ISSN: 0719-1853

# 25

EDICIÓN ESPECIAL

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Gobierno de Chile

# OBSERVATORIO **CULTURAL**

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Gobierno de Chile

# OBSERVATORIO **CULTURAL 25**

EDICIÓN ESPECIAL

## REVISTA OBSERVATORIO CULTURAL

**Editor**
Cristóbal Bianchi Geisse

**Comité editorial**
Claudia Guzmán Mattos, Matías Zurita Prat, María de los Ángeles Tapia, Elías Farías Caballero, Jorge Pujado Torres y Dayana Arrepol Zuñiga

**Coordinadora general**
Claudia Guzmán Mattos

**Gestión de contenidos**
Matías Moscoso Salvo

**Producción y coordinación editorial**
Miguel Ángel Viejo

**Dirección de arte**
Soledad Poirot

**Diagramación y Diseño**
Aracelli Salinas Vargas, Bestiario Estudio de Diseño

**Corrección de estilo**
Pilar Saavedra Fernández

**Supervisión de textos**
Aldo Guajardo Salinas

**Logística y administración**
Nicolás Castillo Avendaño

## DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS

**Jefe del Departamento**
Matías Zurita Prat

**Coordinador de la Sección de Observatorio Cultural**
Cristóbal Bianchi Geisse

**Coordinador de la Sección de Estadísticas Culturales**
Juan Carlos Oyarzún

**Coordinadora de la Sección de Políticas Culturales y Evaluación**
Claudia Toro Caberletti

**Contacto**
observatoriocultural@cultura.gob.cl

Observatorio Cultural nº25. Diciembre 2014, Chile.
Registro de Propiedad Intelectual nº 248304
ISSN 0719-1853

## IMÁGENES PORTADA Y EDITORIAL

*Monumento Editado.* Utilizando el video, la fotografía digital y los nuevos medios, Andrés Durán elabora una instalación que crea una ficción a partir de monumentos ubicados en el centro de Santiago, ocultando las características propias del personaje o escena que estos representan, y cubriéndolos encementados por sus propias bases o pedestales. Así, estatuas de próceres civiles y militares son parte del material intervenido por el artista, dejando solo algunos fragmentos a la vista, para provocar al espectador y hacerlo pensar acerca de nuestra identidad y memoria colectiva. Durán reflexiona sobre los códigos que se utilizan para designar las poses en este tipo de escultura, y al borrar la identidad, cataloga su propia versión de los monumentos.

Las obras incluidas en la portada y contraportada llevan por título: *Prócer sentado 1, Prócer de pie 3, Prócer de pie 1, Escena mitológica 2, Escena mitológica 1, Ecuestre 1, Escena mitológica 3.* La obra de la editorial corresponde a *Escena mitológica 2.*

**Andrés Durán Dávila** es Licenciado en Artes Visuales de la Universidad ARCIS y tiene estudios previos de Arquitectura. Ha expuesto en Chile y el extranjero, destacándose entre sus montajes "Casa cartel" (2001), "Terreno baldío" (2002), "Mensulás" (2003 IV Bienal de Mercosur Brasil), "Ejercicios para distraer la mirada" (2012). En 2005 fue nominado al Premio Altazor en la categoría Mejor Instalación y Video Arte. Su obra se ha desarrollado bajo un imaginario ligado a lo urbano, enfocado en problemáticas como el habitar, lo escenográfico y las ocupaciones informales en la ciudad. Sus obras siempre buscan generar una experiencia con la imagen, ya sea por medio de la fotografía, el video y/o los medios digitales. Utiliza diferentes mecanismos para intervenirla, rearticularla y presentarla, dejando en evidencia su propia construcción como imagen.

Fuente: Colección de Arte Contemporáneo, Galería Gabriela Mistral, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

# SUMARIO


**NUEVOS MODELOS CREATIVOS DESARROLLADOS POR JÓVENES** 12
Por Néstor García Canclini

**MECANISMOS PERFORMATIVOS DE LA INSTITUCIONALIDAD EDUCATIVA EN CHILE: PASOS HACIA UN SUJETO CULTURAL** 18
Por Alejandro Carrasco

**MEDIOS, CULTURA Y SOCIEDAD EN CHILE: DE LOS SENTIDOS COMUNES A LAS APERTURAS REFLEXIVAS** 26
Por Claudio Salinas Muñoz

**LA ACCIÓN TIENE LA PALABRA: LAS ARTES EN LA ERA DE LA POSDISCIPLINA** 32
Por María José Contreras Lorenzini

**EL ARTE DE LA PERFORMANCE EN CHILE: LA HERENCIA DE LA ESCENA DE AVANZADA Y LA NUEVA GENERACIÓN** 38
Por Sophie Halart

**EL *ARTE* DE SER AMATEUR: DISTANCIA Y PARTICIPACIÓN** 44
Por Lucía Vodanovic

**ARTE COMO PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO SOCIAL** 48
Por Sidsel Nelund

**LECTORES Y BIBLIOTECAS: DESENCUENTROS, DESAJUSTES Y EMERGENCIAS** 54
Por René Jara R.

**LA PRÁCTICA EDITORIAL ALTERNATIVA: REVISIÓN DE LA BARRA DE HERRAMIENTAS** 58
Por Francisca García B.

**PRÁCTICAS DE EMANCIPACIÓN EN LA POESÍA Y EL CINE CHILENO ARGENTINO Y CONTEMPORÁNEO** 64
Por Constanza Ceresa

**HA LLEGADO LA HORA DE *RELEER* A PARRA** 68
Por César Cuadra

**URBICIDIO O LA PRODUCCIÓN DE OLVIDO** 76
Por Fernando Carrión M.

**ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD: MÁS ALLÁ DE UN ORNAMENTO PROBLEMÁTICO** 84
Por Daniel Opazo O.

**MUSEOS Y PÚBLICOS: APUNTES SOBRE UNA RELACIÓN DISTANTE** 90
Por Malena Bastías Sekulovic

**EL DEBATE DE LOS HISTORIADORES Y EL USO REFLEXIVO DE LA HISTORIA** 94
Por Daniela Jara

**LOS TALLERES ARTÍSTICOS EN EL TRABAJO CON USUARIOS DE DROGAS** 102
Por León Gomberoff

**LA EXTRANJERIDAD INMIGRANTE PERUANA EN CHILE** 108
Por María Emilia Tijoux

**CULTURA Y ECONOMÍA: ITINERARIO DE DOS CONCEPTOS** 114
Por Tomás Ariztía

**LA CULTURA COMO PROBLEMA: NI ARNOLD NI FLORIDA** 120
Por Jaron Rowan

**EXHIBICIÓN DE CINE CHILENO EN SALAS: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE UN PROBLEMA PERSISTENTE** 130
Por Jorge Letelier Flores

**EL DISEÑO Y LA EDUCACIÓN TECNOLÓGICA EN CHILE** 136
Por Eduardo Castillo

**ARQUEOLOGÍA DE AYSÉN: DONDE LO RARO ES LO IMPORTANTE** 142
Por Francisco Mena

**¿ANTÁRTICA?** 144
Por Paola Vezzani González

**MALL DE CASTRO, PATRIMONIO Y CALIDAD DE VIDA** 146
Por Lorenzo Berg Costa

**EL NORTE EXÓTICO Y LA NECESIDAD DE HISTORIA Y ARCHIVOS DESDE LA PERIFERIA CHILENA** 148
Por Rodrigo Ruz Zagal

# PRESENTACIÓN

Desde el mes de mayo del año 2011, el Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ha editado y publicado periódicamente, en formato digital, la revista *Observatorio Cultural*, cuyo objetivo es difundir artículos de expertos que, desde diversas disciplinas, dan a conocer y articulan puntos de vista específicos en torno a la cultura y el arte.

En esta ocasión, llegada la edición número 25, desde el Consejo de la Cultura decidimos conmemorar esta corta pero prolífica vida, otorgándole una oportunidad a la versión impresa y publicando una selección de los artículos y columnas de mayor interés, que permitan establecer una mirada transversal de la institucionalidad cultural y de las políticas públicas en cultura.

Uno de los principales ejes que motivan el trabajo de *Observatorio Cultural* es el de entregar a artistas, cultores, investigadores, gestores culturales y a la ciudadanía en general un estado actual de las discusiones y estudios relevantes que se realizan en Chile y en el extranjero sobre la cultura y los temas asociados a ella. Nos referimos, entre otros aspectos, a la capacidad que tiene la cultura en incidir en el desarrollo a nivel local y global, a las prácticas discursivas en los estudios sobre el arte contemporáneo, a la vigencia o renovación de las estrategias que los Estados y gobiernos han implementado para el fomento de las disciplinas artísticas y su inclusión en nuestras sociedades como un derecho de los ciudadanos, y a la importancia que ha cobrado el patrimonio en las decisiones de política cultural a nivel mundial. Este interés por acercar la reflexión académica a la ciudadanía y hacerlo bajo una plataforma digital que multiplique su acceso a más lectores, permite valorar este proyecto editorial en sus contenidos y también en sus formas de difusión.

Para nuestra institución es un privilegio contar con un proyecto editorial comprometido con la divulgación del pensamiento crítico, el debate de las ideas y la interrogación permanente sobre el campo del arte y la cultura en la actualidad. La continuidad de esta revista a lo largo de tres años refleja nuestro interés como institución por seguir aportando con ideas y distintas miradas a los debates que se tienen sobre la cultura, tanto en los ámbitos académicos como en los espacios ciudadanos y las instituciones vinculadas al sector.

Confiamos en que *Observatorio Cultural* seguirá aportando a la vinculación entre autores y lectores, difundiendo ideas y multiplicando disensos, porque entendemos que una de las mayores riquezas que puede tener un país reside en la libertad de compartir diferentes visiones, que propongan nuevas interpretaciones y miradas para la construcción de mejores sociedades, fundadas en su diversidad cultural y sus expresiones artísticas.

**Claudia Barattini Contreras**
**MINISTRA PRESIDENTA**
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

# PRÓLOGO

La posibilidad de reflexionar y volver la mirada sobre la propia época que se habita ha sido una de las principales características de la modernidad, actitud interrogativa inaugurada con la pregunta kantiana sobre ¿qué es la ilustración?, que auscultaba las condiciones y particularidades de, en ese entonces, un nuevo carácter de época.

Esta condición inherente a nuestro tiempo, ha posibilitado la constante y permanente reflexión en un amplio rango de campos y disciplinas, donde la cultura ha sido parte relevante no solo de las discusiones respecto del arte y la cultura, sino como elemento transversal en problemáticas propias de las ciencias sociales. En este sentido, América Latina ha construido una tradición destacable de producción intelectual a modo de adaptación, complemento o derechamente como crítica a las teorías europeas o norteamericanas.

En nuestro país, no han sido muchos los espacios estables y de carácter permanente que han posibilitado la reflexión y la crítica cultural. El periodo posdictadura ha visto nacer y morir una serie de publicaciones, tanto impresas como digitales, nacidas al alero de principios muy similares a los nuestros y, que por diversas razones, han naufragado en su intento.

En este sentido, nuestra publicación digital *Observatorio Cultural* ha intentado ser una plataforma articuladora de discursos de diversa naturaleza referidos al campo cultural en su más amplia consideración, profundizando en las diversas prácticas artísticas y sus problemáticas actuales, la institucionalidad y sus perspectivas, el patrimonio y sus valoraciones en la sociedad contemporánea, así como también sus múltiples posibilidades de ingreso transversal como lo son el género o el territorio entre otros.

Es por esto, que la presente edición especial, que celebra las 25 publicaciones desde 2011, se circunscribe en un esfuerzo institucional por impulsar y estimular la reflexión sobre el campo cultural, y plantea a su vez una serie de desafíos a futuro, como lo es la articulación efectiva entre el mundo académico y la institucionalidad pública cultural y el consecuente fortalecimiento de la relación entre la reflexión teórica y la implementación de políticas públicas para el desarrollo y el fomento cultural de nuestro país.

Esperamos que esta selección de artículos pueda gatillar ciertas discusiones, conversaciones y ser un material de apoyo a la generación y circulación de contenidos para el sector cultural.

**Matías Zurita Prat**
**JEFE DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS**
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

# EDITORIAL

*(...) y es penoso el hecho que el desacuerdo*
*con la vida se convierta en cultura*

Reina María Rodríguez

Desde sus inicios el proyecto editorial de *Observatorio Cultural* se ha hecho una serie de preguntas respecto del valor —y necesidad— de hacer de las artes y la cultura un objeto de investigación y estudio. Es decir, un campo de trabajo legítimo para la construcción de conocimiento, la innovación metodológica y el facilitar nuevas formas de trabajo para la transformación, el desarrollo y la inclusión.

De este proceso hemos conocido y aprendido sobre las reflexiones contemporáneas del sector. Por ejemplo, el análisis del giro de ser un espacio de inclusión y encuentro hacia un lugar de tensión, crítica y diferencia; o bien, el debate que distingue el cambio de un paradigma de *desarrollo cultural* hacia uno de *cultura para el desarrollo*, donde confirmamos el desafío de pensar al campo cultural y a nuestra institución (CNCA) más allá del diseño de programas, fondos y políticas sectoriales, sino más bien situada en el centro de una política de Estado, donde *lo cultural* permearía el ejercicio de la función pública bajo una serie de principios simbólicos, territoriales y afectivos que aportan a la construcción de un país de entendimiento.

Los contenidos publicados en *Observatorio Cultural* nos han enseñado también a pensar nuestros contextos. Reubicando y desplazando la forma en que los medios y los métodos tradicionales nos dan cuentan de los mismos. Al ocupar lugares de crítica, representación y mediación, la cultura y las artes ofrecen un potencial de invención que hoy es estudiado por disciplinas como la ciencia, el urbanismo o la economía y reconocido por su rol de prevención de escenarios complejos tales como la salud mental, el conflicto social y el medioambiente. Lo último cobra, nuevamente, especial relevancia por los excesos de violencia que somos testigos día a día desde todas direcciones del planeta.

Hemos sostenido que más que ser una plataforma de difusión y encuentro, este es un proyecto cultural en sí mismo. Avizoramos en qué medida este espacio podría albergarse y ampliarse desde el Consejo hacia el proyecto de un nuevo Ministerio. El desafío de esta pregunta consiste en pensar de qué forma la institución da espacio para observarse desde dentro sosteniendo la crítica y la discrepancia y ser, a la vez, una herramienta de rigor para diseñar y articular nuestros contenidos, conocer los nuevos debates y apoyar en la innovación de la política pública.

La selección de artículos para esta publicación especial impresa N°25 de *Observatorio Cultural*, expresa de forma clara nuestro esfuerzo por alcanzar esos objetivos.

*

Rodríguez, Reina Maria (agosto 2014). Palabras de aceptación del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, Santiago, Chile.

***AVALANCHA DEL CAOS* (DETALLE).** NORTON MAZA. **IMAGEN PORTADA OC 22.**

PUBLICADO EN ENERO DE 2014, OC 19.

