciado las figuras del gestor cultural institucional y de las productoras como intermediarios fundamentales entre el CNCA y el artista, alejando aún más a éste último del diseño de la programación, al tiempo que ha aumentado su posición de supeditación económica en el campo:

“Resultó ser que ahora se tienen que pasar dos líneas antes de llegar a los artistas. Entonces por lo general cuando hay un gestor cultural, este dice “yo creo que la política es una política un poco económica”. El gestor cultural yo creo que tiene una visión, no todos, pero la gran mayoría, tiene un visión económica de libre mercado de la cultura. Entonces trata de crear estrategias donde lo primero que hace es tratar de no asumir ningún riesgo personal sino contratar gente que haga el trabajo. Y entonces a estos que contratan son a grandes productoras y estas productoras a la vez van contratando a los artistas. Pero como cada artista o compañía tiene un productor, lo que van provocando es que a final de cuentas los fondos que están destinados a la cultura siempre van bajando hasta llegar a un nivel donde los artistas son los últimos en la cadena y son los que no reciben” (Víctor Quiroga, director Teatro Museo del Títere y el Payaso).

“Lo que pasa es que claramente quienes toman las decisiones de este cambio no son los actores culturales que han trabajado durante todos los años en terreno. (...) yo siento que en algún momento, la estrategia de cambio responde a no asumir más fricción y cambiar el punto de inflexión. (...) [Existe un] doble discurso porque estamos en la capital cultural, hay una expectativa de especulación turística asociada al desarrollo de la ciudad como un producto donde nuestro trabajo debiese ser parte de eso. Pero ahí tú tienes el tema de cómo operan esas cosas pero en el vínculo con un tercero. Por ejemplo, se diseña una estrategia, entonces se demanda a los artistas que hagan algo, que se inserten y se encajen de este diseño y estrategia que se va cambiando todo el rato porque depende de quién está a cargo, y eso se va a cambiar ahora seguramente de nuevo. Entonces hay cierta fragilidad que somete este campo y su desarrollo” (Rocío Rivera, co-directora Escenalborde).

Aunque la presencia de artistas locales se mantiene, su propuesta cultural pierde relevancia en la medida que el FAV apunta a un público espectador, mientras que la participación de la ciudadanía ya no reviste ribetes principalmente artísticos, sino que se concentra en temas propiamente cívicos. En este sentido, el Pasacalle representaba dos cosas: por un lado un reconocimiento a la trayectoria de cierto grupo de realizadores locales quienes eran

contratados en calidad de soporte profesional, generando una propuesta personal; y también suponía un nivel de recursos mayor al que se encuentra a disposición para las propuestas locales en el FAV, lo que aleja a los agentes más consagrados de estas instancias.

En la perspectiva de los agentes que actúan desde plataformas comunitarias, quienes en cierto sentido se posicionan en el mayor grado de externalidad respecto al discurso político oficial, las nuevas dinámicas que impone el FAV son extensivas a la instalación de personeros de derecha al interior del CNCA (específicamente en cargos de poder), lo cual se manifiesta en una forma de entender la cultura de manera más conservadora y, en última instancia, como mercancía

“Yo creo que el reemplazo tiene que ver con el cambio de mirada del gobierno. Pasaron del pan y circo de la concertación a una mirada más elitista de música de cámara en el patio del palacio de justicia, exposiciones, etc. Tú tienes que entender que en la derecha uno de sus principales pensadores es Adam Smith, y para Adam Smith la cultura solo cumplía un papel de entretenimiento, que por tanto la cultura es importante porque es productiva” (Marcelo González, Gestor administrativo Espacio Santa Ana).

“Es sólo que el modelo que ellos tienen es distinto en lo cultural y el otro formato traía muchos gastos. Y además, en el marco de los pasacalles era algo que ellos no podían controlar. Entonces quizás desde un punto de vista político eso era lo que más les preocupaba. Y al final lo único que cambia es que se quitan los pasacalles, se eliminan los grandes conciertos y se instalan varios escenarios chicos. Yo creo que es un modelo de negocio distinto, por una parte, y lo otro es que el pasacalle propiamente tal le hacía ver que el control político tampoco lo tenían sus amigos de la concertación. Que el control de eso lo tenían los anti todo” (Santiago Aguilar, Director carnaval Mil Tambores).

Junto con un cambio en la mirada económica respecto al evento cultural, Santiago Aguilar retoma la dimensión simbólica del Carnaval y el peligro que comportaba para la administración burocrática su potencial de violencia: el carnaval es, por definición, espontaneidad con un fuerte componente de descontrol inmediato. En este sentido, dentro de una perspectiva comparada respecto a la experiencia del carnaval Mil Tambores y las dificultades que ha encontrado para su realización de parte de las autoridades en el último tiempo, considera que lo que se encuentra de fondo radica en la pretensión de clausurar el sentido legítimo de hacer política cultural entendida en un sentido amplio –la diferencia entre

democratización de la cultura y democracia cultural (Canclini, 1987)- por parte de la institucionalidad local. Incluso, plantea cierta contradicción dentro del argumento que aboga por el orden en la medida que durante las fiestas de año nuevo en la ciudad (la cual tiene un manifiesto fin económico) las experiencias de descontrol ocurren dentro de un margen políticamente consentido:

“Entonces ¿Cuál es la diferencia con lo que pasa en años nuevo? Ninguna, solo que el gasto lo hace la institución y esto lo hace una pequeña organización comunitaria de barrio. Y como lo hace esta pequeña organización no se le da a ella ninguna tribuna porque Mil Tambores no tienen un podio dispuesto para las autoridades ni tiene rejas papales para la ciudadanía. Y genera más negocio, genera una movilidad económica mayor que cualquier otro festival de las artes pero no tiene el rotulo de industrias culturales. Entonces el negocio viene en consecuencia, es una externalidad que es consecuencia de la movilidad de público, es un resultado residual de la actividad cultural en sí. No está diseñado como industria cultural, y por lo tanto, en esa lógica, no les gustan mil tambores. Y también por eso no se han hecho parte, porque significaría mostrar que su política fracasa, porque efectivamente en la actividad cultural la economía es un efecto residual, no tiene que ser fundado el arte o la expresión artística como un negocio por principio, sino que debiese ser al contrario porque si no tu desnaturalizas el acto poético y se transforma solo en política y economía. Y ese es el problema, que a ellos eso los incentiva, esa acción política de acuerdos y la lógica económica de la ganancia y no la acción poética, que tiene un interés que no es, en esencia, ni económico ni es político” (Santiago Aguilar, Director carnaval Mil Tambores).

Lo anterior aparece como uno de los grandes problemas de los carnavales, el cual se confunde con el elemento cultural y artístico que el Pasacalle representaba. La violencia simbólica legítima (Bourdieu, 1999; Thompson, 1998) que opera desde la institucionalidad y que busca difundirse a través de la política cultural y de un proyecto de ciudad, se encuentra racionalmente limitado por la violencia ilegítima (el desborde callejero) de una instancia que no logró fundamentarse en la tradición, sino que desde su surgimiento conformó un componente inserto en dinámicas que, en la evaluación del evento que acompañó al cambio de gobierno, dejó de ser necesario. Siendo un objetivo el proyectar esta actividad como un producto del Consejo, se espera lograr reforzar la legitimidad de éste mediante una política que maneja la identidad (Canclini, 2007; 2007b) al tiempo que no comprende como igualmente válidas otras formas de representación. La acción cultural de estos programas sigue así una lógica instrumentalista que espera que contribuyan a la ciudad y a su economía

turístico-patrimonial, dominando el sentido y mecanismos válidos de la acción cultural que la institucionalidad pública impulsará (Maccioni, 2002).

Tabla 14: Resumen posicionamientos respecto al Carnaval, proceso de reemplazo y FAV

	Carnavales	Reemplazo	Festival de las Artes
CNCA y CRCA	<ul style="list-style-type: none"> -Pasacalle: negativo en términos de los efectos colaterales, a saber, robos, desmanes, suciedad → masividad como problema. -Descoordinación con otras instituciones de la ciudad. -Cultura cívica insuficiente para ese tipo de actividades + falta de arraigo ciudadano. -Excluyente de la mayoría de los grupos etarios en tanto pensados para jóvenes y no para el resto de la comunidad (familia) -Ausencia de curatoría: idea de sumar actividades → menor calidad del evento. -Negativo en relación a la valoración del espacio público. 	<ul style="list-style-type: none"> -Proceso necesario. El formato de Carnaval era insostenible en términos administrativos. -Cambio de gobierno influye en tanto supone la acción de re-evaluar el programa, pero no tanto así en su diseño. -Acción que responde a una demanda ciudadana → replantear el público objetivo: familia. -Proceso inclusivo de la comunidad cultural 	<ul style="list-style-type: none"> -Mayor participación = desarrollo de cualidades cívicas en la ciudadanía. -Idea de proceso ligada al trabajo directo con los públicos. -Curatoría más estricta → mayor calidad. -Positivo para la valoración del espacio público y promoción del patrimonio de la ciudad. -Disposición al acercamiento con la agenda local. -Programa del CNCA y no de los artistas → diseño cerrado (error la apertura del año 2011). -Propuestas ciudadanas en detrimento a la contratación de artistas consagrados.
Oficiales externos	<ul style="list-style-type: none"> -Pasacalle: negativo por efectos colaterales (desmanes y suciedad). Sin embargo, también comportaban un importante proceso de formación cultural a nivel barrial. -Mayor participación en el diseño del programa y del evento. -Positivo apoyo económico al campo artístico. 	<ul style="list-style-type: none"> -Nuevo gobierno = nueva dirección del CNCA → cambio ideológico: mayor control, reducir los espacios de deliberación. Posicionamiento crítico. 	<ul style="list-style-type: none"> -Formato “elitista” y supeditado a constantes cambios: Falta de norte claro. -Diseño más vertical y cerrado → necesidad de educar a los públicos (consumo cultural) -Negativo en relación a la pérdida de recursos para la comunidad artística local. -Negativa disminución del trabajo barrial.
Realizadores Comunitarios	<ul style="list-style-type: none"> -Pasacalles: Incapacidad de las autoridades de coordinar un trabajo conjunto en la formación de un capital cultural estable en la comunidad. -Evento postizo y sobre-politizado: “pan y circo” 	<ul style="list-style-type: none"> -Nuevo gobierno = Cultura como mercancía. -Ambas actividades vistas como parte de la lógica de las industrias de la cultura (sentido negativo). 	<ul style="list-style-type: none"> -Menor participación ciudadana: programa pensado para el consumo de una elite y no para la formación de las mayorías.
Realizadores Artistas	<ul style="list-style-type: none"> -Pasacalle: positivo en términos del trabajo de formación cultural en la ciudadanía. Componente artístico injustamente aunado con los episodios negativos posteriores a la actividad → responsabilidad de las autoridades. Mayor libertad para el realizador en términos de diseño de su propuesta. -Sobre la falta de arraigo, veían un paulatino proceso de construcción de sentido propio (local). 	<ul style="list-style-type: none"> -Proceso excluyente al no haber sido consultados → consideran que responde en parte a la intención de no resolver las demandas del gremio artístico local = desvinculación ante la coyuntura del cambio de gobierno. 	<ul style="list-style-type: none"> -Pérdida de trabajo en la formación de tejido social. -Falta de reconocimiento a la trayectoria de artistas locales → alejamiento del evento y crítica al manejo de los recursos por parte del CNCA. -No reconocimiento del concepto de participación que opera en el nuevo formato, el cual conlleva una menor relevancia del realizador

Fuente: elaboración propia.