# NUEVOS MODELOS CREATIVOS DESARROLLADOS POR LOS JÓVENES

Por Néstor García Canclini

**LOS JÓVENES ESTÁN OCUPANDO NUEVAS POSICIONES EN EL DESARROLLO SOCIAL. ALGUNAS SON SEÑALES DE SUS DESVENTAJAS.** En varios países europeos y latinoamericanos el desempleo juvenil duplica la desocupación promedio de la población: en España, por ejemplo, un 56% de los menores de 35 años carecen de trabajo. También los jóvenes son mayoría entre los migrantes latinoamericanos, en las estadísticas de la muerte violenta como soldados, sicarios o víctimas de la violencia urbana.

Ya en un informe producido en 2010, la Organización Iberoamericana de la Juventud advertía que en América Latina «los jóvenes son el sector más vulnerable a los trabajos irregulares, con el sueldo más castigado» en México, Colombia, Ecuador, Panamá y Perú, mientras que el 50,3% de los adultos tiene empleos informales, en los jóvenes de 15 a 29 años el porcentaje sube a 82,4% (Calderón, 2010, p. 6).

A partir de un estudio de la CEPAL que correlaciona datos semejantes con el avance educativo de los jóvenes, Martín Hopenhayn (2008) señala las siguientes paradojas: los jóvenes «tienen mayores logros educativos que los adultos, medidos sobre todo en años de educación formal, pero por otro lado menos acceso al empleo. Manejan con mayor ductilidad los nuevos medios de información, pero acceden en menor grado a los espacios consagrados de deliberación política y están menos afiliados a los partidos. Expanden exponencialmente el consumo simbólico, pero no así el consumo material» (p. 53).

En otras palabras «la juventud goza de más educación y menos acceso a empleo que la población adulta. Ostenta más años de escolaridad formal que las generaciones precedentes, pero al mismo tiempo duplica o triplica el índice de desempleo respecto de aquellos. En otras palabras, están más incorporados a procesos consagrados de adquisición de conocimientos y formación de capital humano, pero más excluidos de los espacios en que dicho capital humano se ejerce, a saber, el mundo laboral y la fuente de ingresos para el bienestar propio» (p. 53).

## Avanzados de la creatividad

Sin embargo, algunos estudios de años recientes muestran que los jóvenes se destacan al usar recursos creativos. De dos maneras: por una parte, para crearse empleos en las artes, desarrollar editoriales independientes, festivales de música y otras vías novedosas para difundir contenidos culturales, usando con más intensidad que otras generaciones las tecnologías recientes. Por otro lado, los jóvenes son quienes hacen trascender la imaginación creativa más allá de las áreas especializadas (las artes visuales, la literatura y la investigación científica) o sea en las industrias, el diseño urbano, gráfico y comunicacional. Incluso en el reciclaje de objetos y mensajes que circulan en mercados alternativos.

La importancia de estas actividades en el desarrollo social y cultural ha llevado a hablar de ciudades y economías creativas. ¿Qué balance hacer, luego de dos décadas de esta línea de experimentación sobre el papel de la creatividad como recurso socioeconómico, acerca del desempeño de los jóvenes en

un modelo de trabajo y consumo distinto del que les asigna la reproducción del orden social? ¿Estamos realmente transitando, como a veces se afirma, del predominio de las industrias culturales a una economía creativa? ¿El tiempo de los libros en papel y los discos está cediendo ante el avance del arte público, los festivales, la comunicación en red y las descargas digitales?

En América Latina es difícil responder estas preguntas debido a la falta de estadísticas consistentes acerca de los creadores, los públicos culturales y los movimientos de las industrias de la comunicación. No son suficientes los estudios de *rating* sobre lo que se ve y se consume hoy. Necesitamos, por ejemplo, registros cuantitativos de las relaciones entre egresados de carreras artísticas en universidades y desempeños profesionales, conocer la estructura de la oferta cultural confrontada con los hábitos de consumo de la población.

Nos impulsó a realizar una investigación en los últimos tres años, la percepción adquirida en el estudio etnográfico de que existen en muchas ciudades latinoamericanas miles de jóvenes semejantes a los que en Estados Unidos, Gran Bretaña y otros países son llamados *trendsetters* por su capacidad de marcar tendencias. En Bélgica, España y Francia se nombran como emprendedores por el modo de autoorganizarse por fuera de las instituciones y grandes empresas, y en Francia se les dice intermitentes, aludiendo a la «discontinuidad continua» en la que se suceden «compromisos y proyectos» (de Heusch, Dujardin & Rajabaly, 2011; Florida, 2010; Mc Robbie, 2007; Rowan, 2010).

Fuimos seleccionando, entonces, mediante entrevistas y la técnica de bola de nieve figuras clave en las artes visuales, las editoriales independientes, la música y las prácticas digitales en la Ciudad de México. Encontramos a jóvenes que ensayan modos no convencionales de situarse en un paisaje cultural y socioeconómico en transformación. Son un tipo peculiar de trabajadores, ni asalariados ni plenamente independientes. Trabajan en proyectos de corta duración, sin contratos o en condiciones irregulares, pasando de un proyecto a otro, sin llegar a estructurar carreras. Con frecuencia, movilizan sus competencias y su creatividad en procesos cooperativos, cada vez diferentes. Deben adaptarse a clientes o encargos diversos, a la variación de los equipos con los que trabajan, al distinto significado que adquieren los oficios artísticos y culturales en escenas diferentes. Los limitados ingresos y la fragilidad de sus desempeños los obligan a combinar las tareas creativas con actividades secundarias[1].

1 Los resultados de esta investigación, auspiciada por las Fundaciones Carolina y Telefónica, se hallan en dos libros: *Cultura y desarrollo: una visión crítica sobre los jóvenes* (Buenos Aires, Paidós, 2012) *y Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música* (Madrid-Barcelona, Ariel, Fundación Telefónica, Universidad Autónoma Metropolitana, 2012). Este último volumen incluye, además de una parte del estudio en la Ciudad de México, la investigación de temas semejantes en Madrid realizada por un grupo de antropólogos de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, coordinado por Francisco Cruces. Mediante seminarios conjuntos de los equipos de investigadores de ambas ciudades fuimos comparando los resultados, el tipo de cambios que manifestaban los comportamientos de los jóvenes respecto de la historia cultural y social.

**Encontramos a jóvenes que ensayan modos no convencionales de situarse en un paisaje cultural y socioeconómico en transformación. Son un tipo peculiar de trabajadores, ni asalariados ni plenamente independientes. Trabajan en proyectos de corta duración, sin contratos o en condiciones irregulares, pasando de un proyecto a otro, sin llegar a estructurar carreras.**

Nos propusimos investigar en México en qué consiste la innovación cultural y socioeconómica de estas prácticas creativas. ¿Serán los individuos y pequeños agrupamientos creativos capaces de superar contradicciones del capitalismo si tienen suficiente iniciativa, capacidad de asociación, mucha sintonía con las tecnologías avanzadas y pueden posicionarse en lugares privilegiados?

Hay varias características de estos jóvenes creativos que los habilitan para desempeñarse en estos espacios y circuitos:

a. Mayor apertura a lo que sucede fuera del propio país, en gran parte del planeta
b. Disposición a estar conectado permanentemente, y por tanto a diluir la diferencia entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio
c. Capacidad de ser un artista, un músico o un editor multitarea: esto significa, por un lado, usar simultáneamente diversos medios y conexiones (se escribe en la computadora mientras se atienden las redes, Facebook, Twitter y, a veces, también se tiene encendida la televisión). Por otro lado, esta versatilidad se muestra al ejercer oficios que aparecían separados en las prácticas artísticas tradicionales: el autor

de una música o una obra de arte visual puede ocuparse del diseño de objetos, de la publicidad y de promoción en red

d. Habilidades mayores que en generaciones anteriores para establecer interacciones sociales a distancia y redes de cooperación; en algunos casos, microcomunidades que expanden la posibilidad de conseguir trabajos y difundir los resultados; pasar del capital social referido a espacios únicos (barrio, escuela, fábrica) al capital vinculante (Putnam), el que permite inserciones múltiples en espacios diversos cambiando las identificaciones en las que se valorizan distintos capitales
e. Hábitos de hipervinculación, intertextualidad e interdisciplinariedad: en la estructura de las obras se incorporan procedimientos como el *copy/paste,* el *control zeta* y el *bluetooth*, o sea disposición a la transparencia y al intercambio incesante.

La versatilidad —entre diversos oficios, formas de colaboración y aun lenguas y países— es facilitada por las redes digitales, pero es también un requisito «normalizado» por la flexibilización de los mercados laborales y la incertidumbre acerca del futuro de los trabajos.

Los comportamientos de estos jóvenes muestran prácticamente un modo distinto de encarar las relaciones entre creatividad, interdisciplinariedad e instituciones culturales. En otro tiempo, la interdisciplina fue un programa epistemológico o de interrelación entre prácticas artísticas, lenguajes y formatos, con el propósito de renovar las obras y el conocimiento, solo practicado por minorías dentro del campo científico o artístico. Hoy ese estilo de trabajo se extiende en el sampleo y el remix musical, la intertextualidad en la escritura, la colaboración entre disciplinas y la combinación de discursos visuales, literarios y tecnológicos.

Una consecuencia de esta reestructuración interdisciplinaria, que moviliza por fuera de las instituciones, o entre ellas, a los creadores y difusores es un cambio de lenguaje. Las nociones de campo artístico, campo editorial y campo musical, tan utilizadas en la sociología de las artes y la literatura inspiradas por Pierre Bourdieu, ceden lugar a otras. Para describir el objeto de estudio o actuación, los jóvenes hablan de escena, entorno, circuitos o plataformas, conceptos más abarcadores. Mientras la noción de campo aludía a un sistema especializado y autocontenido, con reglas peculiares que articulaban —por ejemplo, en el campo musical— a compositores, intérpretes, salas de concierto, promotores y espectadores, hablar de escenas o circuitos facilita, en cambio, incluir de modo más flexible una diversidad amplia (y entremezclada) de actores internos y externos a lo que antes se llamaba campo.

Las capacidades individuales y grupales de los actores jóvenes no son suficientes para actuar en las escenas o entornos actuales. Debe implicar cambios en las instituciones y empresas que hacen circular los bienes y mensajes, así como nuevas disposiciones en los públicos, espectadores, o, como se prefiere denominarlos de acuerdo con la fusión entre producción y consumo, *prosumidores*.

En las artes visuales la creatividad se redistribuye desde la emergencia de curadores y gestores que no solo estructuran el montaje de la exposición, sino el sentido conceptual de un artista o de varias tendencias e intervienen en el momento de la producción, la autoría y la difusión.

En la música el dj, los ingenieros de sonido y otros que posproducen, a partir de materiales previamente creados por los artistas, modifican también los lugares de producción, circulación y apropiación. Pese a este carácter derivado de sus trabajos muchos dj's se definen como creadores. Cambian, asimismo, la interacción entre el momento creador, antes entendido como solitario e individual y las escenas de comunicación, escucha, baile y fiesta. Así como los restaurantes, bancos y tiendas de diseño configuran el sentido del arte al exponer obras, la música hecha por jóvenes circula cada vez menos en tiendas de discos —incluso en discos— y se mezcla con actividades desplegadas en cafés, medios audiovisuales, museos, centros culturales polivalentes y sobre todo los sitios de internet y las redes sociales. El significado de los bienes artísticos y los criterios de valoración se reformulan en escenas expandidas donde también juegan las modas de ropa, los gustos gastronómicos, los valores de velocidad y entretenimiento de las industrias culturales, las zonas *hipster* de la ciudad, como las colonias Condesa, Roma y el Centro Histórico en la megaciudad de México.

Entre los espacios y circuitos estudiados, la música aparece como el ámbito en el que la vieja estructura concentrada de la industria cultural (en este caso manejada por cuatro gigantescas *majors*) es menos sostenible. Desde la irrupción de Napster hasta la multiplicación actual de redes P2P el intercambio va prevaleciendo sobre el lucro económico. Autoría colectiva, cooperación entre compositores y audiencias, creaciones colaborativas y ediciones a distancia entre músicos residentes en distintos países son algunas de las innovaciones frecuentes en la escena musical. En síntesis, dos consecuencias son particularmente notables: a) la ampliación del acceso a la creación y comunicación, diferenciando menos entre profesionales y aficionados; b) un cambio de horizonte, no solo de reglas, en la configuración de la propiedad intelectual.

Otra muestra del dinamismo en las transformaciones de la escena musical es la necesidad de distinguir, aun limitándonos a un arco entre 20 y 35 años, tres generaciones: la digital, formada por bandas surgidas en la última década, que usan sobre todo redes sociales y plataformas web; la generación de los compilados, partícipes a la vez de las reglas de la industria tradicional y de los circuitos digitales, organizados en forma autogestora; la generación de los disqueros, compuesta por músicos integrados a la industria, algunos de los cuales negocian con los anteriores la inserción en redes digitales.

¿Cómo modifica la innovación tecnológica el proceso creativo y los hábitos de las audiencias? La composición en computadoras personales, el uso de plataformas online y trabajo en la nube aumentan la ya citada colaboración a distancia y modifican la noción industrial del *copyright* dando lugar a licencias con aper-

**Este sentido transitorio de los emprendimientos conspira contra el rendimiento en las prácticas culturales que requieren inversiones cuantiosas y cuya capacidad de recuperación económica es lenta.**

tura parcial tipo *creative commons*. Como en las artes visuales y en el mundo editorial, las tecnologías digitales potencian el acceso a la información sobre ofertas culturales del propio país y del mundo. Podríamos decir que las radios y sobre todo los sitios de internet realizan una curaduría de gustos musicales. Este público interactivo, con tantas facilidades de acceso y de recreación de lo que escucha, es un difusor selectivo y expansivo: Facebook, Twitter, Youtube y los blogs extienden constantemente la circulación de músicas y videos con música, son orientadores de preferencias y convocan a los simpatizantes a agruparse.

Pasamos de un periodo en el que el desarrollo cultural se concebía en forma lineal (creadores-intermediarios-públicos) a otro en el que la creación es reformulada como programación, o sea manejo creativo de materiales preexistentes y de sus cambios en la circulación. Ahora la creatividad cultural se halla tanto en la gestación, como en la comunicación y la recepción, que se entremezclan sin un orden secuencial.

## De la carrera a los proyectos

Otro cambio visible cuando comparamos a los productores culturales de hace veinte o treinta años con los actuales es el tránsito de una sociedad en la que se podía hacer carrera a otra en la que escasean las plazas laborales y, cuando se consiguen, son casi siempre nombramientos temporales inseguros. Los jóvenes artistas y músicos declaran estar acostumbrados a organizarse en proyectos de corta y media duración. Algunos realizan emprendimientos independientes por convicción, la mayoría por necesidad. La creatividad y la innovación, dos rasgos altamente valorados para conseguir trabajo, más que las competencias profesionales duraderas, contribuyen a dar a sus actividades esta periodización frágil. La presión de lo instantáneo, lo que se descubre o se informa hoy, refuerza esta relación con la temporalidad veloz de las biografías: todo es efímero, renovable y luego obsoleto, incluso los agrupamientos que organizan los jóvenes para poder trabajar.