2.4 Resumen elementos de agentes intervinientes al interior del campo de producción.

Las visiones de los agentes respecto al proceso de reemplazo parten de un lugar común: el carácter impuesto del Carnaval en un contexto sin tradición análoga. Sin embargo, mientras el CNCA considera que esta falta de arraigo terminaría por hacer obsoleto el formato ante las dificultades que planteaba para la consecución de los objetivos programáticos, los agentes realizadores provenientes del mundo del arte consideran que este espacio permitía generar dinámicas sociales particulares en donde la interacción entre el artista y la comunidad fecundaba un sentido propio al interior de la experiencia del Pasacalle. De esta forma, al considerar su eliminación, estos señalan la instrumentalización política que dicho componente sufrió de parte de las autoridades al mezclar su trabajo con las dinámicas negativas del Carnaval en un marco amplio, estrategia que entienden como de desvinculación en tanto autoridades de sus responsabilidades a nivel de diseño y logística. Asimismo, el subsector de artistas entiende el proceso de reemplazo como una forma de eliminar las tensiones entre ellos y el CNCA en lo que refiere a recursos económicos y espacios de participación en el diseño de política cultural local bajo el marco de las actividades, esto en la medida que luchaban por lograr un mayor reconocimiento institucional. En consecuencia, la emergencia del FAV planteará un cambio que desvincula al artista para apuntar hacia un trabajo conjunto con otras instituciones funcionales y agentes dominantes a nivel de decisiones de la ciudad, tanto en el plano económico como político (no así artístico). Ahora, esto último es interpretado por los agentes comunitarios como consecuencia de una lógica más elitista de entender la cultura que se fundamenta en las estructuras cognitivas que motivan el *ethos* del nuevo gobierno, lo cual profundizaría el rol instrumental de esta esfera dentro de una mirada economicista que es dominante al interior del municipio, la intendencia, el CRCA, entre otros y que se traduce en el carácter del FAV.

Tabla 15: Resumen caracterización de los agentes.

Agente	Trayectorias y habitus/tipos de prácticas.	Posición en la estructura productiva de los eventos y capitales	Disposiciones y estrategias impulsadas.
CNCA y CRCA	<p>-Trayectorias dadas en el ámbito de gestión de políticas públicas culturales a nivel de CNCA y CRCA</p> <p>-Habitus “burocrático” definido en su pretensión de representar un interés universal impulsado por el CNCA en las actividades. Defensa de las decisiones institucionales y justificación del reemplazo.</p>	<p>-Dominante como productor en base al control de recursos económicos, normativos y de gestión (convocatoria) dispuestos en base a criterios curatoriales definidos desde la propia institucionalidad</p>	<p>-Adaptación funcional de sus estrategias a los objetivos perseguidos en el diseño de las políticas públicas en cultura y a la asociación con otras instancias dominantes en la ciudad. Disposiciones con pretensiones duraderas en el plano local, aunque supeditados a cambios políticos en cargos administrativos.</p> <p>-Respecto a las actividades, en la actualidad sus estrategias apuntan a desarrollar cualidades cívicas a nivel de ciudadanía y al fortalecimiento del perfil turístico y cultural de la ciudad asociado a su patrimonio.</p>
Oficiales externos al Consejo	<p>-Trayectorias en el ámbito de gestión cultural desde plataformas oficiales locales.</p> <p>-Habitus burocrático pero con exterioridad crítica respecto al trabajo del CNCA. Cuestionamiento sobre ciertos aspectos del proceso de reemplazo, como el costo para los realizadores y la pérdida de participación barrial.</p>	<p>-Dominante como agentes consultados por el CNCA.</p> <p>-Dominada en tanto ejecutores de propuestas en el marco de las actividades.</p> <p>-Recursos de gestión en la disposición de espacios para la realización de las actividades.</p>	<p>-Disposición hacia el trabajo conjunto con CNCA en el desarrollo de políticas culturales dentro del plano local.</p> <p>-Estrategias vinculadas con el patrimonio y el desarrollo de las industrias culturales.</p>
Realizadores Comunitarios	<p>-Trayectorias y prácticas vinculadas al trabajo con la comunidad de base desde la inversión de recursos comportados y con fines políticos.</p> <p>-Habitus “comunitario” donde impulsan un trabajo con las bases, al tiempo que se cuestiona el accionar institucional.</p>	<p>-Dominada respecto a los recursos entregados por el CNCA, aunque posicionándose en exterioridad respecto a las definiciones oficiales de P.P.C.</p> <p>-Capitales de gestión de actividades que, desde el marco de sus intereses particulares, se vinculen a los eventos.</p>	<p>-Cultura como medio para la consecución de objetivos ético-políticos dentro de su comunidad de referencia.</p> <p>-Vinculación con CNCA bajo el fin de obtener recursos necesarios para el desarrollo de estrategias de política cultural particulares.</p>
Realizadores Artistas	<p>-Habitus definido por el cruce entre el trabajo dentro de su ámbito de desarrollo disciplinario y la necesidad a lo largo de sus trayectorias de contar con fuentes de financiamiento institucional. Dicha contradicción implicará un reconocimiento del juego en la persecución de recursos administrados por el CNCA.</p>	<p>Dominada: supeditación de sus propuestas a criterios definidos por el CNCA. Intercambio de recursos económicos institucionales por bienes culturales realizados.</p>	<p>-Disposiciones hacia la asociatividad con otras instancias artístico-culturales dentro del ámbito de sus redes personales.</p> <p>-Necesidad de nuclearse como estrategia para potenciar su posición respecto al CNCA en la elaboración de políticas culturales.</p>

Fuente: elaboración propia.

3.- El espacio de interacciones.

Como se ha buscado establecer con anterioridad, los distintos agentes que actúan en la producción tanto de lo que fueron los Carnavales Culturales como del nuevo formato de Festival de las Artes, establecen estrategias y tomas de posición que corresponden a sus trayectorias así como a las funciones que desempeñan dentro del campo de producción cultural. Bajo este marco, en la siguiente sección se abordará el campo de interacciones entendido como las tensiones y rivalidades entre los agentes por el control o distribución de los recursos en juego (Bourdieu, 1995; Pecourt, 2007). En las dinámicas particulares del estudio, dichas tensiones se ubican principalmente en las relaciones objetivas entre el Estado productor y el agente realizador, ya sea a nivel de sus intercambios de capitales o al hecho mismo de que el Estado intervenga el ámbito de producción cultural.

3.1 El Estado como productor cultural.

La situación del CNCA como ente productor de eventos culturales permite introducir el análisis sobre el estado de las problemáticas legítimas que operan a nivel interacciones dentro del campo en cuestión. En términos generales, los campos sociales se definen, entre sus distintas acepciones, como la competencia entre los agentes parte por la apropiación de un tipo de capital específico que estructura relaciones en su interior con cierto grado de autonomía respecto al funcionamiento de otros campos (Bourdieu, 1990; 1995; 1999). Sin embargo, en la empírica del estudio realizado, esta definición no logra plasmar las relaciones de la producción cultural cuando éste campo es intervenido por el Estado, específicamente a la cuestión relativa al capital perseguido. Al respecto, la teoría bourdiana concibe un escenario particular según el cual el Estado tiene el potencial de determinar el funcionamiento de los distintos campos en tanto concentra diversas formas de capital que operan como restricciones objetivas de carácter económico y/o normativo (Bourdieu, 1999). Ahora, si consideramos la

estructura del campo de producción artístico nacional, éste se encuentra fuertemente determinado por la política pública de los fondos concursables, la cual surgió en la década de 1990 como medida para estimular el circuito de creación artística (Garretón, 2008). Sin embargo, puestos en el tiempo, dichos fondos han terminado por fundar una suerte agencia de subsidio a la oferta cultural ante las dificultades objetivas del artista para auto sustentarse, además de presentar un carácter insuficiente⁵⁴. Según se desprende de lo señalado por algunos agentes entrevistados, los fondos concursables de cultura han tendido a refrenar el desarrollo mismo del campo al estimular la competencia e individualismo entre creadores antes que su asociatividad, al tiempo que ha significado una externalización de la responsabilidad del Estado en materia de desarrollo cultural:

“Yo soy un gran crítico de los fondos concursables. Es como la gran política del consejo en materia de desarrollo cultural y eso es lo más nefasto. Te lo digo porque luego de 20 años que estuvo la concertación donde uno dice ¿cuál fue su gran apuesta de política pública cultural? son los fondos concursables. (...). Pero eso fue hace veinte años, entonces después de veinte años y sigue la gran política y son todos fondos concursables. Es tremendo porque resulta que ya el país cambio hace rato y muchas cosas no cambiaron, por ejemplo la gente finalmente no va a acceder a más cultura sin educación artística. Entonces qué sacamos con que el consejo pueda aportar a la modalidad de fondos concursables una cantidad impresionante de recursos y en vez de eso no crea programas de asignación directa para hacer cambios profundos en materia que se requieren. (...) finalmente lo dejan todo a terceros, a la oferta que puede ofrecer un tercero en materia de proyectos culturales. Y eso no puede ser porque están dejando de lado una misión que tiene que ver con el Estado de incluir elementos. Se genera un estado subsidiario” (Cristian Venegas, Director Balmaceda Arte Joven).

“Los fondos concursables tienen una complicación. No digo que no deberían estar. Esto no es una crítica a que el fondo concursable no sirva. Lo que yo estoy diciendo es que la política pública de un país no puede depender de los fondos concursables. Porque eso no genera proceso, eso obliga a competir entre distintas líneas artísticas por los recursos (...) los espacios donde se genera arte y cultura no pueden estar dependiendo sólo de poder postular a fin de año a un FONDART o a un 2% cultura, etc. porque ahí no hay política pública. El tema de la política pública refiera más a un proceso de desarrollo, y tu ganándote un FONDART no generas ese proceso” (Marcelo González, Gestor administrativo Espacio Santa Ana).

⁵⁴ Véase marco de antecedentes.

“El gran problema de las políticas culturales es ese, estar todo el tiempo, estar año por año postulando para poder seguir un financiamiento porque, mirado ese punto de vista, el teatro no es algo que se autofinancie, aunque nosotros nunca hemos hecho una función gratis. Siempre hemos cobrado de alguna u otra forma pero no nos alcanza para poder mantener el teatro y todo el personal que trabaja aquí” (Víctor Quiroga, director Teatro Museo del Títere y el Payaso).

La dependencia del artista respecto a los fondos concursables se torna más problemática en la medida que en sus trayectorias la vinculación con este tipo de recursos es prácticamente inevitable, aun encontrándose relativamente consagrados dentro del sub-campo disciplinar de pertenencia⁵⁵. Además, el carácter cíclico y restringido de estos fondos, al no estar acompañados de otro tipo de políticas de fomento duraderas, fortalece aquello mismo que hoy en día en el discurso se quiere revertir: el representar un subsidio económico sectorial antes que estimulante del desarrollo de economías creativas. La situación anteriormente descrita posiciona al CNCA en condiciones de dominar el desarrollo del campo artístico-cultural toda vez que éste genera estructuras normativas y financieras para el realizador (la “concurabilidad”, es decir, la adaptación a criterios técnicos por la consecución de financiamiento) que, en la situación general de desarrollo del campo, engendra dependencia.

“Los artistas funciona independientemente, pero cuando hay eventos que son parte de la ciudad, del municipio o del Consejo, todos tratan de vincularse para ganar un poco de plata. (...) Esto es una cosa que aglutina el consejo a través de sus fiestas. Pero los músicos, y los artistas en general, están esperando una oportunidad para tocar y que les paguen. Porque ellos no reciben sueldo, o sea son trabajadores independientes que venden su espectáculo y con esta plata sobreviven, y se tiene que hacer parte de la curatoría de la actividad, o sea, no les queda otra” (Hugo Pirovich, Consejero Nacional).

“Yo creo que el artista ha entendido, esta gente que ha tenido una formación en términos técnicos, en términos culturales, que ha generado emprendimiento a través de este tipo de acciones. Por ejemplo la coca cola está metida con puerto ideas, que es un caso especial. Lo normal es que estas personas generen proyectos a través de ley de donaciones, lo mínimo, y lo demás por fondos concursables, o hecho a pulso por ellos (...) [Entonces] los artistas tienen un doble rol, digamos. Uno como artista, otro como monitor, y también un tercero como funcionario” (Jacobo Ahumada, Director Departamento de Cultura de la I. Municipalidad de Valparaíso).

En los marcos de la investigación, el restringido espacio de deliberación en torno al diseño programático de los programas analizados, sobretudo en el formato de Festival de las Artes, se

⁵⁵ Se ha optado por esta definición en lugar de la de “agentes públicos” debido a que en el caso concreto de Balmaceda Arte Joven, dicha institución se define como una corporación privada de derecho público, la cual recibe recursos del CNCA para elaborar estrategias de política pública en materia cultural

entiende por parte de los agentes del CNCA como consecuencia de que la actividad está dirigida hacia la ciudadanía como parte de la acción del Estado. En consecuencia, las demandas de los realizadores locales por formar parte en instancias deliberativas no pareciera sermayormente atendida en tanto que la prioridad no va en dicha dirección, sino que responde a pautas que nacen del propio Consejo y que atañen a sus intereses particulares:

“Puede sonar como una pretensión, desde luego, pero también creemos que el equipo del Festival de las Artes tiene las competencias para identificar cuáles son la dinámicas que le haría bien a la ciudad en lo cultural. (...) Nosotros creemos que, para empezar, [la convocatoria de propuestas] tiene que ser igualitaria y nos parece un error que alguien sienta que tiene un lugar asegurado en la programación del festival de las artes por el solo hecho de existir en la ciudad. Por eso lo dejamos al ejercicio de convocatorias abiertas. (...) Probablemente varios de los conocidos ocupen un lugar pero con una propuesta. Sabes lo que pasa, que también, y es un elemento diferenciador y que incluso paso con el primer festival, es que era casi una afiliación directa de gente que hiciera las cosas del festival. Y dijimos “no, aquí tiene que haber una concursabilidad”. La gente tiene que presentar una propuesta porque la idea es que las propuestas estén congruentes con el concepto que tiene el festival” (Rafael Torres, Director del CRCA desde el 2012).

La intervención del Estado como productor del evento cultural es vista por los agentes realizadores con cierto recelo en la medida que éste maneja un alto presupuesto para su realización, lo que contrasta con la precariedad general que observan en el campo artístico local, especialmente en comparación con los niveles de apoyo que obtienen para sus plataformas y actividades particulares. Además, disponiéndose como agentes culturales relevantes en el desarrollo de las artes y la cultura en la ciudad, su posicionamiento se expresa en una expectativa de una mayor consideración de su trabajo y experiencia en miras de instituir trabajo conjunto al de la institucionalidad cultural.

“El Festival de las Artes se transforma en un evento que todos los años se ha ido rediseñando, que entonces no está claro desde afuera cuál es su formato y que maneja un nivel de presupuesto altísimo y que allí hemos entrado a un terreno más complejo en relación a que, por ejemplo, los festivales de la ciudad tenemos un déficit de apoyo. Entonces ahí hay un tema de que no es problema de que no haya plata, ahí el tema es que el Estado empieza a funcionar como productor y yo ahí me pregunto, más allá de la calidad o no del festival de las artes, si al Estado le compete ser productor de un evento. Porque en otras áreas eso está regulado. O sea, en términos oficiales no es productor porque contrata a las productoras, pero en el fondo sí es el productor del evento. (...) porque en el fondo es un producto que se instala para promover una acción turística como centro turístico y cultural. Eso está claro, o sea, eso yo lo puedo ver, y eso está desde el origen de los carnavales” (Rocío Rivera, co-directora Escenalborde).

“A mí lo que me caga de onda es que ¡el festival de las artes cuesta mucha plata! Es mucha plata para tres días y hay festivales que, por ejemplo Invasión Callejera, lo suspendimos este año porque no tenemos plata. Porque después de cuatro años de levantar y subir escalón por escalón y salir para arriba, y no es que lo diga yo sino que lo dice la gente, la cantidad de funciones que tuvimos y llenas todas, ni un desorden en la ciudad, ningún disturbio, ni una tomatera, ni nada que puedan asociarlo a un mal evento... y aun así nadie de ciudadanía y cultura me dice “oye, esta buena invasión. De repente podríamos inyectarle desde el consejo, ver una forma...” y no, tienes que estar ahí mendigando. Entonces privilegian su cultura pos. Su propia actividad. Si el mismo festival de las artes podría apoyar distintos festivales y levantar esas distintas plataformas que ya están existiendo, que ya tienen un trabajo de base en sus sectores” (Roberto Meneses, Director Invasión Callejera).

La disyuntiva se fundamenta así en las altas expectativas respecto a los recursos del Estado y el interés particular sobre cómo estos debiesen ser utilizados. Además, para el artista y gestor de base, tales expectativas se encuentran justificadas en la medida que conciben su acción como prácticas durables en el tiempo, sobre todo si se compara con el ciclo electoral continuo y las implicancias negativas de este hecho en las estrategias de política cultural proveniente desde el ámbito oficial. Por lo tanto, no consideran su interés meramente en términos económicos, lo cual igualmente consideran válido, sino que apuntan a tener mayor incidencia y reconocimiento oficial en el trabajo dentro del FAV, en el desarrollo de políticas culturales locales y también para sus instancias autónomas.

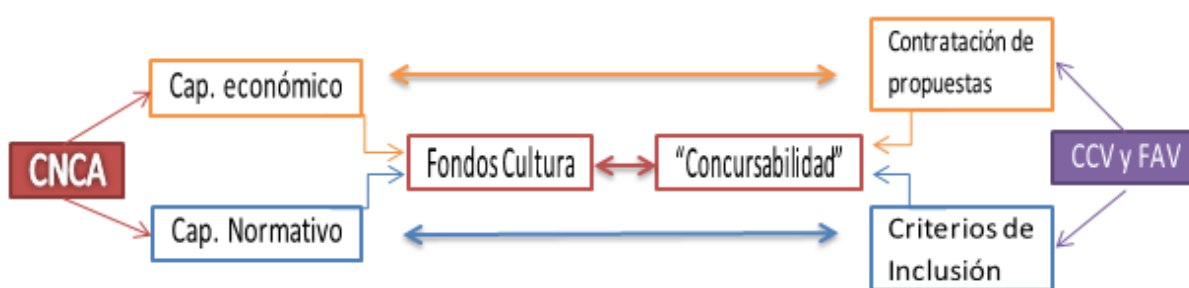
“Nosotros trabajamos en esta ciudad hace muchos años, la gente de formación también está trabajando hace bastante y ahora vienen generaciones nuevas, entonces es cómo el entorno en el que te desenvuelves reconoce esa existencia para planificar su desarrollo y no al revés. Porque eso es lo permanente y en cambio lo que supuestamente es estable del estado va cambiando, cambia el alcalde, cambia el gobierno, y que no implica que cambien todos al mismo tiempo, van traslapados, entonces es una especie de reestructuración permanente del desarrollo o como podría potenciarse esto. Y en tanto lo estable, y que si desarrolla un trabajo permanente que es la comunidad artística que está trabajando, se adapta y va recogiendo y ve oportunidades o no las ve pero en el fondo yo siento que la dirección está invertida” (Rocío Rivera, co-directora Escenaborde)

Sin embargo, sus pretensiones se ven limitadas por las disposiciones (estructuras de percepción y valoración) que motivan las prácticas al interior de la institucionalidad cultural, las cuales se orientan, cabe ser repetido, hacia estrategias de comunión con un proyecto ciudad cultural que enfatiza el trabajo dirigido a la ciudadanía (fortalecimiento de hábitos de

responsabilidad civil y capacitación de las audiencias) por sobre la aproximación con la comunidad artística.

A partir de lo antes señalado, se puede observar la reproducción de las lógicas con que operan los fondos culturales en los criterios de *concursoabilidad* tanto de los Carnavales Culturales como del FAV. Como se observa en la figura n° 2, los capitales económicos y normativos que concentra el Estado se transmiten a las políticas de financiamiento cultural al tiempo que permiten reflejar la estructura productiva de ambos programas, esto en la medida que su diseño supone la contratación (recursos económico) según criterios de pertinencia (recursos normativos) que determinan la inclusión de las propuestas de los agentes realizadores:

Figura 2: Esquema de reproducción (reflejo) entre Fondos Culturales y criterios de Concursoabilidad en los programas analizados.



Fuente: elaboración propia

Esta suerte de reflejo entre la estructura de financiamiento cultural y el diseño productivo de estos programas, devela el carácter de la intervención del Estado, lo cual, en razón a los recursos que éste concentra, abre el espacio de conflicto con los realizadores.