Este sentido transitorio de los emprendimientos conspira contra el rendimiento en las prácticas culturales que requieren inversiones cuantiosas y cuya capacidad de recuperación económica es lenta. Los patrones laborales y comerciales de la industria editorial, donde la producción lleva meses y su sentido se nutre, en parte, de un catálogo formado durante años, entran en conflicto con la intermitencia de los trabajos y las coacciones del mercado que propician la obsolescencia y la renovación incesante.

Una zona particularmente sensible a la aceleración y la incertidumbre es el tránsito de las ediciones en papel a los circuitos virtuales. Por un lado, la bibliografía internacional y las declaraciones de editores hablan de la posible sustitución de los libros por la circulación digital: vemos una preocupación creciente por adecuar las editoriales y librerías para subsistir en un tiempo de producción y transmisión en red de los contenidos. Por otro, los editores independientes entrevistados se aferran a proyectos en papel, se oponen al catastrofismo como parte de su resistencia a la «tiranía del mercado», defienden la producción de libros «concebidos para leer, para perdurar». Valoran los aspectos artesanales de la producción (la calidad del papel y el diseño, las innovaciones tipográficas y el sentido cualitativo de la comunicación interpersonal y la lectura estéticamente justificada).

Desde hace cuatro años uno de los centros dedicados al arte joven en la ciudad de México, el Museo Carrillo Gil, abre en el mes de diciembre un espacio de exhibición, promoción y análisis para las editoriales independientes. En 2011 el Foro albergó a más de sesenta editores de varios países que ocuparon un piso entero del museo. Desde que uno entraba llamaba la atención el ambiente festivo, la mezcla de revistas, fanzines, objetos visuales o publicaciones referidas al cine, el video y por supuesto libros: en muchos de ellos hay signos artesanales, como el visible cosido a mano, portadas con marcas singularizadas, libros de artista junto a ediciones de aspecto convencional, pero que indican deseos de revitalizar el objeto editorial a partir de sus atributos clásicos. «El libro ha muerto, larga vida al libro» fue la consigna que tituló el emprendimiento de este año. El futuro no parece traer la sustitución del papel por las pantallas, sino una convivencia con interacciones complejas entre ambos.

¿Cómo está ocurriendo esta coexistencia de diversos hábitos, formas de agrupamiento, organización y estilos de trabajo? No es posible englobar los distintos procesos como si fuera el pasaje en bloque a una economía creativa que encuadraría a todos ni tampoco como la desaparición catastrófica de las industrias culturales y los tipos de comunicación que las volvieron hegemónicas en la segunda mitad del siglo XX.

Lo que encontramos, en cambio, es que las formas industriales y posindustriales (digitales) de producir y circular los bienes y mensajes interactúan con hábitos comunitarios antiguos,

**Más que sustituir un sistema por otro, los emprendimientos de los jóvenes ensayan aprendizajes múltiples, relaciones de amistad junto con la colaboración con grandes instituciones, competencia, autoempleo e inserción imaginativa en redes prexistentes.**

formación de nuevas comunidades y tipos de negocio. Se combinan el gusto por la cultura masiva con «nuevas» formas de trabajo artesanal, la búsqueda colectiva de soluciones innovadoras y los modos de compartir su *expertise*. Más que sustituir un sistema por otro, los emprendimientos de los jóvenes ensayan aprendizajes múltiples, relaciones de amistad junto con la colaboración con grandes instituciones, competencia, autoempleo e inserción imaginativa en redes prexistentes.

El estudio de estos actores versátiles genera interrogantes acerca del tipo de sociedad que engendra el trabajo por proyectos inestables y discontinuos. Los testimonios de algunos entrevistados muestran el carácter ambivalente de estos cambios. Me decía una artista visual que trabaja a veces como productora cultural y otras como diseñadora digital:

> Entre la licenciatura y la maestría estudié nueve años. Sé inglés y francés y soy capaz de desempeñarme en distintos oficios. Pero no encuentro trabajo que dure: di cursos y hago trabajos con contratos temporales, y entre uno y otro puedo quedarme tres meses sin ganar nada. No puedo esperar que me den un préstamo para comprar un auto ni que me den licencia si quedo embarazada.

También hay que valorar, junto con la creatividad extendida, las consecuencias de esta reorganización social y económica sobre la producción cultural y el sentido de vivir juntos. Si bien este modo de trabajar por proyectos, contratando y descontratando gente, permitiendo a algunos liberarse de la rutina e innovar en tareas diversas, dinamiza la economía, también perjudica a muchos. En palabras de Richard Sennett, corroe el carácter y debilita la solidaridad social. ¿A qué se refiere cuando dice esto? Corroe especialmente «aquellos aspectos del carácter que unen a los seres humanos entre sí y brindan a cada uno de ellos una sensación de yo sostenible» (Sennett, 2000, p. 25).

La difícil sustentabilidad a mediano plazo de esta organización del trabajo creativo por proyectos más que como carreras se aprecia tanto en el análisis económico como antropológico de los jóvenes estudiados en México. Un equipo de economistas con los que hicimos el estudio, dirigido por Ernesto Piedras, estableció que los artistas visuales, editores independientes, músicos y artistas multimedia solo reciben de sus actividades creativas, en promedio, 23% de los ingresos que necesitan para sobrevivir. Completan sus recursos con becas, ayudas familiares y trabajos temporales como docentes o en tareas de empresas de video, cine, publicidad y con frecuencia en actividades lejanas a sus proyectos creativos.

En la investigación antropológica sobre artistas visuales, Carla Pinochet Cobos y Verónica Gerber (2013) indagaron qué alcance puede tener en las artes visuales el analizarlas como industria creativa, en qué sentido las ocupaciones y los emprendimientos de estos creadores son cuantificables. Ciertas producciones son remuneradas, algunas se insertan en el mercado, participan en ferias comerciales de arte y estimulan circuitos urbanos de turismo cultural. Pero cuando se presta atención al carácter cualitativo de las experiencias creativas, a los espacios de convivencia, colaboración y participación comunitaria, se vuelven significativas también prácticas no retribuidas que dan satisfacciones y crean sentido. El mundo artístico exhibe índices de subempleo y precariedad semejantes a los del conjunto de la población joven de la ciudad de México; sin embargo, aunque los modos de resolver las necesidades económicas, como la obtención de salarios y el consumo material, están sometidos a presiones de inestabilidad y exigencia de trabajar en «lo que aparece», sus usos de las tecnologías y los intercambios de bienes e información, confieren a los artistas una mirada peculiar sobre el presente y el futuro. Encontramos que no coinciden completamente con lo que ocurre en la economía creativa, el nivel micro de las economías domésticas y las lógicas grupales e individuales.

Las innovaciones tecnológicas en los procesos culturales representan la mayor alteración en los vínculos entre economía y cultura. Reconversión digital de las empresas, cambios tecnológicos en las maneras de producir y circular los libros, en el diseño gráfico e industrial, organización reticular del trabajo, emergencia de nuevas profesiones y caídas de otras son algunos de los cambios que asignan protagonismo a los jóvenes *techsetters*. El lugar en apariencia privilegiado que ocupan estos jóvenes con alto nivel educativo y destrezas apropiadas para los actuales modos de trabajo y negocio no los libra de compartir con el resto de la juventud la falta de contratos laborales y salario fijo, de prestaciones sociales y seguridad más allá del corto plazo. No obstante, escribe Enedina Ortega Gutiérrez

(2013), su uso fluido de las redes les habilita un universo de conexiones donde son valorados, son requeridos por *coolhunters* y les permite disfrutar cierta autonomía en la elección de sus tareas y la distribución de su tiempo. Su versatilidad para cruzar fronteras disciplinarias y entornos culturales desorganiza las categorías habituales en los estudios cuantitativos. No basta, por ejemplo, saber cuántos disponen de internet en casa (en la ciudad de México 42,3%). Hay que averiguar cuántos tienen acceso en otras escenas (amigos, cafés internet, escuelas) y cuáles son las diferentes lógicas de uso: qué temas o páginas les interesan y para qué necesidades profesionales, de asociación o de juego las utilizan.

En cuanto al futuro, apenas existe a corto y mediano plazo: solo la mitad de los jóvenes emprendedores, aun los universitarios, piensa en el retiro laboral o en planes a largo término. Los jóvenes *techsetters*, que actúan desde su creatividad individual y cultura participativa, construyen un momento instituyente en la sociedad mexicana. Pero el bono demográfico y digital que representa esta masa de jóvenes queda como algo difuso en una sociedad donde se deja la innovación a las empresas privadas, sin una política digital, sin una agenda estatal y una legislación que canalicen la acción creativa de los movimientos culturales. OC

## REFERENCIAS


Calderón, V. (2010, 13 de agosto). *La juventud perdida de Latinoamérica.* El País, p. 6.

De Heusch, S; Dujardin, A. & Rajabaly, H. (2011). L'artiste entrepreneur, un travailleur au projet. En *L'artiste un entrepreneur?* Collectif sous la direction du Bureau d'études de SMartBe. Bruxelles: Les Impression Nouvelles, SMartbe.

Florida, R. (2010). *The great reset: How new ways of living and working drive post-crash prosperit.* Nueva York: Harper Collins.

Gerber, V. & Pinochet, C. (2013). Economías creativas y economías domésticas en el trabajo artístico joven. En N. García Canclini y E. Piedras (Coord.), *Jóvenes creativos: estrategias y redes culturales.* Ciudad de México: Juan Pablos Editores/ UAM/ FONCA.

Hopenhayn, M. (2008). Inclusión y exclusión social en la juventud latinoamericana. *Pensamiento Iberoamericano. Inclusión y ciudadanía: perspectivas de la juventud en Iberoamérica, 3*, 49-71.

Mc Robbie, A. (2007). La *'losangelización' de Londres: tres breves olas de microeconomía juvenil de la cultura y la creatividad en Gran Bretaña.* Extraído el 20 de junio de 2011 desde eipcp.net/transversal/10/20/macrobbie/es/pm

Ortega, E. (2013). Jóvenes *techsetters* y emprendizaje en el contexto de la economía creativa. En N. García Canclini y E. Piedras (Coord.), *Jóvenes creativos: estrategias y redes culturales.* Ciudad de México: Juan Pablos Editores/ UAM/ FONCA.

Piedras, E. (2013). Estrategias creativas y economías domésticas en el trabajo artístico joven. En N. García Canclini y E. Piedras (Coords.), *Jóvenes creativos: estrategias y redes culturales.* Ciudad de México: Juan Pablos Editores/ UAM/ FONCA.

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo.* Madrid: Anagrama.

PUBLICADO EN ENERO DE 2013, OC 15.

# MECANISMOS PERFORMATIVOS DE LA INSTITUCIONALIDAD EDUCATIVA EN CHILE:

## PASOS HACIA UN NUEVO SUJETO CULTURAL

Por Alejandro Carrasco

### Nuevo paradigma en política educativa y sus técnicas de gobierno

CHILE ESTÁ CONSOLIDANDO UNA POLÍTICA EDUCACIONAL QUE NO HA PROBADO SUS VENTAJAS EN OTROS SISTEMAS EDUCACIONALES y cuya teoría de la acción se plasma en mecanismos performativos de privatización, estandarización, examinación y *accountability* (PEEA). Mientras en el mundo se avanza hacia la *cuarta vía* de reformas educacionales, Chile consolida un paquete de reformas de *segunda vía* mediante estos dispositivos (Hargreaves & Shirley, 2009)[1].

Con el propósito de iluminar la comprensión de estos cuatro mecanismos (PEEA) se emplea el concepto de *gubermentalidad* o tecnologías públicas de regulación. Etimológicamente, *gubermentalidad* es una palabra compuesta (gobierno + mentalidad) relativa al gobierno o conducción de mentalidades (Foucault, 1979; Lemke, 2011). A la luz de la experiencia internacional, el impacto performativo de estos cuatro dispositivos o *técnicas de gobierno* será probablemente su capacidad para producir nuevos sujetos, vínculos y racionalidades. Gubermentalidad refiere a la relación entre técnicas de poder y formas de conocimiento. El poder para Foucault tiene implicancias *positivas*, esto es, productivas en tanto produce nuevas formas sociales y tiene efecto en términos de subjetivación de organizaciones y sujetos. Las relaciones de poder en este esquema suponen programas calculados de conocimiento conformados por técnicas de regulación de conductas. La agencia de los sujetos en este marco supone la autodirección, autovigilancia, autoconducción pero en un marco acotado de posibilidades de acción diseñadas remotamente y diseminadas mediante tecnologías públicas de regulación. Aquí se plantea que los mecanismos PEEA en su operación conjunta ofrecen una nueva forma de gubermentalidad del sistema escolar chileno[2].

Desde la óptica de legisladores, formuladores de políticas y grupos de interés, estos instrumentos de política pública constituyen la respuesta política para mejorar la calidad y equidad de la educación chilena[3]. Los dos ejes principales del funcionamiento de los dispositivos PEEA son, primero, el fortalecimiento de un Estado que sobrerregula y sanciona a distancia, pero al mismo tiempo instala a nivel local la responsabilidad privada por los

1. La *segunda vía* refiere al uso intensivo de políticas de *accountability*, privatización y estandarización examinada. En contraste, los países en general avanzan hacia la *cuarta vía* caracterizada por reformas que fomentan la confianza, promueven la pedagogía, *accountability* interna y la educación pública.

2. El término *técnicas de gobierno* o tecnologías públicas de regulación está en el centro de la definición de gubermentalidad que introdujo Michael Foucault para dar cuenta de las relaciones entre tecnologías de poder, conocimiento y prácticas discursivas, que *hacen, producen y diseminan* continuamente el accionar del Estado en el conjunto de la sociedad.

3. Paradojalmente, parte de estos mecanismos son la respuesta institucional a las demandas de los movimientos estudiantiles de mediados de los 2000 (Ley de Sistema de Aseguramiento de la Calidad, LGE, SEP). La paradoja está en el hecho que en lugar de responder a las demandas estudiantiles, estas medidas refuerzan lo que el movimiento estudiantil cuestionó.

resultados y, segundo, la confianza en el principio de competencia y autorregulación de los mercados educacionales cuya estrategia de mejora escolar se basa en la eliminación de las escuelas con menos condiciones adaptativas. Es probable que esta teoría de la acción, sin embargo, impida mejorar la educación y termine generando lo que Foley & Goldstein (2012), Alexander (2011) y Coffield (2012) denominan *deterioros colaterales* indeseados sobre la pedagogía, las escuelas y la sociedad en su conjunto.

La evidencia internacional, que informa este artículo, coincide en señalar que las políticas globales basadas en mecanismos de privatización, *accountability*, estandarización y examinación intensiva no han contribuido ni a mejorar la calidad de la educación, ni a disminuir las brechas educacionales entre distintos grupos sociales. Diversos estudios de países que han implementado este tipo de reformas durante los 90 y 2000 convergen en concluir que este tipo de reformas contribuye a crear mayor desprofesionalización, segregación, aprendizajes mecánicos, desmoralización escolar, simplificación del currículo, desafección académica y cívica, logros de corto alcance, relocalización de los propósitos educacionales, autonomía ilusoria en las escuelas y un nuevo ambiente moral en educación que reconfigura los valores que una sociedad promueve, produce y transmite[4].

El efecto *positivo* (referido a su capacidad generadora) de estos cuatro dispositivos es la configuración de nuevos sujetos educacionales: un nuevo Estado en educación, nuevos mercados, nuevas escuelas, nuevas nociones de aprendizaje, nuevos padres, nuevos ciudadanos y modos de convivencia.

## 1. Privatización

Como en otras áreas, la disciplina económica a inicios de los años 80 contribuyó a reconfigurar la organización del sistema escolar mediante su transformación institucional de base[5]. El régimen cívico-militar[6] *construyó* un mercado educacional introduciendo un conjunto de instrumentos de política pública cuyo propósito era estimular la incorporación de operadores educacionales privados restando influencia al Estado en la provisión educativa y otorgando a las familias un poder regulativo mediante los *vouchers* o subsidio a la demanda. Posterior a su inicio, los cambios más significativos al mercado educacional han sido la incorporación del financiamiento compartido, la eliminación de la subvención pareja en 2008 y la reciente creación de la Superintendencia Educacional[7]. Es notorio que el conjunto de medidas tomadas durante los últimos treinta años han consolidado la operación del mercado educacional, o más bien, lo han creado, lo han producido mediante la relación *performativa* entre ciencia social y formas sociales (MacKenzie, Muniesa & Siu, 2007; Ariztía, 2012). En tanto técnica de gobierno, el mercado hace que los propios sujetos *enacten* o produzcan *ellos mismos* la

**En relación con los *estudiantes*, un escenario de polarización y segregación educacional tiene consecuencias en términos de subjetivación. Los mercados educacionales tienen efectos en la *conformación composicional* de las escuelas. Mientras más segregado y polarizado un sistema escolar, mayor homogeneidad habrá entre los estudiantes al interior de las escuelas en términos religiosos, económicos, culturales, sociales o étnicos.**

4. Consultar: Willmot & Thrupp, 2005; Au, 2007; Mansell, 2007; MacBeath, 2007; Hargreaves & Shirley, 2009; Harris, 2009; Ravitch, 2010; Maroy, 2010; Ball, 2011; Sahlberg, 2011; Alexander, 2011; Hargreaves & Fullan, 2012.

5. Ver Ariztía, 2012 para otros ejemplos sectoriales sobre la manera en que las ciencias sociales, y en específico la economía, hacen y crean nuevas formaciones sociales. La educación como campo es solo una expresión más de la relación creativa y reflexiva entre conocimiento y sociedad.

6. Término empleado por Hunneus (2000) quien ilustró empíricamente la amplia y decisiva participación de civiles en el gobierno encabezado por la junta militar. Son los civiles quienes diseñaron e implementaron las reformas tanto económicas como constitucionales vertebrales del régimen.

7. Reanudada la democracia, en 1992, la elite tecnocrática de la Concertación introdujo el copago o financiamiento compartido, vigente hasta hoy, que permite principalmente a los establecimientos particulares subvencionados, además de recibir el subsidio del Estado por niño atendido, cobrar a las familias una pago mensual de modo de aumentar los incentivos para la incorporación de privados al sector y aumentar el gasto global en educación.

**La evidencia internacional, que informa este artículo, coincide en señalar que las políticas globales basadas en mecanismos de privatización, *accountability*, estandarización y examinación intensiva, no han contribuido ni a mejorar la calidad de la educación, ni a disminuir las brechas educacionales entre distintos grupos sociales.**

nueva lógica de coordinación implementada mediante conductas antes desconocidas[8].

En el caso de las *escuelas* el subsidio a la demanda les quita el financiamiento y las obliga a competir para conseguirlo. Las escuelas devienen en organizaciones productivas que deben invertir tiempo, recursos, energías en capturar y mantener su matrícula. Los directores de escuelas deben diseñar tácticas para navegar en las vicisitudes de los mercados locales. Las escuelas se transforman en unidades competitivas cuyo vínculo con las restantes escuelas locales no es ni de cooperación ni sana rivalidad. El mercado las hace disputarse estudiantes, las escuelas se abocan a desarrollar acciones de exteriorización a fin de volverse atractivas para las familias emprendiendo estrategias de captura no necesariamente educacionales. Las escuelas al competir por su financiamiento y sobrevivencia incorporan prácticas que antes le eran ajenas[9].

Respecto de las *familias*, la creación de un mercado educacional hace de la educación un bien *escaso* que no está asegurado para todos y debe ser conquistado. Sin embargo, como en cualquier mercado, no todos están en igual posición para adquirir el bien en juego. Las familias deben desplegar un conjunto de recursos para lograr cupos y ser admitidos. De este modo, el mecanismo competitivo favorece a aquellas familias en posesión de un mayor *stock* de capitales materiales y simbólicos al tiempo que limita las posibilidades de elegir de las familias que los poseen en menor proporción. Así dicho principio de escasez trae aparejada la conformación del sistema escolar en un espacio social jerarquizado en cuya dinámica de juego hay ganadores y perdedores[10]. Lo gravitante es que en esta disputa por cupos escolares las familias atraviesan, logren o no ser exitosos, presiones, ansiedades, decepciones, perplejidad, confusión o desconcierto. Las familias y los estudiantes deben autoconstruirse para enfrentar los procesos de búsqueda, postulación, selección y admisión.

De igual modo, en relación con los *estudiantes*, un escenario de polarización y segregación educacional tiene consecuencias en términos de subjetivación. Los mercados educacionales tienen *efectos en la conformación composicional* de las escuelas. Mientras más segregado y polarizado un sistema escolar, mayor homogeneidad habrá entre los estudiantes al interior de las escuelas en términos religiosos, económicos, culturales, sociales o étnicos[11]. ¿Qué tipo de sujetos produce una sociedad un sistema escolar polarizado? Desde una perspectiva liberal comunitaria, la importancia de la mixtura social y cultural de las escuelas se relaciona con lo que Michael Walzer denomina la promoción de *sociedades de la tolerancia*. Walzer afirma que la tolerancia política, social y cultural no es abstracta, es una práctica que se transmite más en términos experienciales que curriculares. Y las escuelas constituyen la primera experiencia pública de los niños donde interiorizan en términos prácticos, es decir, cotidianos, los términos de la convivencia con otros diferentes. Un sistema escolar polarizado despoja a los niños de la oportunidad práctica de convivir en la diferencia y de familiarizarse con otros modos de expresión distintos al que les circunda. Todavía más, Hannah Arendt plantea que la escuela es aquel lugar que se interpone entre la esfera privada (lugar protegido de maduración de un ser humano nuevo) y el mundo como tal. La escuela es el lugar de *tránsito* de un espacio al otro. Dado que los niños (ser humano nuevo) desconocen el mundo, la escuela nos permite

8. Sin embargo, el mercado educacional ha generado *polarización* social, económica y cultural en las escuelas, ha debilitado la educación pública, los establecimientos particulares subvencionados no obtienen mejores desempeños que los municipales (Bellei, 2007; Carrasco & San Martin, 2012) y la segregación educacional por efecto del financiamiento compartido es mayor que la segregación residencial (Valenzuela, Bellei y de los Ríos, 2010).

9. Por ejemplo, los directores añaden nuevas tareas de marketing, promoción, diseño de la reputación, cuidado de las formas, vigilancia de su alumnado que deviene un recurso de exteriorización, despliegue de estrategias para capturar y fidelizar clientes, competencia abierta con otras escuelas, programas de entrenamiento a sus estudiantes para subir sus índices de productividad vía SIMCE (Carrasco, 2010).

10. Hay evidencia mundial en sociología de la educación que las prácticas de elección de escuelas por parte de las familias difieren y se asocian a los recursos y prácticas culturales propias de cada clase social (Lauder et al., 1999; Ball, 2003; Reay et al. 2011; van Zanten, 2010). Siempre los padres intentarán usar sus recursos para mejorar la educación de sus hijos y este mecanismo institucionalizaría esa práctica natural.

11. La evidencia empírica es sólida en esto. Chile está entre el 3% de países más segregados del mundo en términos educacionales. Sucesivos reportes de la OECD, PISA, TIMMS, que incluyen métricas de segregación, ubican a Chile en la posición de máxima segregación. Asimismo, los datos SIMCE mediante su caracterización económica muestra anualmente la relación lineal entre nivel socioeconómico y tipo de establecimiento escolar.

introducirlos gradualmente en él. Si bien la escuela *no es* el mundo, esta debe parecerse y representarse prácticamente como *si lo fuera,* de modo que los niños aprendan a vivir en él. Un sistema de escuelas polarizado y segregado dificulta esa posibilidad.

## 2. Estandarización

Desde una óptica de política educativa, la estandarización refiere al grado de imposición que el Estado ejerce sobre directivos y docentes en sus niveles de autonomía profesional, tanto en el currículo como en los planes de mejoramiento escolar. Aunque es necesario que cada país establezca nacionalmente los contenidos y estructura de transmisión de su currículo (como fomento del acervo cultural, memoria colectiva y conocimiento científico acumulado por una sociedad o época), muchas decisiones curriculares específicas ocurren diariamente en cada aula, escuela, localidad y región como respuesta a las demandas pedagógicas, culturales y entornos sociales de grupos de estudiantes. Estos últimos se denominan *estándares indicativos,* pues señalan a cada escuela y profesor lo que la sociedad espera que cada estudiante aprenda a *grosso modo* sobre la naturaleza, lenguaje, historia, álgebra o el arte. Su carácter indicativo expresa la idea de que cada profesor y escuela tiene márgenes de contextualización del currículo a la realidad cultural, ritmos de aprendizajes, mundo social, intereses y experiencias vitales de sus estudiantes. Sin embargo, en contraste con lo anterior, la estandarización a la que aquí se hace referencia entra en el ámbito de las *técnicas de gobierno,* pues fija en espacios regulados de adaptación la manera en que el currículo debe impartirse a nivel local. Se denominan *estándares vinculantes* pues otorgan estrecho margen a las escuelas y docentes para su organización curricular, lo que tiene implicancias en los modos de adquisición del conocimiento, en la naturaleza misma de la pedagogía y en la expansión de las capacidades de pensamiento de los estudiantes.

En los últimos años, posterior a la reforma curricular de los 90, Chile ha avanzado hacia una creciente estandarización que abandona su carácter indicativo y cede a técnicas de gobierno que lo vuelven vinculante. El supuesto subyacente a este esquema es que los profesores y directivos no estarían en condiciones de tomar decisiones pedagógicas y curriculares sustanciales en sus escuelas. El estándar debe uniformizar, regular, homogeneizar lo que la cumbre del sistema concibe debe desplegarse en cada aula del territorio nacional. Esto insinúa una suerte de desconfianza en los juicios profesionales de profesores y directivos. Y tiene lugar la presunción de que las demandas educacionales de cada estudiante pueden ser abordadas con diseños provenientes desde el centro del sistema escolar. Asimismo, muy relevante, en tanto técnica de gobierno, para que el estándar curricular resulte en norma, es necesario hacerlo vinculante mediante su examinación constante y definiendo consecuencias asociadas. Sin embargo, los estudios internacionales convergen en señalar que los sujetos que este dispositivo de política educativa *produce* son directivos y profesores desprofesionalizados, desmoralizados y desmotivados ante la reducción del juicio técnico de su labor y la estructuración remota que el Estado ejerce sobre su trabajo (Ball, 2006; Alexander, Doddington, Gray, Hargreaves, & Kershner, 2010).

Conviene despejar que la existencia de estándares no es problemática. Contrariamente, son necesarios y asisten la labor de directivos y docentes. Lo riesgoso está en el intento de hacerlos rígidos y sancionar su incumplimiento. Cuando sucede, el *estándar vinculante* deviene una norma de manufactura, un modelo totalizante que busca uniformizar y simplificar procesos complejos como la *pedagogía*. Una configuración semejante ignora que la educación es esencialmente una actividad cultural y que ocurre en el lenguaje. Chile, en contraste, parece avanzar hacia un marco creciente de estandarización cuya implementación se asegura con tecnologías públicas que lo harán medible, comparable, testeable y auditable, en fin, vinculante.

## 3. Examinación

El término examinación (*testing*) se distingue del término evaluación (*assessment*). Mientras el primero es conducido central y estandarizadamente, y sus objetivos son medir el desempeño para fines de responsabilización pública; el segundo es una herramienta que los docentes y escuelas usan para sofisticar su juicio profesional para brindar apoyo pedagógico a sus estudiantes; por lo mismo está centrada en los estudiantes, no tiene otra función más que monitorear su aprendizaje y sus resultados solo le incumben a las escuelas que los diseñan como artefactos de mejora escolar.

Aquí se plantea que el Sistema Nacional de Medición de la Calidad de la Educación (SIMCE) corresponde más a una herramienta de examinación que de evaluación educativa. Como técnica de gobierno, la examinación sirve más a los propósitos de agentes localizados *fuera* de las instituciones escolares que a la escuela misma. Consiste en una tecnología de control donde la escuela deviene en objeto de observación, comparación y seguimiento a gran escala respecto de parámetros fijados externamente[12].

Para visualizar la operación de este dispositivo, resaltan al menos tres aspectos: (a) es obligatorio para todos los establecimientos educacionales con reconocimiento oficial; (b) sus resultados

12. El SIMCE se inició en Chile en 1989 y su propósito original era apoyar las evaluación educacional. En ese entonces su presencia en el sistema escolar era marginal. Progresivamente se expandió y fue ocupando el espacio vertebral que hoy tiene. En términos de (a) escala: Chile es uno de los pocos países del mundo cuya prueba de evaluación de aprendizajes nacional es censal y no muestral -no hay escapatoria; (b) alcance curricular: incluye varios subsectores: lenguaje, matemática, ciencias, y recientemente educación física, inglés y tecnología; (c) cobertura: el SIMCE se aplica en varios niveles donde dichos subsectores son examinados: 4º básico, 8º básico y 2º medio; y durante 2012 se ha incorporado 2º y 6º básico; (d) frecuencia: todas esta mediciones se aplican cada dos o tres años excepto en 4º básico cuya medición es anual desde 2007.

son públicos, se envían a escuelas y familias, se difunden en páginas web y medios de comunicación masiva; (c) sus resultados son usados por el Estado para múltiples propósitos en términos de financiamiento, asignación de recursos, intervenciones, incentivos, rankings y clasificación. En contraposición a la mayoría de los países, Chile mide de manera censal, a más temprana edad, más subsectores de aprendizaje, más niveles, con mayor frecuencia y con usos de rendición de cuentas. Esto sugiere que Chile ha gradualmente implementado una política de examinación intensiva en sus aulas y escuelas[13].

¿Cuál es la base discursiva que da amplia legitimidad pública al SIMCE? Oficialmente, el SIMCE tiene al menos tres propósitos fundamentales: (a) monitoreo de la calidad de la educación para evaluar el efecto de las políticas educativas implementadas por el Ministerio de Educación[14]: la experiencia internacional muestra, sin embargo, que para este propósito bastaría el uso de pruebas muestrales. (b) Proveer información a los padres para elegir escuelas. Sin embargo, estudios muestran que la decisión de las familias es ubicua, multidimensional, se construye en el tiempo y en articulación con múltiples agentes (materiales y no materiales) y está fuertemente vinculada y mediada por la posición social que ocupan las familias en la sociedad[15]. La elección de escuelas  más que una práctica educacional es una práctica estratégica de diferenciación social, donde el *habitus* de las familias y sus capitales estilizan las formas de la decisión y definen su eficacia. (c) La entrega de información a las escuelas y los profesores para la evaluación y el diseño de estrategias de mejoramiento escolar y apoyo al aprendizaje de sus alumnos. Sin embargo, esta es una falacia metodológica ya que el SIMCE no produce datos a nivel individual. Entonces, ¿para qué agentes o instituciones el SIMCE constituye un instrumento útil?