3.2 El mercado de los capitales transados.

En estricto rigor, no es el CNCA propiamente tal el que crea los bienes culturales a presentar en sus eventos, sino que establece condiciones para su elaboración desde el ámbito del diseño y gestión. Como ya se ha señalado, su dominio en el campo de producción se basa en el

establecimiento de criterios para la selección de propuestas, las cuales se incorporan según su pertinencia con los objetivos que se buscan impulsar a nivel de política pública. La situación descrita permite plantear una particularidad del campo en cuestión, la cual está dada por el desarrollo de un intercambio de capitales transados entre el CNCA y el realizador cultural, a saber, los capitales culturales en su forma objetivada (Bourdieu, 1979) que el artista y/o animador cultural de base proporciona a cambio de recursos económicos que el CNCA concentra.

En el ámbito de las interacciones dentro del campo de producción de carnavales y FAV, los agentes institucionales definen las características programáticas de las actividades en conformidad a un plan político que se busca implementar, el cual entiende la función del artista en términos instrumentales para la consecución de los fines propuestos. Esta cosificación es acompañada de una percepción sobre los realizadores como agentes que se vinculan motivados estrictamente por un interés económico, desestimando su afiliación bajo otros términos⁵⁶:

“Mira, todos ellos ganan plata, o sea para mí todos ellos no cuentan porque lo hacen por plata. (...) El artista o el profesor que hace talleres lo hacen porque gana plata y está bien, yo no digo que sea malo. Pero estoy diciendo que no los tengo como agentes participativos valiosos” (agente CNCA).

“Para mi cultura no es cultura artística. Para mí son herramientas en el fondo. Ahora que evidentemente que son de calidad y que, por ejemplo, el año pasado se contrataron a setenta artistas de la región para que fueran parte del Festival de las Artes. Finalmente se ataca como todo el círculo virtuoso de la producción artística, pero para mi cultura no es cultura artística. Para mi cultura es todo (...). En ese sentido yo estoy convocando a la gente que necesito para poder instalar los temas para los que estoy trabajando. (...) En la medida en que esos trabajos están vinculados con el ejercicio curatorial del festival estarán incluidos” (agente CNCA).

Tomando el caso del FAV, éste tiene como dimensión clave la redefinición del espacio patrimonial, entendido lo anterior como la búsqueda de generar el apropiamiento y reconocimiento de éste por parte de la ciudadanía. En base a ese objetivo es que se realiza una curatoría que da paso a un proceso de selección de propuestas, las que se ciñen a un criterio cada vez más estricto en el que se prioriza a nivel local actividades como el reciclaje o la

⁵⁶ Se ha decidido cuidar el anonimato en estas citas con el objeto de no comprometer a quienes las emitieron.

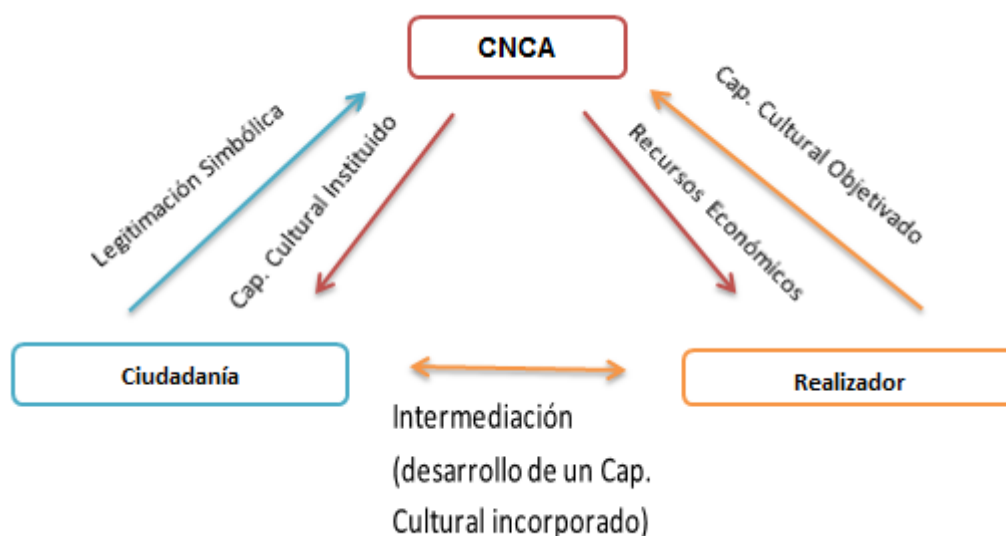
promoción del uso de la bicicleta, entre otras. Es respecto a este tipo de actividades que el realizador tendrá que adaptarse en la medida de lo posible e incluso fuera de su área de interés profesional. Como señala Rodolfo Meneses, la función del agente realizador se orienta meramente al servicio de la institución como única forma de vinculación:

“Yo ahora voy a trabajar para el festival de las artes este año y yo qué es lo que puedo hacer, entonces va a trabajar Invasión y va a trabajar el Tuga y tenemos que ver cómo es que nosotros podemos adaptarnos... lo que nosotros podemos manejar es un poco el tema de la editorial pero no en un gran contexto. Lo bueno es que nosotros tenemos productos bien definidos, productos que es el Tuga y que es la Brigada Roja que es con lo que vamos a intervenir en esto. Pero al final yo le ofrezco un servicio al consejo de la cultura para atraer cultura a través del consejo a la ciudad de Valparaíso” (Roberto Meneses, Director Invasión Callejera).

La cosificación del trabajo del artista por parte de los agentes del CNCA permite establecer un mercado de bienes transables según el cual los primeros ofrecen su capital cultural incorporado (su desarrollo en el área disciplinaria de pertenencia) en forma de un bien cultural (capital cultural objetivado), el cual es operado por parte del Estado productor a cambio de recursos económicos que pagan al artista. No obstante, dicho intercambio supone la adaptación del bien entregado a las determinaciones que el productor requiera en función de sus intereses programáticos. En el caso concreto de las actividades que hemos revisado, los bienes obtenidos por el CNCA son instituidos, es decir, legitimados como parte de la acción del Estado. Y es justamente en este movimiento de institucionalización que estos bienes pasan a operar como capitales simbólicos al ser difundidos como parte de un producto cultural unitario que apunta al bienestar general de la población, al tiempo que se realizan en comunión con la gestión política de la ciudad. Tómese por ejemplo la idea de re-significar los espacios de la ciudad como una pretensión de intervenir en el imaginario del habitante respecto a aquello que constituye la esencia del proyecto patrimonial, el cual, por lo demás, no nace de la ciudadanía sino del gobierno central bajo la forma del Plan Valparaíso y posteriormente del PRDUV. En este sentido, el proceso de reemplazo puede entenderse como una forma de rediseñar la actividad ante las contrariedades que el carnaval suponía para esta clase de objetivos, los que se orientan por estrategias de asociatividad del CNCA respecto a otras

instituciones funcionales. Ello supone a un tiempo limitar el espacio de participación a nivel de diseño impulsado desde el ámbito de la gestión cultural institucionalizada.

Figura 3: Intercambios de formas de capital entre CNCA, Realizador y Ciudadanía



Fuente: elaboración propia

Ahora bien, la situación anterior se vuelve tanto más crítica para el artista en la medida que reconoce esta relación instrumental en la cual pasa a formar parte del desarrollo económico de la ciudad sin que dicho desarrollo reditúe según las expectativas supuestas. Aun considerándose como agentes medulares en la noción de ciudad cultural que se busca promover, sus trayectorias al interior de las plataformas artísticas respectivas no logran independencia respecto del financiamiento externo:

“Hay una ficción del mercado de las artes. Ese mercado no existe o no funciona tan así. La gente vive de hacer clases y hace obras que probablemente tienen un componente del FONDART. Se hace una temporada y probablemente después tengan que trabajar para una compañía, luego con otra compañía. Entonces el supuesto mercado de las artes tampoco es tal porque si levanta el turismo, quien se lleva esa plata es el operador turístico. Entonces tu estas siendo un parte de un tejido en el que, por ejemplo, el festival que nosotros estamos haciendo interesa en términos turísticos. (...) Hay una economía en la que nosotros si participamos, nosotros si generamos para la ciudad, generamos atracción de inversión cultural. Entonces, eso no es algo que este validado como un valor, lo que complica la relación con la estructura fija. Está lleno de sobreentendidos, cosas que se dan por hechas en el discurso que no son tales o que tiene acepciones distintas como la cooperación, colaboración culturales” (Rocío Rivera, co-directora Escenalborde).

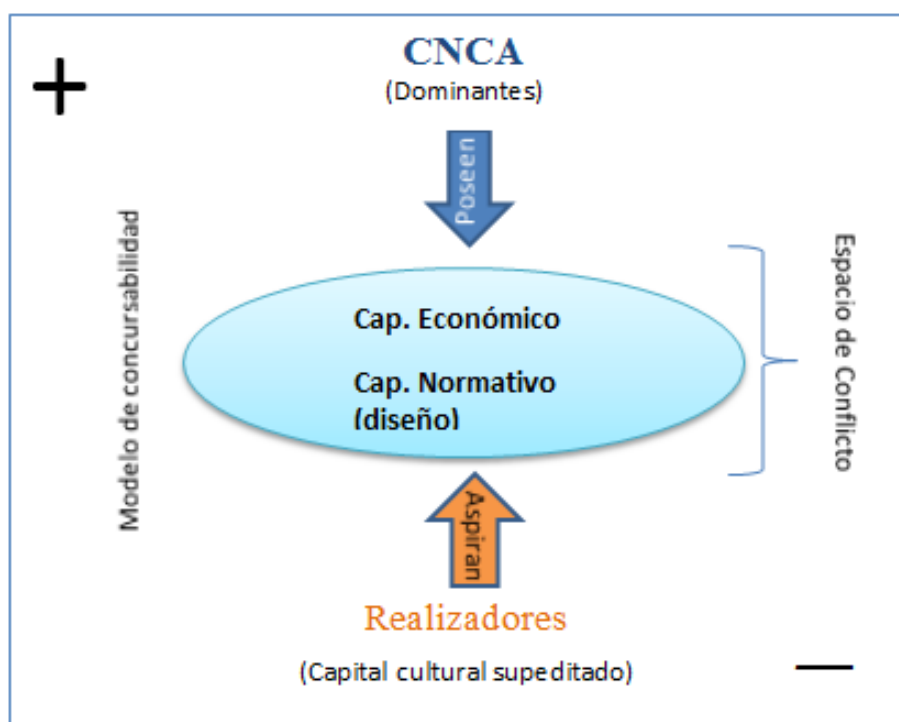
Desde una perspectiva que se fundamenta en la exterioridad que le supone la política cultural, aunque igualmente valiosa en tanto agente cultural relevante con una vasta trayectoria en el ámbito local, Santiago Aguilar concibe la situación del artista bajo el contexto presente en el país y, de manera extensiva en la ciudad, como sumamente precarizada y dependiente. Esto se daría al punto tal que, en un sentido general, ha llegado a afectar duramente la calidad general de la creación cultural:

“La comunidad cultural es muy cobarde, está muerta de hambre, son cada día menos poetas, menos artistas, y más provinciana su lógica pop, son más marginales no más. Están más marginalizados, con menos reacción política y es más pobre en espíritu, más pobre en ideas, más pobre en creación, más pobre en todo. (...) Hay una expresión cultural que es hegemónica en este país y que está vinculada al mercado, y que es la que define, la que regula la ubicación en que debe estar tal o cual. Y esta hegemonía es fuerte y se ve en la precarización en que viven las comunidades artísticas o las comunidades que tienen iniciativa de proyectos culturales sustentables están precarizados, están acorralados, contra la espada y la pared deben estar conviviendo con esa lógica de los fondos concursables, con la lógica de la industria cultural. Yo te aseguro que tú le preguntas a quien le preguntes de los artistas esta lógica de la industria cultural y a nadie le gusta, pero todos a la hora de fundamentar sus proyectos dicen que es un negocio viable su proyecto cultural. [Entonces] yo los veo, en su mayoría, como proveedores baratos. El artista tiene que estar ahí para que le tiren algo. Esa es la comunidad artística en Valparaíso. Son como los perros callejeros (...). Esa resignación ha generado lo peor de todo que es que la calidad artística sea la peor de todas. Porque la resignación a que la distribución de su obra este administrada por esta política hace que su obra se encuentre a la medida de la demanda” (Santiago Aguilar, Director carnaval Mil Tambores).