El SIMCE tiene una función pivotal para el funcionamiento de los otros dispositivos aquí examinados: privatización (información a los padres como motor de la competencia entre escuelas), estandarización (auditar el cumplimiento del currículo empaquetado) y *accountability* (hacer vinculante, individualizar, responsabilizar, sancionar a los agentes educacionales). Es un eslabón en la conexión fundamental entre un currículo estandarizado que debe cumplirse, su examinación vinculante y las sanciones de su incumplimiento. De este modo, el SIMCE es un objeto que la sociología económica denominaría, *enactante*, en el sentido que tiene independencia y vida propia, produce nuevas formas sociales impensadas, construye nuevas subjetividades y relaciones sociales. La examinación intensiva ha devenido una práctica discursiva que es puesta en circulación por una amalgama entre expertos, instituciones y agentes. El SIMCE prácticamente se ve y define como una dimensión *constitutiva* de las practicas educacionales, ha devenido en la *educación misma*, puesto que los resultados que ofrece son un insumo central para múltiples operaciones del sistema educativo.

El isomorfismo del caso de EE.UU. en este respecto no es auspicioso. La historiadora Diane Ravitch, en una revisión sistemática de la investigación estadounidense sobre el impacto de las estrategias de examinación, ha señalado que el sistema escolar y sus autoridades han sido 'secuestrados' por la creencia que la educación *consiste* en su medición. Ravitch (2010) advierte que estas estrategias están dañando la formación cívica, la creatividad y la innovación en las aulas norteamericanas.

En el caso de Chile, la nueva Agencia de Calidad del rendimiento de las escuelas será un dispositivo de Estado cuyas tecnologías de clasificación de la calidad de las organizaciones escolares permitirán medir, clasificar, situar en un ranking, juzgar, sancionar. Un test censal, usado para comparar y rotular, tiene efectos performativos sobre el conjunto del sistema, escuelas y aulas puesto que el test deviene norma, *principio regulador* hacia al cual todos los sujetos deben orientarse al estar en juego su condición misma. Las consecuencias de esta modalidad examinadora tendrá efectos performativos sobre las prácticas de aula y el desempeño de los docentes, esto es, cambios en la ética y agencia de los sujetos. Entre otros riesgos posibles, significa que los profesores podrían orientarse más a entrenar a sus alumnos para rendir satisfactoriamente las pruebas y menos a enseñar aplicando para ello su juicio profesional situado, tornando el rol mediador en una mera refracción banal del estándar prefigurado; o que el currículo se restringe y anticipa a lo que será testeado. Las artes, música, ciencias son desplazados por 'lenguaje' y 'matemáticas' testeados por el SIMCE. O también, que los agentes educacionales, ante la presión, estarán expuestos a simular o infringir la medición[16]. A la larga, la examinación en lugar de producir transparencia y objetividad, lo que los sujetos terminan produciendo es opacidad e inautenticidad (Ball, 2006).

Sin embargo, no debe malentenderse el argumento. Los sistemas de evaluación de aprendizajes *son* una pieza central en

13. A excepción de Inglaterra o algunos estados en EE.UU., en general los países no usan mediciones estandarizadas tipo censal. La evaluación del progreso de los aprendizajes de los alumnos, instrumento pedagógico fundamental, está localizado en cada escuela y aula y es responsabilidad de cada profesor y directivos. Las pruebas para monitorear el estado de la educación nacional son muestrales, con frecuencia extendida, tardíamente (14 años), en muy pocos subsectores y sus resultados no son públicos. Ninguno de los países que muestran los más altos desempeños educacionales del mundo tienen un sistema de medición semejante al chileno (Hargreaves & Shirley, 2009). Finlandia, por ejemplo, se ha declarado un sistema escolar *free-testing-zone* (Sahlberg, 2011).

14. Para desvincular ambos objetivos, la nueva institucionalidad estipula que el SIMCE debe abandonar el Mineduc y trasladarse a la Agencia de la Calidad de la Educación. Mediante esta medida se evitará que el Mineduc sea juez y parte, es decir, mientras un órgano implementará políticas el otro evaluará su efectividad.

15. Elaqua Schenider (2009); Carrasco & San Martin (2012); Sonajen, Carrasco & Tironi (2012); Falabella, Sepannen y Raczynski (2012); Rinne, Carrasco & Flores (2012).

16. La literatura empírica en el mundo anglosajón lo ha reportado ampliamente. Recientemente, un estudio de la *British Academy* del Reino Unido reportó la existencia de un conjunto de estrategias para engañar los sistemas de medición. Ver: Fooley & Goldstein (2012). *Measuring Success.League Tables in the Public Sector.*

los procesos educacionales, excepto cuando sus propósitos se invierten mediante técnicas de gobierno de examinación intensiva. Al restar originalidad, es posible que cada vez más los niños chilenos aprendan en ambientes que no fomentan la creatividad, la sorpresa, ni innovación y tiendan más bien a constituirse en niños hábiles para responder pruebas, con experiencias curriculares restringidas y reducidas habilidades de pensamiento crítico.

## 4. Accountability

La *técnica de gobierno* denominada *accountability*, o rendición de cuentas, agrupa el conjunto de dispositivos previos. Es una suerte de matriz generadora de prácticas cuya máxima expresión de poder regulatorio está en la reciente creación de la Agencia de la Calidad de la Educación cuyo papel será múltiple: crear estándares, aplicar el SIMCE, clasificar escuelas según su desempeño, aplicar intervenciones o sanciones como el cierre de escuelas. Pese a la disponibilidad de estudios empíricos, tanto en el Reino Unido (Perryman, 2006; Wolf & Janssens, 2007; Foley & Goldstein, 2012) como en EE.UU. (Webb, 2006; Nichols & Berliner, 2007), que desaconsejan su uso intensivo y estructurante como política de mejora escolar, Chile recién comienza un largo recorrido en esta dirección[17].

El diagnóstico que justificaría su uso es la constatación que la educación no mejora puesto que los agentes educativos no visualizan consecuencias por su desempeño (Beyer, Eyzaguirre & Fontaine, 2000). En términos de su operación y beneficios, se sugiere que si las prácticas educacionales son medibles a partir de estándares conocidos, comparables a gran escala y su incumplimiento sancionado, entonces los agentes educacionales encontrarán incentivos y presiones para ajustarse a lo que la sociedad espera de ellos.

La teoría de la acción que subyace a este modelo es que la presión, la responsabilización y las consecuencias severas a quienes incumplen constituye la mejor estrategia para que los actores educacionales adopten, adhieran y ejecuten los estándares fijados desde el centro del sistema. Es lo que Ball (2011) denomina *steering* que consiste en una compleja reconfiguración del Estado que refuerza su poder regulatorio, pero con nuevos mecanismos de mayor eficacia pues instala en los propios agentes educacionales la responsabilidad de su ejecución. Consiste en un proceso de performatividad y subjetivación profesional donde el mecanismo de regulación consiste en ejercer control remotamente mediante estándares vinculantes examinados, que restringen la libertad profesional de los agentes educativos a nivel local y en torno a los cuales no existe escapatoria. Los agentes educacionales incorporan la norma externa y se autogobiernan, automonitorean sus prácticas; ahí la eficacia de esta técnica de gobierno. Eso obliga a los sujetos a usar técnicas de 'exteriorización', a fabricarse y gestionarse a sí mismos, de modo de cumplir con el estándar regulatorio fijado externamente.

**Los sistemas de evaluación de aprendizajes *son* una pieza central en los procesos educacionales, excepto cuando sus propósitos se invierten mediante técnicas de gobierno de examinación intensiva. Al restar originalidad, es posible que cada vez más los niños chilenos aprendan en ambientes que no fomentan la creatividad, la sorpresa, ni innovación y tiendan más bien a constituirse en niños hábiles para responder pruebas, con experiencias curriculares restringidas y reducidas habilidades de pensamiento crítico.**

Cada agente educacional deviene un sujeto que debe ejecutar decisiones ya tomadas por funcionarios del centro del sistema. Esta modalidad de política educativa ha sido denominada por Hargreaves & Shirley (2009) como *deliverology*. Mientras el centro confecciona y transfiere planes de gestión o mejora 'empaquetados', a nivel local la única responsabilidad es ejecutarlos con máxima fidelidad. Por el contrario, en la práctica la actividad

17. La reciente aprobación por parte del Congreso Nacional de la Ley Nº 20.129 que introduce un Sistema Nacional de Aseguramiento de la Calidad de la Educación tiene en su estructura fundamental la creación de dos nuevos organismos: la Superintendencia de la Educación y la Agencia para la Calidad de la Educación.

**El exceso de mecanismos de mercado para organizar el sistema escolar, la rigidez de los estándares, la sobremedición de aprendizajes, los efectos performativos de las pruebas que crecientemente (des) profesionalizan el trabajo de los docentes repercutirán en la médula de la educación.**

educacional a nivel local supone una complejidad tal que resulta imposible anticipar, protocolizar y diseñar *desde la distancia* la inmensa variabilidad e impredecibilidad que los actos de enseñanza y gestión cotidianos implican.

La operación a gran escala de la rendición de cuentas o *accountability* supone una simplificación, una *abstracción* artificial de la práctica educacional que quita la singularidad y tiende a uniformizar una actividad humana cultural y socialmente configurada (Alexander, 2000).

## 5. Conclusión: riesgos del nuevo paradigma educacional

Los dispositivos de PEEA articulan cuatro tecnologías de gobierno que propagan su poder, granular y eficazmente, en cada escuela y aula. Estos dispositivos están reconfigurando la relación entre el Estado y la educación mediante lógicas que podrían repercutir en mayor desconfianza, sobrecarga, presión, menor subjetivización, desprofesionalización, comprometiendo la innovación pedagógica y la confianza cívica en su base misma de producción.

El supuesto fundamental de las actuales reformas educacionales en Chile es que la educación no sucede como resultado de la motivación de los estudiantes ni por el profesionalismo y voluntad de sus profesores y directores. La educación en este nuevo paradigma debe funcionar por efecto de incentivos, competencia, presiones, clasificaciones, examinaciones, inspecciones, consecuencias.

Las transformaciones culturales del funcionamiento del sistema educativo tiene consecuencias dobles. Mientras los mecanismos de *privatización* han generado polarización social y cultural, los mecanismos de *estandarización* y *examinación* podrían restringir el uso del currículo nacional e introducir en las aulas una lógica de rutinización e inautenticidad; mientras con lo primero los sujetos son despojados de su condición pública, lo segundo genera sujetos respondedores de pruebas, uniformizados y desprovistos de una experiencia educacional sustantiva. Como punto cúlmine, los dispositivos de *accountability* presionarán a los agentes educacionales para intensificar la orientación de su práctica hacia las demandas que otros exteriormente les imponen, en lugar de volcarse hacia las demandas educacionales de los estudiantes que educan diariamente. Al hacerlo, es tanto la educación misma la que se transforma, como lo que ella genera.

El exceso de mecanismos de mercado para organizar el sistema escolar, la rigidez de los estándares, la sobremedición de aprendizajes, los efectos performativos de las pruebas que crecientemente (des)profesionalizan el trabajo de los docentes repercutirán en la médula de la educación. Consistirá más en una sociedad que vigila, controla, normaliza, examina sus aulas en lugar de potenciarlas como espacios de indagación, creatividad y reconocimiento ético. Estas técnicas de gobierno emplean una teoría de la acción propia del neoliberalismo contemporáneo en sus dimensiones política, económica y cultural (Brown, 2005), cuyo fundamento antropológico y estético plantea riesgos relativos a la manera en que Chile, como sugiere Arendt, está haciendo *transitar hacia el mundo* a sus nuevas generaciones. OC

## REFERENCIAS


Alexander, R. (2011). Evidence, rhetoric and collateral damage: the problematic pursuit of 'world class' standards. *Cambridge Journal of Education, 3* (41), 265-286.

Alexander, R. (Ed.) (2010). *Children, their worlds, their education. Final report and recommendations of The Cambridge Primary Review.* Londres: Routledge.

Alexander, R.; Doddington, C; Gray, J; Hargreaves L., & Kershner R. (Eds.) (2010). *The Cambridge Primary review research surveys.* Abingdon: Routledge.

Alexander, R. (2000). *Culture and pedagogy. International comparisons in Primary Education.* Oxford y Boston: Blackwell.

Ariztía, T. (Ed.) (2012). *Produciendo lo social: usos de las ciencias sociales en el Chile reciente.* Santiago de Chile: Ediciones UDP.

Ball, S. J. (2001). Performativities and fabrications in the education ceremony: towards The performative society. En D. Gleeson & C. Husbands (Eds.), *The performing school: Managing, teaching and learning in a performance culture* (pp. 210- 260). Londres: RoutledgeFalmer.

Ball, S. J. (2003). The teacher's soul and the terrors of performativity. *Journal of Education Policy, 18*, 215-28.

Ball, S. J.; Maguire, M., & Braun, A. (2012). *How schools do policy. Policy enactments in Secondary Schools.* Londres y Nueva York: Routledge.

Beyer, H., Eyzaguirre, B. & Fontaine, L. (2000). La reforma educacional: una apreciación crítica. Documento de trabajo n° 306. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos.

Brown, W. (2005). *Edgework: Critical essays on knowledge and politics.* Princeton: Princeton University Press.

Coffield, F. (2012). Why the McKinsey reports will not improve school systems. *Journal of Education Policy, 27* (1), 131-149.

Foley, B., & Goldstein, H. (2012). *Measuring success. League tables in the public sector.* Londres: British Academy, Policy Centre.

Foucault, M. (2008). *The birth of biopolitics. Lectures at the College de France 1978-1979.* Londres: Palgrave Macmillan.

Hargreaves, A., & Shirley, D. (2009). *The four way: The inspiring future for educational change.* Nueva York: Corwin SAGE Company.

Lemke, T. (2011). *Foucault, govermentality and critique.* Boulder y Londres: Paradigms Publishers.

MacKenzie, D., Muniesa, F., & Siu, L. (Eds.) (2007). *Do economists make markets? on the performativity of economics.* Princeton: Princeton University Press.

Nichols, S., & Berliner, D. (2007). *Collateral damage: how high-stakes testing corrupts America's schools.* Cambridge MA: Harvard University Press.

Perryman, J. (2006). Panoptic performativity and school inspection regimes: disciplinary mechanisms and life under special measures. *Journal of Education Policy, 2* (21), 147-161.

Ravitch, D. (2010). *The death and life of the great american school system. How testing and choice are undermining education.* California: Basic Books.

Reay, D., Crozier, G., & James, D. (2011). *White middle-class identities and urban schooling.* Basingstoke y Nueva York: Palgrave Macmillan.

Sahlberg, P. (2011). *Finnish lessons: What can the world learn from educational change in Finland?* Columbia: Teachers College Press.

Webb, P. (2006). The choreography of accountability. *Journal of Education Policy, 2*(21), 201-214.

Wolf, I., & Janssens, F. (2007). Effects and side effects of inspections and accountability in education: an overview of empirical studies. *Oxford Review of Education, 3* (33), 379-396.

PUBLICADO EN ABRIL DE 2014, OC 20.

## MEDIOS, CULTURA Y SOCIEDAD EN CHILE

# DE LOS SENTIDOS COMUNES A LAS APERTURAS REFLEXIVAS EN TORNO A LA TELEVISIÓN

Por Claudio Salinas Muñoz

ACERCA DEL IMPACTO QUE TENDRÍAN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN LAS PERSONAS Y, POR EXTENSIÓN, EN LA SOCIEDAD Y SOBRE LA CULTURA, mucho se ha escrito ya desde fines de los años veinte en el siglo pasado hasta nuestra contemporaneidad. Pero no porque exista mucha escritura académica y de divulgación, podemos decir que las relaciones e influencias estén acotadas con claridad y totalmente delimitadas.

De lo que sí estamos seguros es de los sentidos comunes sociales, políticos e intelectuales sobre la comunicación mediática y la cultura, entre ellos: 1) los medios —en particular la TV— vulgarizan la cultura hasta convertirla en un mero sucedáneo, 2) como se trata de comunicación a grandes audiencias, la cultura pierde espesor y densidad, banalizándose, 3) las masas no pueden comprender, ni alcanzan a valorar estéticamente los productos culturales, prefiriendo aquellos que no demanden esfuerzo intelectivo, 4) la cultura en TV no vende (Rodríguez Ferrándiz, 2012). En fin, podríamos elaborar una lista aún más extensa con aquellas frases que emanan no solo, como se cree, del vulgo, sino que sobre todo, de burócratas y académicos que siempre están preocupados por lo que supuestamente le hace la TV —con sus contenidos— a la gente o, en el caso de los segundos, por mantener el rango de exclusividad para enseñar la cultura. En cualquiera de los casos, lo que se evidencia es un desconocimiento de los significados y de la importancia social y política de los medios de comunicación para la configuración de las percepciones sobre nuestras democracias, para la construcción de nuestras memorias y para la producción de unas identidades siempre cambiantes.

Todos los sentidos comunes arriba señalados se ponen en tensión toda vez que en la TV —sobre todo abierta—, los programas llamados culturales obtienen altas sintonías en Chile, como si se tratara de algo excepcional o casual. Es más, deberíamos decir que esto no es reductible a pensarse como anécdota. Algunos magazines de horario *prime*, cada vez con mayor frecuencia, obtienen alto *rating* cuando proponen temas antes considerados serios o latosos. Para ilustrar estas afirmaciones podemos ejemplificar con el programa de Red Televisión *Mentiras verdaderas* que se atrevió a dedicarle una hora al premiado documental *El diario de Agustín,* entrevistando en vivo y en directo a su director y productor: Ignacio Agüero y Fernando Villagrán, respectivamente. Probablemente los casos más significativos sean los programas que se han transmitido en relación con la conmemoración de los 40 años del Golpe Militar, que van desde los periodísticos y documentales propiamente tales (por ejemplo *Imágenes prohibidas,* producido por Chilevisión), hasta series de ficción basadas en libros como *Los zarpazos del puma,* de la periodista Patricia Verdugo (*Ecos del desierto*), transmitida también por Chilevisión.

¿Qué es lo interesante de lo hasta ahora descrito? Primero, estamos hablando de más de un programa, por lo que echa por tierra el sentido común que establece que la cultura «vende» de modo episódico y casuístico. Segundo, todos los productos televisivos, en sus distintos géneros y formatos, invitan al espectador a reflexionar, a estar de acuerdo o a disentir, no solo sobre el pasado, sino sobre todo de su presente. Pero en cualquier caso, lo que queda proscrito es la pasividad del televidente frente a lo observado. Si fuéramos positivos, debiéramos decir que estamos ante una tendencia que se podría profundizar en el corto plazo. Sin embargo, nada nos faculta para tanta temeridad: no nos olvidemos de que estamos frente a productos finalmente comerciales cuya lógica mercantil, dependiendo del momento, se torna oscilante. Y, además, pareciera que existe

una compulsión por un bombardeo total con imágenes que no solo cuesta procesar, sino que pareciera, por su misma rapidez y abundancia, saturar toda posibilidad intelectiva. Esto implica que un esfuerzo tal por dar a conocer el pasado trágico necesita verificarse como una propuesta permanente, como una política televisiva sostenida, constante y dosificada en el tiempo.

Pasemos, ahora, a revisar algunas reflexiones en torno al problema de la comunicación, la cultura y la sociedad, antes de proponer algunas salidas tentativas para la comprensión del debate y para situarlo en los contextos en que se produce.

## Medios

La clave, creemos, está en el sentido que le asignemos a los componentes de la tríada: medios, cultura y sociedad. En efecto, si pensamos que los medios son estrictamente soportes para el envío de unos mensajes (concebidos solo como contenidos), nuestra perspectiva supondrá que los medios tienen *efectos* sobre una manera de estar de la sociedad que la concibe de modo pasivo, siempre dispuesta a ser moldeada por el influjo, cada vez más incesante, del material mediático. La paradoja de esto radica en que la relación con la cultura que se podría establecer es más bien de corte impositivo y acrítico, es decir, que va desde los productores de mensajes a un público, *a priori* prefigurado. Estas nociones han sido desarrolladas hasta mediados del siglo XX —y hoy reformuladas y actualizadas—, en particular, aunque no exclusivamente, por algunos de los enfoques de la comunicación de tipo administrativo e instrumental, simbolizados por la investigación en comunicación estadounidense, (CFR. Torrico, 2010; Lozano, 1997; Entel, 1995; Mattelart, 1997, Wolf, 1993 ) y cuyas preocupaciones centrales giraban en torno a medir los supuestos efectos de los medios sobre las personas en una primera instancia para luego, en un segundo momento, caracterizarlos y provocarlos. La idea de manipulación de las *masas* se trasluce en estas proposiciones.

Bajo el paradigma anterior, los medios podrían jugar un rol central en la promoción de la democracia y en la democratización de la cultura, posibilitando su acceso a millones de personas o bien, dicen los críticos en un pensamiento que ha sido calificado como apocalíptico, los medios alienarían a las personas que los consumen, pues lo que se transmitiría sería una vulgarización estandarizada y sistemática de unos productos que han perdido todo abolengo y que no pueden incitar a ningún tipo de distanciamiento reflexivo de la sociedad (Eco, 1984). La clave aquí podría estar en alentar a los medios a entregar los marcos comprensivos (amplios y analíticos) bajo los cuales están leyendo la realidad y construyendo sus representaciones sobre la cultura, la historia y la sociedad.

En nuestro país —y también en otras latitudes— aquella postura que sostiene la pasividad de la sociedad es la que campea, soterradamente, cuando hay que referirse a programas como los *realities* u otros cuyo motor es, por ejemplo, la justicia televisada (como *La jueza*). De todos modos, ni la televisión ataca a la gente, ni la gente es una *tábula rasa* dispuesta a ser colonizada incesantemente por los contenidos televisivos. Otra cosa es decir que aquellos programas son de mala calidad o bien lo único que propondrían a las audiencias serían unos personajes y sujetos estereotipados y en las situaciones más anodinas. Otra cosa es manifestar, también, nuestro descuerdo por los mundos posibles proyectados en tales instancias, monotemáticos y restringidos, construidos solo sobre los aspectos más negativos de la sociedad, como si esa fuera la única realidad imaginada. En todo caso, proponemos un acercamiento analítico al fenómeno, antes que demonizarlo y censurarlo sin más[1].

**La televisión no solo es un soporte por el que se envían masivamente unos mensajes: es una agencia desde la cual las personas y la sociedad —por qué no decirlo— extraen un repertorio de términos que les ayudan a nombrar y referirse a la realidad. De ahí que es importante reparar en los tipos de programas que se transmiten muchas veces, hegemonizando las parrillas programáticas de las empresas mediales, en desmedro de otros programas que directamente podemos calificar como culturales.**

1. Muchas de las quejas que el Consejo Nacional de Televisión recibe pueden ser clasificadas bajo el rótulo de «problemas sobre el contenido de los programas» en los que la clave son el tipo de representación de grupos, personas e instituciones. Es posible, sin embargo, advertir una ausencia: la contextualización y la problematización de lo que se ve en pantalla y, por cierto, una preocupación mayor a la trivial de lo que no aparece en televisión y que podría ayudarnos a comprender nuestra situación presente.

La televisión no solo es un soporte por el que se envían masivamente unos mensajes: es una *agencia*[2] desde la cual las personas y la sociedad —por qué no decirlo— extraen un repertorio de términos que les ayudan a nombrar y referirse a la realidad. De ahí que es importante reparar en los tipos de programas que se transmiten muchas veces hegemonizando las parrillas programáticas de las empresas mediales, en desmedro de otros programas que directamente podemos calificar como culturales. Y la agencia mediática, pensemos en la televisión, sobre todo, no solo es un artificio técnico (en su sentido meramente instrumental), es un espacio en el que se plantean y configuran unas tipologías de relaciones sociales, unas modalidades de vincularse con el mundo, contextualizadas por las condiciones históricas de los sujetos. Nos estamos amparando en los desarrollos realizados por Raymond Williams tanto en *Historia de la comunicación* (1992) como en su texto *Televisión* (2011). En el primero de ellos, así entiende el autor británico la noción comunicación: «(...) las comunicaciones son siempre una forma de relación social, y los sistemas de comunicaciones deben considerarse siempre instituciones sociales» (p. 83). Cuando pensamos desde esta perspectiva, cobra relevancia preguntarse y analizar el tipo real de relaciones sociales promovidas por los espacios de TV que actualmente se producen, y cómo posibilitar y ayudar a la reflexión social de lo que se consume en pantalla (para el cine se ha pensado en la formación de audiencias para mejorar la expectación de películas).

Desde aquí situados, programas como el de Kike Morandé u otro *magazine* similar deberían dejar de ser observados como si fueran ideológicamente neutros o meramente de entretención, porque en ellos se reelabora la realidad, claro, una específica en la que se proponen sentidos sociales, construcciones de unos tipos identitarios y unas formas más o menos estereotipadas de ver a los sujetos. En otras palabras, se produce toda una elaboración de un sentido común social.

Por tanto, desde aquí estamos habilitados para intentar abandonar el pensamiento extendido en nuestro país que supone que por el cansancio del día el hombre común, después de que sale del trabajo, no estaría en condiciones de ver nada sesudo, nada que demande el ejercicio crítico de la razón. La idea que recoge esta postura, vuelta sentido común, es un público que reacciona ante los medios, como ya hemos referido, más que una audiencia que, por ejemplo, cuando ve televisión despliega unas lecturas plurales frente a lo visto y que, en esa misma actividad, podría estar de acuerdo con los términos en que se plantean los programas, en desacuerdo o, simplemente, negociando sus posiciones con lo observado, tal como advirtiera el intelectual jamaiquino Stuart Hall en el texto *Codificación y decodificación en el discurso televisivo* (2004).

## Cultura y masas

Los sentidos comunes sobre la función de los medios se relacionan estrechamente con la comprensión que tengamos de la categoría cultura. Evidentemente es factible mencionar varias entradas para su caracterización. Una posible, dice relación con aquella idea que supone que las industrias culturales —entre ellas la televisión— la degradarían, pues por la misma lógica de la producción mediática se tendería a su estandarización y homogeneización debido a la producción seriada, como antes habíamos adelantado. De algún modo la categoría cultura, entendida de modo restrictivo, dice relación con lo que podemos llamar docto o elevado y que al ser mediatizado perdería todo valor estético en beneficio de su pura fruición. Se trataría de una cultura vulgarizada, sin calidad, solo apta para el sujeto masivo, para aquel que no ha sido iniciado en las artes, para aquel que no podría entender lo que ve, escucha y oye.

Bajo esta noción de cultura, que entiende el término solo como alta cultura en oposición a una baja cultura, plebeya y empobrecida, se comprenden algunos sentidos comunes que la propia industria mediática, programadores y publicistas, todos incluidos, tienen al pensar que lo que puede ver el público es un conjunto de programas que no demanden tiempo en su decodificación. Sin embargo, si uno sostiene que los medios con sus programas pueden servir para pensar, el imaginario de las relaciones medios-cultura y sociedad cambia rotundamente.

Entonces, se vuelve pertinente preguntarse —la interrogación es antigua, por cierto— ¿qué hace el público con lo que ve?, ¿en qué lo convierte?, ¿para qué le sirve? Si nos centramos en la contingencia televisiva y mediática, podríamos decir que para muchas cosas y, entre ellas, la comprensión de la sociedad, la comprensión del presente y de la vida histórica de su país, por ejemplo. ¿No es esto lo que ocurrió con todos los programas y especiales sobre las conmemoración de los 40 años del Golpe Militar? La pregunta incluye su respuesta: la sociedad no puede caracterizarse como una *masa* que recepciona dócilmente lo que ve, escucha o lee y, por tanto, necesita ser considerada de otra manera. Más bien estamos frente a públicos heterogéneos cuya relación con los medios es dinámica. Aunque suene un lugar común, es pertinente no perderlo de vista: el público no es tonto. Más bien, son las escasas posibilidades que en televisión abierta se le dan a ciertos contenidos, a ciertas formas culturales las que son restrictivas y unidimensionales. Y, como el público de acuerdo con sus posibilidades materiales, dialoga con lo que ve, es la televisión, en todos sus niveles la que debiera contribuir al diálogo social y a la problematización de su entorno.

¿Qué sería la cultura, entonces, bajo estos parámetros ampliados? Para responder debemos decir que se debe abandonar la fijación del sentido del término expresado en la fórmula de alta cultura versus una baja cultura caracterizada como cultura de masas. En otras palabras, debemos escamotear aquellos emplazamientos que contraponen, de modo irreductible, lo culto de lo masivo, las bibliotecas, por ejemplo, del cine o la televisión (Cevasco, 2003, p. 50). En otras palabras, se requiere evitar la

2. La noción de agencia aquí la empleamos para caracterizar a los medios como aquellos lugares institucionales en los que se elaboran «categorías y pautas de interpretación que sirven para definir la realidad» (Sunkel, 1983, p. 23).

entronización de la llamada razón dualista, aquella razón que le niega a lo masivo[3] sus credenciales de existencia y posibilidad (CRF Martín Barbero, 1998). María Elisa Cevasco (2003), analizando el título del ensayo del británico Raymond Williams *Culture is ordinary* (1958), señala que «la cultura es la experiencia ordinaria». Podríamos decir que esto resulta ser algo evidente y que una perspectiva tal es relevante «para el entendimiento de la organización de la sociedad» (p. 51).