En definitiva, la intervención del Estado en el campo de producción cultural, ya sea a través de los fondos concursables o en la realización de los eventos culturales revisados, tiene un carácter distorsionador sobre la autonomía del campo, lo cual es en buena medida resultado de la dependencia generalizada de los agentes creadores respecto a las fuentes de financiamiento que éste dispone. Es importante constatar que dichos fondos poseen una función vital dentro del desarrollo del campo en un país que lentamente ha ido avanzado en la generación de audiencias para el arte (CNCA, 2011b.), pero que, sin embargo, también supone limitaciones en una perspectiva temporal al no verse acompañados de políticas más estables. Ahora, en el continuo temporal Carnavales Culturales-Festival de las Artes, esta situación se expresa cuando el Estado productor define un mercado de bienes transables que supone la búsqueda de

transmitir un sentido de ciudad hacia la población, demandando la adaptación del artista tanto a los criterios curatoriales como a la definición de los intercambios bajo un código meramente económico. Al respecto, ante la competencia que supone la acción del Estado, el subgrupo de agentes provenientes del ámbito artístico reacciona planteando la necesidad de nuclearse con el objeto de tener mayor capacidad dialogar en las decisiones que definen el desarrollo cultural en el plano local y del cual se encuentran excluidos. Por su parte, los realizadores que actúan desde plataformas comunitarias conciben su desarrollo desde el trabajo en instancias reducidas como manera de poder generar una mayor injerencia en su realidad inmediata, siendo la cultura un instrumento para la consecución de fines de carácter propiamente político.

Figura 4: Esquema del espacio de conflictos entre CNCA y Realizadores.



Fuente: elaboración propia.

3.3 Resumen del espacio de interacciones.

El espacio de interacciones que surge en el proceso de producción de los eventos analizados se encuentra definido por los intercambios de distintas formas de capital entre el CNCA y los agentes realizadores. Dicho espacio tiende a reproducir las lógicas inherentes al funcionamiento de las políticas culturales nacionales ancladas en el modelo de financiamiento “concursable”, lo que cobra la forma de criterios de inclusión de propuestas definidos por el CNCA en su función como productor general. Bajo este esquema, el ente organizador dispone recursos económicos que el realizador permuta a cambio de su trabajo dentro del evento, el que se ciñe a los lineamientos definidos en las etapas de diseño curatorial. Ahora, como señalan alguno de los autores consultados (Bourdieu, 1995, 1998; Canclini 2007a, 2007b; Thompson, 1998; Yúdice, 2002), los bienes culturales operados por el Estado a través de su política cultural buscan difundir sus propios códigos de valoración, abarcando y clausurando el sentido legítimo de las prácticas culturales bajo un orden unilateralmente representado. El espacio empírico observado, ello viene contenido a nivel de objetivos y en la forma que se plantea su consecución. De esta forma, los bienes culturales pasan a formar parte de un producto simbólico que, bajo el rotulo del evento cultural, busca establecer un punto de vista válido, legitimado y consagrado mediante estrategias universalistas en las cuales los arreglos institucionales que sirven a intereses particulares “se presentan como si sirvieran a los intereses de todos, y tales arreglos se consideran en principio abiertos a cualquiera” (Thompson, 1998, p.93).

En este orden de las cosas, el artista percibe su situación como de perjuicio respecto al espacio global de acuerdos político-económicos en los que su trabajo se inserta ayudando a conformar una imagen de ciudad. Su instrumentalización por parte de las autoridades burocráticas estructura así un campo de luchas que pasa a funcionar como un espacio de fuerzas (Bourdieu, 1999) por la definición de lo que debe ser la política cultural local desarrollada desde un ámbito oficial, aspirando a tener mayor relevancia en su definición y reconocimiento de sus

plataformas particulares respecto a las fuentes de financiamiento. Es por ello que, a diferencia de los agentes comunitarios -quienes invierten en el discurso la relación instrumental para su propio beneficio en base a objetivos particulares-, los realizadores artistas plantean la necesidad de desarrollar estrategias de acercamiento interno para potenciar su posición frente a las esferas oficiales que, en el momento actual de la política cultural expresada en las actividades, pone su enfoque en el trabajo sobre la ciudadanía en detrimento del creador.

Conclusiones:

I.- Interpretación sintética del análisis desarrollado.

La condición del Estado como ente productor de eventos culturales supone referirnos a una forma singular de su ámbito de acción. Puesto que el objeto de su intervención es la cultura, su operar atañe a la cuestión del sentido, la identidad y la legitimación simbólica de una idea de sociedad urdida desde instancias de poder. Así, el atender el proceso que significó el reemplazo de Carnavales Culturales por el Festival de las Artes de Valparaíso, implica necesariamente referirnos a la manera cómo desde la políticas públicas en cultura se van acoplando objetivos de corte político-económico en la transmisión de un mensaje, o si se prefiere, una imagen que es difundida de manera aparentemente desinteresada a través del bien social que suponen estas actividades. Sin embargo, lo anterior no debe entenderse como un manejo maquiavélico de los bienes culturales por parte del Estado, sino más bien como el resultado de las dinámicas de reproducción simbólica y material que éste recurso entraña en las lógicas de la globalización neoliberal (García Canclini 1999, 2007a, 2007b; Mattelart 2010; Yúdice, 2002; Yúdice y Miller, 2004).

Como ejercicio de síntesis final a partir del análisis efectuado -lo cual busca responder el objetivo general que tuvo la investigación-, se puede señalar que la estructura del campo que emerge a raíz del fenómeno propuesto se encuentra íntimamente determinada por el modelo de política cultural impulsado por el Estado durante las últimas dos décadas. Lo anterior posiciona al CNCA en condiciones de definir las lógicas de producción del programa en la medida que concentra recursos económicos y de gestión que son indispensables para los artistas y animadores culturales en el desarrollo de sus trayectorias al interior del sub campo disciplinar de pertenencia. En este sentido, la definición curatorial representa una extensión de las lógicas estructurales de la política de los fondos concursables, motivando la competencia entre realizadores al ser instrumentalizados como meros oferentes culturales. Los agentes del

CNCA establecen así sus estrategias bajo lo que hemos interpretado como un habitus “burocrático”, lo cual los une en una visión compartida con otras instancias funcionales de la ciudad (disposiciones duraderas de trabajo) ligadas a la promoción del patrimonio turístico y de la imagen de ciudad cultural.

Como manera de ilustrar lo anterior, considérense el carácter de las mesas de trabajo que acompañaron el proceso de transición entre formatos, en las cuales se representó unilateralmente a la comunidad cultural en el Consejo, instituciones académicas, museos, el municipio y la intendencia, mientras que, paradójicamente, no se consideró incluir a organizaciones de base ni a realizadores artísticos locales. Estos últimos si serían considerados con objeto de otorgarle validez y legitimación al continuo de estos eventos en ciertos momentos críticos (nos referimos a las jornadas de diagnóstico participativo en la construcción de los pasacalles 2010 y a las mesas ampliadas de la segunda versión del FAV, la cual acuño el rotulo de “festival de festivales”), espacios que serían drásticamente interrumpidos por el propio CNCA. La situación anterior abre el campo de luchas entre la institucionalidad cultural y el agente artístico local que aspira a obtener mayor reconocimiento en el diseño de política cultural así como un mejor acceso a los fondos dispuestos para actividades de este tipo, esto al auto-percibirse como elementos permanentes de interacción con la comunidad. De manera contrastante, el CNCA dirige su trabajo en la actualidad hacia la ciudadanía con la idea de generar hábitos cívicos, considerando las demandas de los otrora mediadores culturales como motivadas por intereses económicos particulares.

A partir de la estructuración de las dinámicas de funcionamiento del campo de producción de las actividades, la investigación buscó responder dos preguntas implícitas que definen el caso: ¿cómo entender el proceso de reemplazo ante la condición del CNCA como ente a cargo de la producción de los programas? Y ¿qué implicará este cambio? Al considerar la línea argumentativa señalada por los agentes oficiales que justifica el reemplazo como resultado de la falta de arraigo que tenía el Carnaval en la comunidad local, resultado inmediato de su carácter impuesto, ésta no logra explicar su finalización, sobre todo si consideramos qué:

- El diseño del Carnaval no estaba únicamente pensado para la población porteña, sino que comportaba igualmente una dimensión nacional que fue activamente promovida en los objetivos y en las estrategias de difusión, lo cual se condijo con resultados favorables de convocatoria (CNCA, 2008).
- En sus últimas ediciones -y sobre todo en el Carnaval del 2010-, se trabajó en generar un diseño participativo con la comunidad local en torno a uno de sus elementos más representativos, el Pasacalle.
- Las características del propio proceso de reemplazo no resultan menos impositivas para la ciudadanía si consideramos que quienes toman esta decisión corresponden a un subgrupo de agentes unilateralmente convocados para representarla.