¿Qué consecuencias puede tener esta postura frente a la cultura? Una que aparece con claridad y que podría ser más apropiada para las democracias o, mejor dicho, debieran promover nuestras actuales democracias: «La cultura es de todos: tenemos que comenzar por allí» (Cevasco, 2003, p. 52). Sin lugar a dudas, estamos frente a una posición *difusionista* que trata de generalizar la cultura a todas las clases sociales, no importando si es un producto artístico (en su sentido tradicional) o es un producto de la llamada industria cultural, como lo serían los programas elaborados por los medios de comunicación. ¿Qué es lo importante de este giro? La cultura deja de ser una reserva concebida por y para una minoría y se vuelve susceptible de ser aprehendida por un colectivo. Se trata en otras palabras de entender la cultura como una cultura común, de pensarla de modo compartido y no exclusivo como parcela de intelectuales o artistas.

En relación con una noción de cultura compartida, dice María Elisa Cevasco:

> Los medios de comunicación de masas son la condición técnica necesaria para la creación de una cultura común. El hecho de que independientemente del desarrollo alcanzado por estos medios esa aspiración continúe lejana es una exposición, un juicio y una condena sobre la calidad de esa sociedad (p. 78).

La creación de una cultura común implicará, por tanto, una labor que considere a los medios tanto como productores de sentidos y no solo de mensajes y, también, a las audiencias como productoras de comunicación antes que como cajas reproductoras de significados creados en otros lados. Siguiendo, nuevamente, a Jesús Martín Barbero (1998), la televisión siendo una agencia desde la que las personas comunes y corrientes extraen interpretaciones, nomenclaturas y categorías para nombrar y relacionarse en algún modo con sus propias realidades, también podría considerarse como un espacio estratégico, ya que ocuparía un lugar central «en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades, en los modos de construir imaginarios e identidades» (p. 31). La televisión así presentada se convertiría en una verdadera «experiencia audiovisual» (p. 37)..

Si la televisión es un espacio estratégico en la que se puede promover una cultura común, es decir como hemos puntualizado, una cultura compartida cobra pertinencia la siguiente pegunta ¿la televisión chilena expresada en sus múltiples programas estaría dispuesta a comprender este giro? En otras palabras, ¿la televisión chilena, más allá de las lógicas comerciales, puede promover espacios reflexivos, permanentes y sistemáticos que contribuyan a que la sociedad piense su pasado sedimentado en su presente? La idea es que espacios como los programas que conmemoran el Golpe Militar sean algo más que un oasis mediático. OC

3. Entonces, podríamos decir que no existen las masas «solo modos de ver a los otros como masa» (Cevasco, 2003, p. 68).

## REFERENCIAS


Cevasco, M. E. (2003). *Para leer a Raymond Williams.* Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de Quilmes.

Eco, U. (1884). *Apocalípticos e integrados.* Barcelona: Lumen.

Entel, A. (1995). *Teorías de la comunicación. Cuadros de época y pasiones de sujetos.* Buenos Aires: Fundación Universidad a Distancia Hernandarias.

Hall, S. (2004). Codificación y decodificación en el discurso televisivo. *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación, 9,* 210-236.

Lozano, J. C. (1997). *Teoría e investigación de la comunicación de masas.* Ciudad de México: Longman de México Editores.

Martín Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* Bogotá: Convenio Andrés Bello-Gustavo Gili.

Martín Barbero, J. & López de la Roche, F. (1998). *Cultura, medios y sociedad.* Bogotá: Ces/Universidad Nacional.

Mattelart, A. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación.* Barcelona: Paidós.

Rodríguez Ferrándiz, R. (2012). *Cultura de masas. Una antología crítica.* Valencia: Universidad de Valencia.

Sunkel, G. (1983). *El Mercurio: 10 años de educación político-ideológica 1969-1979.* Santiago de Chile: Estudios ILET.

Torrico, E. (2010). *Comunicación. De las matrices a los enfoques.* Quito: Intiyán Ediciones.

Williams, R. (1992). *Historia de la comunicación.* Barcelona: Bosch.

Williams, R. (2011). *Televisión: tecnología y forma cultural.* Barcelona: Paidós.

Wolf, M. (1993). *La investigación de la comunicación de masas.* Barcelona: Paidós.

***FETICHE,*** BERNARDO OYARZÚN. **IMAGEN PORTADA OC 19.**

PUBLICADO EN ENERO DE 2013, OC 15.

# LA ACCIÓN TIENE LA PALABRA:
# LAS ARTES EN LA ERA DE LA POSDISCIPLINA

Por María José Contreras Lorenzini

EN LOS ÚLTIMOS MESES ME HE SORPRENDIDO AL PERCIBIR EN DISTINTAS INSTANCIAS VINCULADAS CON LAS ARTES un proteccionismo a ciertas parcelas disciplinarias que no siempre dan cuenta de la multiplicidad de modalidades de producción de obras o acontecimientos artísticos hoy en día. Puede ser casualidad, pero en estos tiempos muchos artistas, críticos, académicos e investigadores me han formulado preguntas respecto a la disciplinariedad (¿o debería decir disciplina?) de mi trabajo. Tanto con el experimento escénico *Pajarito Nuevo la Lleva* (2012), como con *Golden Real* el trabajo que realicé junto al Colectivo La Diferencia, como en la Facultad de Artes de la Universidad Católica donde trabajo, parecen recurrentes las preguntas que requieren definiciones disciplinares: ¿es teatro o performance?, ¿eres teórica o práctica? ¿hasta qué punto es posible/deseable la interdisciplina? Este conjunto de interrogantes, que bien podrían ser particulares a mi trabajo, responden desde mi perspectiva a un vigoroso aferramiento disciplinar en nuestro país. En este artículo quisiera argumentar la existencia de este apego a las disciplinas, relevando sus implicancias políticas y epistemológicas. No me interesa combatir las categorías de las disciplinas tradicionales (teatro, artes visuales, música) sino más bien intentar comprender mejor qué es lo que dificulta que las prácticas artísticas posdisciplinarias obtengan un lugar en el contexto de las instituciones culturales. Me pregunto a qué responde esta resistencia cuando hoy las prácticas posdisciplinarias germinan prolíficamente en nuestro país en los intersticios entre aquello que (cierta) teoría y (cierta) institucionalidad han definido como teatro, artes visuales y música, e incluso entre la neocategorías de nuevos medios. En Chile existen hoy muchos artistas que trabajan en artes posdisciplinarias, es decir, que no responden a una filiación específica, sino que se sitúan en una lógica que supera la distinción de los soportes, estéticas y lenguajes, como por ejemplo Sergio Valenzuela (*Hombra*: 2009), Casagrande (*Bombardeo de Poemas*: 2001 – a la fecha) y Arsomnis (*Revolution*: 2012), entre muchos otros. Por complejas razones que intento delinear aquí, esta vitalidad en el quehacer artístico no se condice con las formas de la institucionalidad de las artes que en cambio continúa pensando y articulando(se) en términos estrictamente disciplinarios.

El aferramiento disciplinario no es absoluto, pero sí bastante difuso en nuestro país. Esta suerte de porfía disciplinar parece enquistada sobre todo en la institucionalidad de las artes. Un primer lugar de promoción y perpetuación de las disciplinas son las universidades que forman a profesionales de las artes. En Chile casi no se imparten programas académicos que involucren artes posdisciplinarias[1]. En mi experiencia en la Universidad Católica, cualquier intento por generar vínculos interdisciplinarios crea fuertes polémicas e incluso trabas académico-burocráticas. Por otro lado, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes aún funciona con una lógica disciplinar: su organigrama responde a disciplinas y las líneas de postulación de los fondos concursables también se articulan en torno a estas. En los últimos años incluso se reemplazó la línea de artes integradas por una línea de nuevos medios que retorna a clasificaciones disciplinarias. Otro tipo de institución fuertemente apegada a las

1. Una excepción será el Doctorado en Artes UC que impartirá cursos transversales a las tres disciplinas y que pretende, mediante esta estrategia, fomentar la interdisciplina.

disciplinas son los centros culturales, sobre todo aquellos que actualmente concentran la mayor cantidad de público. Si bien es cierto que muchos de estos centros acogen iniciativas posdisciplinarias, basta ver sus sitios web (por ejemplo el del GAM y el de Matucana 100) para comprender que la programación se articula con criterios disciplinarios: artes visuales, música, teatro, danza. La organización de la programación implica que las iniciativas posdisciplinarias, aun cuando sean admitidas, muchas veces se consideran excedentes lo que recae también en el espectador que no accede a la información y por tanto sigue pensando en términos disciplinarios.

La porfía disciplinar no es exclusiva de estos tiempos ni tampoco de nuestro país; es más bien el resultado de una fundacional manía por clasificar que ha caracterizado los debates filosóficos y epistemológicos en Occidente. A pesar de que los criterios, parámetros y etiquetas se han modificado a lo largo de la historia, la voluntad de buscar un ordenamiento de los saberes y actividades permanece intacta a través de los siglos, por lo menos hasta el siglo XX. Esta antigua manía clasificatoria adquirió, sin embargo, una nueva fuerza durante el siglo XVIII coincidiendo con el fortalecimiento de las sociedades disciplinarias descritas por Michel Foucault. Respondiendo a los dispositivos de control de la conducta, el saber también se subyuga a los mecanismo de disciplinamiento: los saberes se reducen a disciplinas[2]. Tal como explica Foucault en *Vigilar y Castigar* (1975) la disciplina selecciona, normaliza, jerarquiza y centraliza los contenidos, lo que redunda en el control de la producción de discurso. Para hablar/producir/compartir saber, se debe recorrer un largo camino de validación que sigue un tiempo disciplinario que busca, a fin de cuentas, la distribución del conocimiento. La profesionalización de las artes, que en nuestro país implicó la entrada de las artes en las universidades como «disciplina a enseñar», responde a esta estrategia:

> Es este tiempo disciplinario el que se impone poco a poco a la práctica pedagógica, especializando el tiempo de formación y separándolo del tiempo adulto, del tiempo del oficio adquirido; disponiendo diferentes estadios separados los unos de los otros por pruebas graduales: determinando programas que deben desarrollarse cada uno durante una fase determinada, y que implican ejercicios de dificultad creciente: calificando a los individuos según la manera en que han recorrido estas series. El tiempo disciplinario ha sustituido el tiempo «iniciático» de la formación tradicional (tiempo global controlado únicamente por el maestro sancionado por una prueba única) por sus series múltiples y progresivas (1975, tr. cast., p. 163).

2. En Foucault el término disciplina se refiere al mecanismo de control de la conducta propia y ajena. Uno de los efectos del poder disciplinario es la reducción de los saberes y la estratificación académica de las disciplinas y subdisciplinas del conocimiento que definen objetos, metodologías y problemáticas particulares.

**En la era posdisciplinar no solo se abaten las fronteras de los saberes sino que también se objeta la diferencia entre teoría y práctica. Tal como plantea Taylor (2011), la teoría mejora la práctica y la práctica siempre escenifica una teoría por lo que las barreras entre el hacer y el pensar dejan de ser infranqueables para devenir auspiciosos territorios de intercambio e innovación.**

Producto del disciplinamiento de los saberes la lucha de poder no se juega entre el saber y la ignorancia, sino entre los distintos expertos. Esta organización oposicional también se acentuó en el campo de las artes a partir del siglo XVIII: si bien es cierto que desde tiempos remotos se han distinguido actividades artísticas disímiles no es sino hasta el siglo XVIII cuando estas subdisciplinas comienzan a institucionalizarse, lo que redunda en la normalización del quehacer y en la selección de los artistas habilitados respecto, por ejemplo, a los aficionados.

En América Latina, la potenciación del disciplinamiento de los saberes y de las artes responde también a una perspectiva poscolonial:

> Esta cosmovisión tiene como eje articulador central la idea de modernidad, noción que captura complejamente cuatro dimensiones básicas:
>
> 1) la visión universal de la historia asociada a la idea del progreso (a partir de la cual se construye la clasificación y jerarquización de todos los pueblos y continentes, y experiencias históricas); 2) la «naturalización» tanto de las relaciones sociales como de la «naturaleza humana»

**Considerando la grave situación de la educación terciaria en nuestro país, la selección que ejerce la universidad responde además a fuertes mecanismos socioeconómicos: ¿quiénes pueden darse el lujo de estudiar para ser artistas? ¿Quiénes logran pasar las selecciones para ser admitidos en las facultades de artes?...**

> de la sociedad liberal-capitalista; 3) la naturalización u ontologización de las múltiples separaciones propias de esa sociedad; y 4) la necesaria superioridad de los saberes que produce esa sociedad ('ciencia') sobre todo otro saber (Lander, 2000).

Para Lander, la constitución de los saberes disciplinares instaura un «metarelato universal que lleva a todas las culturas y a los pueblos desde lo primitivo, lo tradicional, a lo moderno. La sociedad industrial liberal es la expresión más avanzada de ese proceso histórico, es por ello que el modelo que define a la sociedad moderna» (Lander, 2000).Las formas del conocimiento (incluidas las artes) devienen así proposiciones normativas, patrones que sirven para calificar el estado de desarrollo de las sociedades respecto del modelo neoliberal.

La influencia de la teoría crítica ha fomentado desde mediados del siglo XX la germinación de epistemologías integradoras que buscan el contacto entre saberes y quehaceres y rehúyen la fragmentación y la jerarquización. Las tentativas se pueden graduar desde enfoques más débiles que buscan la complementariedad hasta aquellos que pretenden una reestructuración radical del paisaje del saber. La multidisciplina, por ejemplo, promueve una mirada múltiple y complementaria sobre los distintos fenómenos. Se refiere a investigaciones donde las miradas disciplinarias se complementan.

La interdisciplina va un paso más allá puesto que persigue una reagrupación de los saberes según criterios locales, adhiriendo a una concepción dinámica y situada del conocimiento. La alternativa interdisciplinaria cuestiona la filosofía positivista que implica una visión discreta del mundo y los fenómenos. Se trata, en el fondo, de un cambio que va más allá de lo metodológico para plantear un giro epistémico que aporta una concepción más compleja de la realidad.

La alternativa de vinculación disciplinaria más radical es la transdisciplina que «insiste en el origen múltiple de nuevos campos de conocimiento y en la dificultad del trabajo monodisciplinario y aun interdisciplinario para absorber las temáticas más pertinentes del mundo contemporáneo y se plantean preguntas que retan los supuestos originales del quehacer científico» (Flórez Malagón, 2002, p. 129). Tal como plantea Nelly Richards siguiendo a Barthes, existe una diferencia entre la interdisciplinariedad como «suma pacífica de saberes complementarios que se integran en una nueva totalidad de conocimiento supuestamente más útil, sin cuestionar necesariamente el modelo de competencia académica y la transdisciplinariedad que supone el riesgo de una antidisciplina, al pretender inaugurar nuevas maneras de conocer que perturben la adecuación satisfecha entre saber, método y objetividad (Richards, 1998).

Desde mi perspectiva, en el campo de las artes más que transdisciplina se han producido campos de saber posdisciplinarios que derechamente no responden a lógicas disciplinarias. Es el caso de los estudios de la performance surgidos a finales de los años sesenta en Estados Unidos. Tal como plantea Diana Taylor (2011):

> El campo de los estudios de la *performance*, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, buscó transcender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones. [...] el campo de los estudios del *performance* transciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales (p. 13).