Un argumento que otorga mayor continuidad al momento de entender el devenir de los carnavales y su transformación al FAV tiene que ver con una redefinición de prioridades, lo cual responde al carácter público y acomodaticio del CNCA y CRCA en sus estrategias respecto a otras entidades (públicas y privadas) dominantes en el ámbito de decisiones a nivel local. Dicha redefinición implicará un cambio en la manera de entender la vinculación con la comunidad porteña en el marco de un proyecto de ciudad que viene siendo impulsado hace más de una década, pasando a enfatizar el trabajo directo con la ciudadanía sobre temas que el Carnaval evidencio como pendientes, principalmente en lo que dice relación a la valoración del espacio público o “resignificación de los espacios”. Por otra parte, es imposible desligar de la lectura general el elemento político que trae aparejado el cambio de gobierno al interior del Consejo, lo que implicará consideraciones en dos direcciones: i) la evaluación negativa de un programa identificado con la política cultural de la Concertación, así como una concepción de la cultura más elitista y conservadora que espera recuperar el control en el manejo de los públicos; ii) el desarrollo de lineamiento que desde el discurso gubernamental apuntará hacia el fin del subsidio a la oferta artística para enfatizar el ámbito de la producción asociada a las industrias creativas, el turismo y la participación del sector privado (CNCA, 2011a: Scantlebury, 2011).

II.- Reflexiones teóricas y metodológicas.

Constituyendo el eje teórico central de la investigación, la utilización de la noción de campos sociales de Bourdieu (Bourdieu, 1990, 1995, 1999) estuvo motivada por: i) la aportación de categorías analíticas a través de las cuales trabajar de manera relacional el contenido de las entrevistas realizadas a los agentes que actúan desde diversas posiciones en la producción del evento cultural, atendiendo sus visiones, estrategias y prácticas en un espacio de trayectorias vinculadas; ii) y el indagar en el carácter de la producción cultural que el Estado desarrolla a través de estos programas, lo cual supone una intervención que distorsiona la autonomía del campo creativo. De esta forma, habiendo previamente revisado las dinámicas que comprenden la cultura como un recurso de sentido en el mundo contemporáneo (Yúdice 2002; García Canclini, 2007b), así como las lógicas mediante las cuales dicho recurso es operado en la reproducción del complejo económico-político a través de las políticas culturales de Estado (Barbero, 1989; Maccioni, 2002; Rowan, 2009; Yúdice y Miller, 2004), estas dimensiones fueron integradas en la interpretación de la teoría de campo de producción cultural (Bourdieu, 1990, 1995) bajo su menos atendida teoría sobre el Estado (Bourdieu, 1990, 1999, 2000). Ésta última plantea la capacidad que tiene el mismo para dominar el desarrollo de los distintos campos en la medida que concentra formas de capitales económicos y normativos, lo que le permitiría reproducir simbólicamente su autoridad mediante la construcción de realidad al definir las categorías de percepción extendidas en una acción pedagógica sobre los habitus de cada campo (Bourdieu, 1990, 1996).

Ahora, si bien los planteamientos anteriores comportan un potencial enorme para la interpretación de la acción simbólico-pedagógica de las políticas públicas culturales analizadas a través de la teoría de campos, también presenta ciertas limitaciones, principalmente en lo que el autor señala que define a éstos: la competencia o luchas de los agentes por la consecución de una forma de capital específico en juego al interior del campo. Siendo este uno de los resultados obtenidos en el marco del análisis relativo a las interacciones entre los agentes, se entendió que dicho capital único no existe como tal, sino que las estructuras inherentes a la

política cultural en estas actividades encarnadas dan lugar a un intercambio de distintas formas de capital administrados por el CNCA. Es por ello que resulta pertinente ampliar la concepción de campo hacia la de espacio social, el cual Bourdieu entiende como:

“construido sobre principios de diferenciación o distribución constituidas por el conjunto de propiedades que actúan en el universo social en cuestión, es decir, las propiedades capaces de conferir a quienes las posea con fuerza, poder, en ese universo. Los agentes y grupos de agentes se definen entonces por sus posiciones relativas en ese espacio” (Bourdieu, 1990, p.205)

De esta forma, el universo social en cuestión puede entenderse como el espacio de injerencia de la política cultural, el cual, a partir de los capitales normativos y económicos que concentra el CNCA (la política de *concurabilidad* o los criterios de inclusión de propuestas dentro del evento), estructura los posicionamientos que definen las luchas al interior de un campo de fuerzas interactuantes. En el caso de los agentes realizadores, éstos se diferencian por las estrategias de acercamiento que proyectan realizar los artistas respecto al desarrollo de políticas culturales en el ámbito local (reconocimiento del juego) versus los agentes comunitarios, quienes buscan alejarse de la institucionalidad para llevar a cabo su principio de democracia cultural

En otro ámbito de consideraciones, un cuestionamiento que motivó un primer acercamiento al fenómeno desarrollado fue entender la contradicción conceptual que significaba la realización de un carnaval artificialmente instaurado desde el Estado. En este sentido, a partir de lo planteado por los autores consultados (Bajtín, 1998; Cruz de Amenábar, 1995; Eco, 1989; Martín Barbero, 1991; Prat, 1993) se llegó a la rápida conclusión de que el concepto no comparte mayor correspondencia con las características de los denominados Carnavales Culturales de Valparaíso. La conceptualización de estos últimos respondió más bien al de “ventanas anuales a las artes” (CNCA, 2005, 2006) en donde se resume parte de lo mejor de la producción artístico-cultural nacional que haya contado con aportes del CNCA, a lo cual se sumaban grandes escenarios y la realización de los pasacalles. De esta manera, si se comparan los Carnavales de Valparaíso con las características de los festivales alrededor del

mundo(Báez et al, 2012; Herrero, 2004; Jaramillo et al, 2004), su formato no difiere mayormente, especialmente en lo que refiere a los beneficios que las autoridades esperaban de éstos obtener, a saber, repercusiones positivas para el turismo, el producto cultural de la ciudad y la valoración de su patrimonio histórico.

En los marcos de los comentarios anteriores, es importante resaltar en materia metodológica la estrategia de muestreo que contemplo a agentes vinculados con la experiencia del Pasacalle, lo cual se fundamentó en tanto ellos constituyen el subgrupo de realizadores más representativos en el ámbito de interacciones con el Consejo a nivel local. Al recomponer el proceso de reemplazo, éstos entregaron una perspectiva especialmente valiosa al momento de plantear de manera comparativa las actividades, sobre todo en lo que refiere a los cambios en la función del realizador respecto al trabajo de participación. Como se ha señalado anteriormente, al tratarse de un carnaval artificialmente realizado así como inscrito dentro de dinámicas propias del contexto ciudad, el Pasacalle implicaba un trabajo de mediación activa entre los objetivos programáticos del evento y la ciudadanía, tarea que correspondía en buena parte realizar al agente cultural de base. Sin embargo, la emergencia del FAV significaría un cambio de enfoque que desde la experiencia de este grupo de agentes fue posible profundizar. Además, al atender sus trayectorias de desarrollo disciplinar se pudo examinar las características de la intervención de la política cultural respecto a sus prácticas, especialmente en lo que refiere a su supeditación a las fuentes de financiamiento cultural que explican el funcionamiento del campo/espacio de producción de las actividades, sus luchas y estrategias impulsadas y/o proyectadas.

III.- Aspectos emergentes y propuestas para investigaciones futuras.

Entre los aspectos emergentes que resultan necesarios de profundizar en el futuro a la luz de la investigación realizada, quizás el que tuvo mayor incidencia en los resultados obtenidos está dado por las lógicas del modelo de fondos concursables. No habiendo sido contemplado

inicialmente (razón que explica la ausencia de una perspectiva al respecto por parte de los agentes del CNCA), su acción modela el campo de producción analizado al configurar la dependencia del artista respecto a la acción de las políticas públicas en cultura. En este sentido, si bien los niveles de consumo cultural han ido en aumento dentro de la población durante la última década (CNCA, 2011c), éste es en la mayoría de los casos insuficiente para el funcionamiento autónomo del circuito creativo, lo cual en la sumatoria posiciona al Estado en un lugar central respecto al campo de producción cultural nacional. Ahora, si se piensa que uno de los objetivos que se planteó la última administración política en materia cultural fue el de avanzar hacia el fin del subsidio a la oferta, resulta especialmente pertinente atender las tendencias del campo en los próximos años.

Otro aspecto que parece importante ahondar en relación a los elementos trabajados, tiene que ver con analizar de manera más sistemática las dinámicas de interacción que motivan las estrategias (y conflictos) entre los agentes dominantes en el ámbito de gestión de la ciudad y en comunión a los cuales el CNCA define parte de sus estrategias en este tipo de programas. Ello también implica aportar a los estudios sobre gestión urbana la dimensión cultural como código para abrir el marco interpretativo del proyecto de desarrollo local que se ha venido impulsando desde los albores del nuevo milenio, lo cual parece cobrar relevancia en la medida que la ciudad se culturaliza hasta el punto de incluir las propias lógicas de intercambio en los conflictos presentes y futuros.

Ahora bien, en relación a propuestas para futuras investigaciones, resulta pertinente ampliar el enfoque hacia el agente receptor, es decir, la dimensión donde la acción simbólica que comporta este tipo de eventos es socialmente incorporada. En este sentido, la pretensión de generar complicidad masiva respecto a los elementos concomitantes al proyecto de desarrollo económico local plasmados en los objetivos del continuo analizado (así como en el modelo de participación propuesto) debe ser contrastada con un estudio de audiencias profundo y criterioso. Por otra parte, esto implica atender de forma más específica el carácter de los distintos tipos de bienes culturales dispuestos en la actividad, los que aquí fueron desatendidos bajo criterios de muestreo y por el

enfoque presentado. Finalmente, como propuesta teórica para futuras investigaciones, parece perfectamente plausible la incorporación del concepto de hegemonía (García Canclini, 2007a, 2007b; Martín Barbero) para analizar o definir ciertas dinámicas que operan en la ámbito de acción de las políticas públicas culturales, lo cual supone entender que un grupo y/o estructura social ejerce control legítimo sobre las orientaciones del campo cultural, ya sea a nivel de producción o en sus intercambios comunicativos (Brunner, 1995).

Bibliografía.

Abela, J. (2001) Las técnicas de Análisis de contenido: una revisión actualizada. Recuperado el 21 de octubre 2013 del sitio web: <http://es.scribd.com/doc/7061197/Andreu-J-Las-tecnicas-de-Analisis-de-Contenido-Una-Revision-Actualizada>.

Antoine, C. & Brablec, D. (2011). *Políticas culturales: la acción del Estado y la sociedad de oportunidades*. Santiago: Libertad y Desarrollo.

Archenti, N., Marradi, A., Piovani, J. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Báez, A., Davesa, M., Figueroa, V., Herrero, L. (2012). Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales: el caso del festival Internacional de Valdivia. *Revista EURE*, 38, 95-115.

Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.

Bastías, M. (2008). Políticas públicas culturales: Desde el acceso a la apropiación. Una mirada a los programas Sismo y Creando Chile en mi barrio impulsados por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Tesis de grado. Santiago: Universidad de Chile.

Bogdan, S. & Taylor, R. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. México: Paidós.

Borja, J & Xuri, Z. (2000). *Espacio público, ciudad y ciudadanía*, Barcelona. Versión electrónica del sitio http://sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/7097/7128/7129/El_espacio_p%C3%BAblico,_ciudad_y_ciudadan%C3%ADa.pdf

Bourdieu, P. (1979). Los tres estados del capital cultural. Tomado de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 30 de noviembre de 1979. Traducción de Mónica Landesmann. Texto

extraído de: Bourdieu, Pierre, “Los Tres Estados del Capital Cultural”, en *Sociológica*, UAM-Azcapotzalco, 5, pp. 11-17

_____ (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

_____ (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus

_____ (1995). *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama

_____ (1996). *La reproducción* (2a. ed.). México: Laia S.A.

_____ (1998). *La distinción*. Madrid: Taurus.

_____ (1999). *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2000). *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.

Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Brunner, J. (1985) “Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades”. En *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO

_____ (1987) “Cultura y Crisis de hegemonías”. En Brunner, J. y Catalán, G. (Ed.) *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. (pp. 13-68). Santiago: FLACSO

Castells, M. & Borja, J. (2000). *Local y global*. Buenos Aires: Taurus.

Castells, M. (2000) “La ciudad de la nueva economía”. La factoría 12, <http://www.lafactoriaweb.com/arriculoslcastells12.htm>. En Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA): (2005a). *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*. Valparaíso, Chile.

_____ (2005b). *Memoria institucional 2004*. Valparaíso, Chile.

- _____ (2005c). *La región de Valparaíso quiere más cultura*. Valparaíso, Chile.
- _____ (2006). *Memoria institucional 2005*. Valparaíso, Chile.
- _____ (2007). *Memoria institucional 2006*. Valparaíso, Chile.
- _____ (2008). *Memoria institucional 2007*. Valparaíso, Chile.
- _____ (2009). *Balace de gestión integral año 2008*. Valparaíso, Chile.
- _____ (2011a). *Política cultural 2011-2016*. Valparaíso, Chile.
- _____ (2011b). *Política cultural región de Valparaíso 2011-2016*. Valparaíso, Chile.
- _____ (2011c). *Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*. Valparaíso, Chile.
- _____ (2012). *Cultura y Economía*. Santiago: CNCA.
- Cruces, F. (2009). “De los ciclos insulares a la celebración diseminada. En J Galán (Ed.), *Fiestas y Rituales: X Encuentro para la Promoción y la Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos*, (110-124) Lima: Corporación para la promoción y difusión de la cultura.
- Cruz de Amenábar, I. (1995). *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Debord, G. (1994). *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Naufrago.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. artes de hacer*. México: universidad iberoamericana.
- Di Girolamo, C. (1999). “Ciudadanía cultural; construcción del futuro”, México.
- Eco, H., Ivanov V. y Rector M. (1989) *Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, N. (1987). “Políticas culturales y crisis del desarrollo: un balance Latinoamericano”. En García Canclini, N. (Ed.) *Políticas culturales en América latina*. (pp.13-61). México, Grijalbo.

_____ (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2007a). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2007b). *Culturas populares en el Capitalismo*. México: Grijalbo.

Garretón, M. (2008). “Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile”. En Albino Rubim y Rubens Bayardo (Ed.) *Políticas Culturaisna Ibero América*. (pp. 75-118). Salvador de Bahía: Universidade Federal da Bahía editorial.

Garretón, M., Sosnowski, S., Subercaseaux, B. (1993). *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. México: Fondo de Cultura Económica.

Güell, P. (2008). ¿Qué se dice cuando se dice cultura? *Revista de Sociología Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile*, 22, 37-64

Habermas, J. (1999). *Problemas de legitimación del capitalismo tardío*. Madrid: Cátedra S.A.

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación* (4a. ed.). México: Mc Graw Hill. [Versión electrónica] del sitio web <http://www.mediafire.com/?6kd7i4g4y98bn5g>.

Herrero, J. (2004). Impacto económico de los mega festivales culturales: reflexiones y resultados. Recuperado el 21 de julio 2013 del sitio web de Portal Iberoamericano de Gestión Cultural: <http://www.gestióncultural.org>.

_____ (2008) “Bases para una economía del patrimonio histórico”, en Andueza, P. (Ed) *El patrimonio cultural como factor de desarrollo en Chile*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso –Editorial, pp. 78-106

Jaramillo, L., Pizano, O., Rey, G., Zuleta, L. (2004). *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Kant, I. (1989) "The doctrine of the right, en metaphysics of moral (1797)". Cambridge, Cambridge University Press {metafísica de las costumbres, Madrid, Tecnos, 1989}. En Yúdice, G. & Miller, T. (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa.

Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.

Lahera, E. (2004). *Política y políticas públicas*. Serie Políticas Sociales, División de Desarrollo Social, CEPAL, Santiago, 2004.

Maccioni, L. (2002) *Valoración de la democracia y resignificación de 'política' y 'cultura': sobre las políticas culturales como metapolíticas*, recuperado el 21 de agosto 2013 del sitio web del Consejo Latinoamericano de ciencias sociales (CLACSO): <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916024325/17maccioni.pdf>

Manzi, G. (2009) *Festividades urbanas santiaguinas: procesión, espacio público y ciudad*. *Revista Identidad*, 23, 28-31.

Marambio & Rojas (2010). *Procesos prácticos e identitarios de apropiación cultural: Carnavales Culturales de Valparaíso*. Tesis de magister. Santiago: Universidad de Chile.

Martín Barbero, J. (1989). *Comunicación y Cultura*. *Revista Telos*, 19, 20-27.

_____ (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (2ª. ed.) México: Gustavo Gil S.A.

Mattelart, A. (2010). *Geopolítica de la cultura*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

Ministerio de Educación (MINEDUC): Comisión asesora de cultura: *"Propuestas para una institucionalidad cultural chilena"*, Santiago, Agosto 1991.

_____ *"Caminos abiertos: 1997-2002. A modo de memoria de una gestión"*

Santiago, 2003.

Municipalidad de Valparaíso. (2008). Plan estratégico de cultura de Valparaíso. Valparaíso, Chile.

Muñoz, N (2011) La reforma cultural en Chile: un ejemplo de polarización en la gestión de una política pública. *Revista Chilena de Administración pública*, 18, 61-91.

Observatorio de Políticas Culturales (2013). *La cultura en el 21 de mayo. Análisis mensajes presidenciales periodo 2010-2013*, recuperado el 1 de agosto 2013 del sitio web del Observatorio de Políticas Culturales: <http://www.observatoriopoliticasculturales.cl>

Olmos, H. (2008) *Gestión cultural y desarrollo: claves del desarrollo*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Palma, D. (s.f.). La participación y la construcción de ciudadanía. U. ARCIS, Departamento de Investigación, Universidad de Arte y Ciencias Sociales, Santiago de Chile.

Peimbert, G. (2012). *Cultura y representaciones sociales*, recuperado el 20 de diciembre 2013, del sitio web www.culturayorg.mx.

PNUD (2002). Informe de desarrollo humano, Chile 2002. Santiago, Chile.

Prat, J (1993). El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas. *Revista antropológica aragonesa*, 4, 278-296.

Rowan, J. (2009). *Nuevas economías de la cultura*. México: Yproducciones.

Sarlo, Beatriz (1988) Políticas culturales: democracia e innovación. Punto de Vista No. 32: 8-14. (Buenos Aires). En Maccioni, L. (2002) *Valoración de la democracia y resignificación de 'política' y 'cultura': sobre las políticas culturales como metapolíticas*" (CLACSO): <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916024325/17maccioni.pdf>

Scantlebury, M. (2011) “El desafío de la derecha: colonizar un territorio de izquierda”. En Fundación Equitas (Ed.) *Barómetro de política y equidad*. (pp. 176-191). Santiago: Fundación Equitas.

Subsecretaría de Desarrollo Regional y Administrativo (SUBDERE). (2009). Informe final de evaluación Programa de Recuperación y Desarrollo Urbano de Valparaíso. Valparaíso, Chile.

Thompson, J. (2002). *Ideología y cultura moderna* (2a ed.). México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Trivelli, P. (2010). “La sustentabilidad de preservación del patrimonio histórico: intervenciones para apoyar inversiones económicas y residenciales en áreas patrimoniales de América y el Caribe: el caso de estudio de Valparaíso”. Investigación encargada por el Banco Interamericano del Desarrollo (BID).

Valles, M. (2000) *Técnicas cualitativas de investigación social*. España: Síntesis.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

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

Webografía:

- <http://www.cultura.gob.cl>
- <http://www.ine.cl/>
- <http://www.observatoriopoliticasculturales.cl>
- <http://www.sicsur.org>
- <http://www.bcn.cl>

Anexos:

Anexo 1: Pauta de entrevista:

Temática:	Pregunta.
Caracterización del agente y de la institución que representa.	<ul style="list-style-type: none">• Preguntas relativas a la trayectoria personal del agente (estudios, áreas de trabajo dentro del ámbito artístico-cultura, manera en que llega a trabajar en la institución cultural que representa).• Preguntas relativas a las plataformas culturales desde las cuales operan (objetivos perseguidos por estas instancias, áreas de desarrollo y vinculación con otras plataformas)
Caracterización de las actividades y su reemplazo desde sus instancias particulares de acción.	<ul style="list-style-type: none">• Cómo, cuándo y por qué se vinculan con el Carnaval Cultural y/o Festival de las Artes.• Visiones y posicionamiento respecto de dichas actividades (participación, carácter de la actividad).• Posicionamiento respecto al proceso de reemplazo (cambios y continuidades).• ** agentes institucionales: se buscó obtener información sobre los objetivos de estas actividades y de su visión como agentes clave en el proceso de reemplazo
Definición de las estructuras que definen el campo y de las interacciones entre los agentes.	<ul style="list-style-type: none">• Visión y posicionamientos sobre el campo de producción artístico-cultural a nivel local y también dentro de estas actividades (vinculación con el contexto de ciudad).• Preguntas sobre las políticas públicas culturales que se expresan en estas actividades.• Estrategias a nivel de sus instancias particulares como también respecto a las actividades.• **emergente: política de los fondos concursables

Anexo 2: Carnavales y FAV dentro de los lineamientos de la política cultural:

Ejes programáticos "Chile Quiere más Cultura"	Objetivos de la política cultural presente en Carnavales culturales.	Ejes programáticos Política Cultural 2011-2016	Objetivos de la política cultural presente en FAV.
1.- Creación artística cultural: 1.1.- Apoyar al artista en la creación de sus obras, facilitando los medios para producir y difundir sus trabajos y mejorando las condiciones para una adecuada inserción en la sociedad.	Desde el ámbito de la creación artística, el Carnaval planteó poner en escena obras que hayan recibido fondos provenientes del CNCA. También, en su última edición, el Carnaval buscó generar instancias para la inserción del artista en la sociedad mediante el desarrollo de una gestión compartida del Pasacalle.	1.-Fortalecer la creación artístico cultural.	
		2.- Visibilizar y fomentar las industrias culturales como motor de desarrollo.	En el FAV se acentúa la intermediación de grandes productoras para la realización del evento. Se promueve mayor participación de la empresa privada
2.- Producción artística cultural e industrias culturales: 2.1.- Promover el desarrollo de una industria cultural en el país que asegure la difusión de la creación artística y del patrimonio nacional.		3.- Fortalecer y actualizarlas normativas relacionadas con el arte y la cultura.	
		4.- Contribuir a instalar los bienes culturales y servicios artísticos culturales en el escenario internacional.	En su última edición, se empieza a apostar a la internacionalización del festival, posicionándolo como atractivo para turístico de la ciudad.
3.- Participación en la cultura: difusión, acceso y formación de audiencias: 3.1.- crear y desarrollar mejores audiencias difundiendo la cultura, estimulando la gestión, ampliando formación para la apreciación de las artes. 3.2.-aumentar el acceso de los grupos de escasos recursos a los bienes de consumo cultural, generando condiciones para una relación permanente entre estos y la actividad cultural. 3.3.-Fomentar la participación y la organización descentralizada con fines culturales.	El carnaval tuvo una conceptualización de "ventana de las artes" que buscó generar condiciones para el acceso gratuito de parte de los grupos vulnerables a bienes culturales locales, nacionales e internacionales. Desde el ámbito de la participación, el Pasacalle desarrollo instancias de vinculación con organizaciones culturales base y, especialmente con la juventud, articulándose desde la gestión con el programa "Creando Chile en mi Barrio"	5.- Fortalecer el reconocimiento de los derechos de autor.	
		6.- Promover la creación cultural vinculada a plataformas digitales a través de las nuevas tecnologías de la comunicación.	
4.- Patrimonio Identidad y diversidad. 4.1.- Preservar, enriquecer y difundir el patrimonio. 4.2.- Reconocer y reconocer la diversidad cultural de Chile, potenciando la participación cultural de los distintos grupos que conforman la nación 4.3.- Promover la riqueza del lenguaje y la lectura.	Como instancia que se contextualiza en Valparaíso, ciudad patrimonial, el Carnaval procuro generar condiciones para el desarrollo económico y turístico de la ciudad. En relación a la diversidad cultural, el Carnaval planteó generar una parrilla programática que integrase una muestra de carácter nacional, llamando a participar lo mejor del itinerario que haya sido beneficiado con fondos Estatales.	7.- Promover el acceso y la participación de la comunidad en iniciativas artístico-culturales.	Participación en términos de fomentar el reciclaje y uso de ciclo vías. Se otorga mayor preponderancia a iniciativas surgidas desde la propia comunidad.
		8.- Generar acceso a una oferta artístico-cultural.	El FAV mantiene un carácter gratuito
5.- Institucionalidad cultural: 5.1.- Consolidar la nueva institucionalidad cultural. 5.2.- Estimular el aporte del sector privado a la cultura.		9.- Promover la formación de hábitos de consumo artístico-cultural en la comunidad.	Apuesta por la calidad de las obras presentadas antes que la masividad
		10.-Potenciar y promover el rol de los agentes culturales en la creación y difusión de las artes y la cultura.	Adaptación de la propuesta artística a los objetivos programáticos.
		11.- Promover el intercambio de contenidos culturales a través de las nuevas tecnologías de la comunicación.	
		12.- Contribuir a que se valore y resguarde el patrimonio cultural material.	Se desarrollan medidas para promover el resguardo y la identificación con el patrimonio de Valparaíso. Se plantea promover valores de civilidad en el habitante.
		13.- Contribuir a que se valore y resguarde el patrimonio cultural inmaterial.	
		14.- Contribuir a fomentar el turismo cultural respetando la diversidad y la conservación del patrimonio cultural nacional.	Articulación con Cámara de Comercio y tour operadores para posicionar el FAV como oferta de destino turístico.

Anexo 3: presupuesto Carnavales 2010:

Ítem	Actividad/servicio	Valor	Valor por ítem
Producción	Producción escenario central	\$ 88187886	\$214.734.865
	Producción escenarios secundarios	\$ 48.162.000	
	Coordinación y logística	\$ 50.956.979	
	Seguridad	\$ 20.000.000	
	Montaje y desmóntale de exposiciones	\$ 7.428.000	
Publicidad y difusión	Diseño de imagen y spot	\$ 9.960.000	\$ 48.805.076
	Registro y edición audiovisual	\$ 5.950.000	
	Impresión y distribución material de difusión	\$ 3.185.203	
	Difusión y transmisión radial	\$ 16.963.775	
	Publicaciones en medios	\$ 9.363.830	
	Hitos comunicacionales	\$ 3.362.268	
Pasacalles	Cinco Pasacalles	\$ 109.000.000	\$ 109.190.400
	Logística Pasacalles	\$ 190.400	
Contratación de artistas	Artistas nacionales	\$ 54.784.936	\$ 139.214.838
	Artistas internacionales	\$ 43.183.800	
	Obertura	\$ 6.246.100	
	Selección región de Valparaíso	\$ 35.000.000	
Gastos operacionales	Arriendo de PC	\$ 1.920.000	\$ 3.507.295
	Arriendo celulares	\$ 1.087.295	
	Pasajes y reembolsos	\$ 500.000	
Convenio	Municipalidad de Valparaíso	\$3.000.000	\$ 3.000.000
Profesionales de apoyo	Asistente de carnaval	\$ 444.444	\$ 13.355.556
	Supervisión y sistematización Pasacalles	\$ 777.778	
	Productor escenarios	\$ 1.444.445	
	Productor pasacalle	\$ 555.556	
	Asistente de producción	\$ 7.200.000	
	Elaboración de base de datos	\$ 333.333	
	Transcripción de partituras de rock o sinfónico	\$ 2.000.000	
	Jurado seleccionador propuestas nacionales	\$ 600.000	
	Monto Total Carnaval	\$ 531.808.028	\$ 531.808.028

Anexo 4: Mesas de Trabajo Pre-producción FAV 2012 (tabla en documento institucional)

MESA	DESCRIPCIÓN	ACUERDOS	RESULTADOS
FESTIVALES	<p>Mesa dedicada al trabajo en conjunto con los Festivales de Valparaíso para levantar la programación regional.</p> <p>Participan: Teatro Container, Festival Danzalborde, Festival del Títere y el Payaso, FIFV, Festival Tsonami, Festival Cine Recobrado, Festival Invasión Callejera, Encuentro de Teatro Porteño Independiente, Festival Poesía a Cielo Abierto, Mil Tambores con propuesta de Santiago Aguilar.</p>	<p>Durante Julio los festivales se dedicaron a armar proyectos artísticos especialmente diseñados para el Festival de las Artes.</p> <p>A cada uno se le fue haciendo ajustes programáticos para ir adecuándolos a la curatoría del festival. Asimismo modificaciones presupuestarias.</p> <p>El objetivo de trabajar con los festivales fue levantar la programación de la región en las diversas disciplinas que éstos representan.</p>	<p>Trabajo en creaciones artísticas diseñadas para el FAV lo que conllevó a un aumento en la calidad de las propuestas y creaciones artísticas regionales.</p> <p>Posicionamiento y mayor visibilidad de festivales adicional de su programación anual en Valparaíso, como fue el caso de Festival Tsonami que convocó gran atracción y excelente resultado por el Concierto de Ciudad.</p> <p>La alianza con los festivales se planteó como de socios estratégicos desde el Estado. Sin embargo, la visión de estos fue de proveedor.</p> <p>Se generó una convivencia y fuerte alianza entre los festivales.</p>
ESTRÁTEGICA INSTITUCIONAL	<p>Posicionamiento del Festival de las Artes en los sectores que sustentabilicen su existencia en el sector turístico, comercial, académico y cultural.</p> <p>Establecer un trabajo en conjunto con representantes de las áreas teniendo el Festival de las Artes como un atributo cultural que permite que la ciudad potencie y trabaje el turismo cultural.</p> <p>Esta mesa funciona con representantes de: Fundación Lukas, Balmaceda Arte joven, Red de Festivales, UCV, Universidad de Viña del Mar, UV, UPLA, Duoc UC, Sernatur, Sercotec, Consetur, PCdV, Municipalidad de Valparaíso.</p>	<p>Compromiso de los distintos sectores para el buen desarrollo y funcionamiento del FAV.</p> <p>Municipalidad se compromete con los permisos de uso de espacio públicos para actividades ligadas al FAV.</p> <p>Gestión reunión con empresarios turísticos para informar sobre programación e involucrarlos en el festival.</p> <p>Se programa Noche de Museos para que todos los museos estén abierto en el marco del FAV.</p> <p>Sello distintivo para incorporar a la ciudad y así visibilizar el compromiso</p>	<p>Área de turismo carece de acciones concretas que permitan que el sector gastronómico y turístico de la ciudad se empodere y vea al Festival de las Artes como una oportunidad.</p>

		<p>del comercio en torno al FAV</p> <p>Campaña turística fuera de la región.</p>	
ESPACIOS	<p>Es una alianza estratégica con los espacios culturales como galerías, museos, salas de exposición para destinar programación del Festival de las Artes.</p> <p>Participantes y convocados: Museo Lukas, Museo La Sebastiana, Museo Marítimo, Museo Baburizza, Sernatur, Teatro Municipal, PCdV, Casa E, Balmaceda Arte joven, Galería Puntangeles, Palacio Cousiño Duoc UC.</p>	<p>Que cada espacio vea el FAV como una oportunidad para dar a conocer su propia programación</p> <p>Entregar programación</p> <p>Incorporar a red de transporte: Merval, Trolebuses, Asociación de Taxi buses en mesa operativa.</p>	<p>El PCdV funcionó como una sede potente para el desarrollo del FAV.</p> <p>Asimismo los museos se sumaron a la noche de museos y su programación la enmarcaron en el FAV.</p> <p>En cada uno de los espacios se entregó la información necesaria de la programación</p>
TURISMO	<p>Se realizaron reuniones desde el departamento de desarrollo de turismo de la municipalidad. Además de Plan Rumbo, Consetur y Sernatur.</p> <p>Representantes área gastronómica de cerro y plan de Valparaíso.</p> <p>Operadores Turísticos Plan Rumbo Consetur.</p>	<p>Operadores Turísticos se les presentó la programación del Festival de las Artes, capacitándolos sobre las actividades desplegadas en la programación.</p> <p>Reunión con empresarios área gastronómica tanto del cerro y plan Valparaíso.</p>	<p>Área de turismo carece de acciones concretas que permitan que el sector gastronómico y turístico de la ciudad se empodere y vea al Festival de las Artes como una oportunidad.</p>

Fuente: Informe Festival de las Artes.