En la era posdisciplinar no solo se abaten las fronteras de los saberes sino que también se objeta la diferencia entre teoría y práctica. Tal como plantea Taylor (2011) la teoría mejora la práctica y la práctica siempre escenifica una teoría, por lo que las barreras entre el hacer y el pensar dejan de ser infranqueables para devenir auspiciosos territorios de intercambio e innovación. De hecho, y tal como plantea Taylor, el campo de los estudios de la performance está plagado de teóricos-artistas y artistas-teóricos que en esta suerte de doble militancia han podido vivificar ambos escenarios.

Los campos posdisciplinarios han ido poco a poco generando epistemologías y metodologías híbridas que resisten no solo la

fragmentación del saber sino también la hegemonía de la investigación convencional científica. Es el caso por ejemplo de la práctica como investigación, una posmetodología que busca conjugar la práctica artística y la investigación. La práctica como investigación se plantea problemas cuyas respuestas se encuentran en y por la práctica artística. En nuestro país poco a poco se ha instalado esta forma de generar conocimiento mediante la práctica artística, como por ejemplo en los laboratorios teatrales de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica[3].

Pero, por supuesto, una de las trincheras contra la reducción disciplinaria ha sido el trabajo de los propios artistas, quienes han empleado el cuerpo como principal soporte de esta resistencia. La utilización/manipulación del cuerpo en las artes desde comienzos del siglo XX se explica también desde Foucault, quien asoció el momento histórico de la disciplina con el momento en que «el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una 'anatomía política' que es igualmente una 'mecánica del poder'» (1975, tr. cast., p. 141). El poder disciplinario se orienta a generar cuerpos dóciles prestos a ser utilizados por lo que no es casual que la reacción de los artistas al disciplinamiento se haya anclado en el cuerpo.

Desde inicios del siglo XX diversos artistas desafiaron la categorización de las artes con acciones, *happenings* o *performances* que buscaban justamente situarse en los intersticios de las fronteras disciplinarias. Desde la *Obra de Arte Total* propuesta precozmente por Wagner en 1849 a los trabajos de los futuristas, el *action painting* de Jackson Pollock en los años cincuenta pasando por el *body art*, las acciones del FLUXUS y el Accionismo Vienés, John Cage, el *Living Theatre*, el cuerpo deviene en antídoto al discurso como dispositivo de control y la trinchera de resistencia ante la parcelación disciplinaria de las artes.

Erika Fischer Lichte (2011) ha caracterizado estas formas de creación como el giro performativo de las artes:

> La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras; los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores (p. 45).

Para José Sánchez (2003) la acentuación de la dimensión performativa de las artes se asoció al énfasis en los procesos por sobre los resultados, a lo efímero por sobre la obra estable: en buenas cuentas al reemplazo de la cultura textual (que es la cultura de la academia y las disciplinas) por la cultura performativa de la acción.

> Este entendimiento de la cultura en términos de performatividad se corresponde con unas prácticas artísticas que rehúyen en muchos casos la fijación material o incluso textual, que se plantean como itinerarios, como viajes a los que se invita al espectador/participante o bien como juegos, como acontecimientos que no pueden ser comprados, como objetos de arte, sino más bien usados, disfrutados, pensados (p. 54).

Según Sánchez este giro performativo se asocia a la transdisciplinariedad[4], aunque desde mi punto de vista este tipo de prácticas/acciones/acontecimientos/eventos, en rigor, superan un enfoque trans para situarse más allá de la lógica disciplinar respondiendo a parámetros, criterios y estéticas que desde sus orígenes no calzan con casillas disciplinarias y tampoco con su abolición. Las artes que no se sitúan en una disciplina no solo transitan entre estas, sino que simplemente ni siquiera las consideran en su génesis, desarrollo o exégesis. En ese sentido, en las artes más que transdisciplina se ha producido un movimiento posdisciplinar.

Aquello que se ha verificado en el campo de los saberes y de las prácticas no siempre ha permeado a la institucionalidad. Muchas instituciones continúan adhiriendo a modelos fragmentarios en vez de abrirse en modo más decidido a estas nuevas formas de hacer arte. Las instituciones más resistentes a la posdisciplina son, por supuesto, aquellas que detentan el poder disciplinario y por tanto, como diría Foucault (1975) seleccionan, normalizan, jerarquizan y centralizan los contenidos y las prácticas.

La selección está fuertemente instalada en el contexto chileno desde la formación misma de los artistas según artes disciplinarias (teatro, música, artes visuales) en las universidades. Considerando la grave situación de la educación terciaria en nuestro país, la selección que ejerce la universidad responde además a fuertes mecanismos socioeconómicos: ¿quiénes pueden darse el lujo de estudiar para ser artistas? ¿Quiénes logran pasar las selecciones para ser admitidos en las facultades de artes? La selección se perpetúa en la vida profesional: los afortunados que logran estudiar en la universidad además de conocimiento ganan la posibilidad de contactarse con aquellos que serán los futuros programadores, críticos y colegas autorizados. La profesionalización de las artes produce una exclusión de los artistas de la calle, los artistas autodidactas o los artistas posdisciplinarios que pululan dentro y fuera de las aulas universitarias sin encontrar un lugar de acción.

3. Para una descripción sobre los Laboratorios de Teatro UC véase Grass (2011).

4. En Chile, Sergio Valenzuela también asocia el giro performativo a la transdisciplina; de hecho acuña el término de Acción de Arte Transdisciplinar que no corresponde a otro género sino más bien a un «transgénero disciplinar» (2010, p. 125) para caracterizar este tipo de acontecimientos.

**En nuestro país la endogamia entre artistas y público (por ejemplo en lo que respecta al teatro se sabe que gran parte del público del teatro no comercial son los mismos teatristas) favorece mecanismos de normalización (el teatro de moda, lo que hay que hacer, lo que vale la pena hacer) que a fin de cuentas redunda en una homogenización de estilos, estéticas y problemáticas.**

Tal como postuló Foucault, las disciplinas tienen un estrecho vínculo con el capitalismo neoliberal; se trata de una forma de dominio que se impuso en las instituciones de encierro: la fábrica, la clínica, la cárcel, la escuela. Las artes se disciplinan desde la formación pero también desde el consumo. La tiranía de los indicadores de resultados, tan en boga en los fondos concursables, insiste en la aplicación de parámetros comerciales a prácticas que no siempre requieren/necesitan/buscan públicos multitudinarios.

Sería deseable que la institucionalidad vinculada a las artes en Chile pensara el poder disciplinar que ejerce y pudiera de alguna forma incorporar otro tipo de mecanismos de producción y circulación de las artes. Se necesitan cursos o programas auténticamente posdisciplinarios en las universidades, pero también fuera de estas, que puedan articular no solo disciplinas académicas sino también teoría y práctica. Es urgente repensar los fondos concursables estatales para reincorporar la línea de artes integradas y reevaluar los indicadores de eficacia. No todas las artes, sobre todo aquellas que se mueven en el difuso territorio de la experimentación pueden pretender mediciones cuantitativas de eficacia. Asimismo, me parece imprescindible formar críticos que se preocupen menos de los cánones y más de la innovación, tal como propone Mauricio Barría (2010): «El giro performativo podría ser aplicable al texto crítico, si y solo si transgrediera su propia condición textual: es lo que llamaríamos una alteración de la crítica o una crítica alterada» (p. 120)[5]. Es imprescindible también que los programadores de «lugares de la cultura» se atrevan con propuestas innovadoras, que asuman la misión de formar audiencias en formas artísticas menos difundidas en nuestro país y que no sientan la necesidad de calzar esas prácticas con disciplinas preestablecidas.

Se trata también de fomentar espacios y contextos donde sea posible una experimentación, donde tanto el público como los artistas estén dispuestos a ir más allá de los cánones. Como indica Sánchez (2003), espacios que no neutralicen la posdisciplina sino que permitan «favorecer su desarrollo, potenciar su eco y aumentar su eficacia social» (p. 61). Este tipo de contextos en general ocupan un lugar intermedio entre el proyecto independiente y la institución, también son intermedios en cuanto a las coordenadas espacio-temporales que proponen (proyectos itinerantes, proyectos en progreso) y, en fin, intermedios en la concepción de la estructura organizativa y relacional (vinculación artistas-críticos–público).

Estos contextos intermedios requieren, sin embargo, un cambio no solo de la institucionalidad, sino también de parte de los artistas. Es curioso que muchas veces seamos los propios artistas quienes obstaculizamos los cruces interdisciplinarios generando un proteccionismo disciplinario que se conjuga con la necesidad imperiosa de pertenecer (a un gremio o a un grupo dentro del gremio). En nuestro país la endogamia entre artistas y público (por ejemplo, en lo que respecta al teatro se sabe que gran parte del público del teatro no comercial son los mismos teatristas) favorece mecanismos de normalización (el teatro de moda, lo que hay que hacer, lo que vale la pena hacer) que a fin de cuentas redunda en una homogenización de estilos, estéticas y problemáticas. Los artistas tenemos algo que decir respecto del disciplinamiento y en ese sentido podríamos favorecer otro tipo de asociatividad, una menos pendiente de excluir aquello que no calza y más propenso a incluir la diversidad de prácticas. La asociatividad inclusiva permitiría como en otros países generar proyectos de financiamiento, de espacios, de instancias alternativas, gestionados por los propios artistas. En Chile hay contextos de este tipo, como por ejemplo la Bienal Internacional de Performance organizada por Gonzalo Rabanal, que ya en su cuarto ciclo ha logrado convocar a muchos artistas internacionales y nacionales de la performance, congregando lenguajes muy disímiles. O *Escena Doméstica* que con una convocatoria abierta permanente produce acciones-acontecimientos-performances en espacios caseros. Este tipo de contextos intermedios, que pueden vincularse o no a lugares e instituciones, permiten modalidades alternativas de circulación que acogen la experimentación posdisciplinaria en las artes.

La acción tiene la palabra. OC

5. Para otra reflexión sobre la crítica inter y transdisciplinaria véase Lagos, 2010.

## REFERENCIAS


Barría, M. (2010). Qué crítica para qué teatro. *Revista Apuntes, 132,* 66-70.

Fischer Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada Editores.

Flórez Malagón, A. (2002). Disciplinas, transdisciplinas y el dilema holístico: una reflexión desde Latinoamérica. En A. Floréz Magalón & C. Millán de Benavides (Eds.), *Desafíos de la transdisciplinariedad* (pp. 128-154). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar.* Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, M. (2002). *El orden del discurso.* Barcelona: Tusquets Editores.

Grass, M. (2011). La investigación de los procesos de creación en la Escuela de Teatro UC. *Revista Cátedra de Artes, 9,* 87-106.

Lagos, S. (2010). Por una crítica inter y transdisciplinaria. *Revista Apuntes, 132,* 129-133.

Lander, E. (2000). *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntrico.* En E. (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.* Extraído el 9 de noviembre de2012 de bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/lander1.rtf

Lira, E. (2011). Chile, Dilemmas of Memory. En F. Lessa & V. Druliolle (Eds.), *Memory on Latin America's Southern Cone* (pp. 107-132). Nueva York: Palgrave Mc Millan.

Richards, N. (2008). Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo. Discurso académico y crítica cultura. En S. Castro & E. Mendieta (Eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate.* México: Miguel Ángel Porrúa.

Sánchez, J. A. (2003). Nuevos espacios para el arte. En J. A. Sánchez Martínez & J. A. Gómez Hernández (Eds.), *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la Universidad* (pp. 47-64). Murcia: Universidad de Murcia.

Taylor, D. (2011). Introducción: performance. Teoría y práctica. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Valenzuela, S. (2010). AACT. Hacia un arte de acción transdisciplinar. *Revista Apuntes 132,* 122-128.

PUBLICADO EN JUNIO DE 2012, OC 9.

# EL ARTE DE PERFORMANCE EN CHILE

## LA HERENCIA DE LA ESCENA DE AVANZADA Y LA NUEVA GENERACIÓN

Por Sophie Halart

CUANDO PENSAMOS EN EL ARTE DE PERFORMANCE EN CHILE, INMEDIATAMENTE SE VIENEN A LA MENTE LAS FOTOGRAFÍAS en blanco-negro de una performance de Carlos Leppe en el Taller de Arte Visual o un video en sepia de CADA junto a la rivera del Mapocho. Ejemplos más recientes de performance son, en cambio, más difícil de encontrar. Esto sugiere un contraste importante entre el pasado y el presente de este arte en Chile que nos obliga a preguntarnos: ¿es que la época dorada del arte de performance en el país simplemente ha terminado? ¿O es más bien que este arte ha mutado, adaptándose a una nueva realidad político-económica? Mediante un brevísimo recorrido de la historia del género de la performance desde los años 70 hasta el presente, este artículo considera las maneras en que el arte de performance ha evolucionado desde un énfasis en el cuerpo del artista como zona central de oposición a las autoridades hacia una crítica más general de las nuevas formas de producción y consumo del arte.

La disciplina de los *Performance Studies*[1] subraya el carácter político de este arte y lo entiende como una práctica (tanto en el campo artístico como en la vida cotidiana) que busca revelar cómo nuestra identidad (nuestra raza, género, antecedentes culturales y nuestra relación con el poder) es el producto de una codificación política del discurso. La performance hace evidentes estas influencias en lo que Phelan (1993) define como una «política de intercambio de las miradas» (p. 4). Las modalidades de la performance están por lo tanto estrechamente vinculadas a las cambiantes formas de organización política. Esto es especialmente visible en circunstancias de represión política. En este sentido, Diana Taylor (2003) escribe en un libro acerca de artistas latinoamericanas que 'cada artista, a su manera, utiliza la performance (...) como un medio de impugnación a un contexto socio-político que es represivo, cuando no abiertamente violento» (pp. 3-4). En contextos de represión, el arte del performance surge como reacción contra el *status quo*. La historia de la performance, desde los Accionistas Vieneses y Leigh Bowery hasta Orlan y Marina Abramovic, es una expresión de este hecho. En Chile, el arte de performance conoció numerosos momentos ilustres, pero es común sostener que fue durante las décadas de la dictadura militar que este medio encontró su mayor impulso, formulándose como una crítica de la codificación del espacio público y de los cuerpos por el discurso oficial.

### La Avanzada: una pesada herencia

El movimiento de vanguardia artística que se dio a conocer en Chile a finales de los 70 incluyó a muchos artistas que utilizaron la performance como principal modo de expresión. Entre ellos, los miembros de CADA (Colectivo Acciones de Arte), Carlos Leppe, Elías Adasme, o Las Yeguas del Apocalipsis encontraron en la performance un medio adecuado para criticar la represión de los cuerpos durante la dictadura. La performance permitía a esos artistas transformar sus cuerpos desde una

1. Considérese el trabajo de Peggy Phelan, Diana Taylor, Judith Butler o José Muñoz.

zona de represión a una de autodeterminación. En *Cuerpo Correccional,* Nelly Richard (1980) habla del cuerpo de Carlos Leppe: «... la connotación pública del registro de la materialidad en Leppe inscribe el cuerpo en un marco de percepción directamente comunitario' (p. 9). A través de la performance, el cuerpo de Leppe se convierte en el vocero de todos los cuerpos reprimidos de la nación[2]. Esta centralidad del cuerpo como lugar de confrontación entre la disciplina y la disidencia hizo de la performance un instrumento de importancia en el arsenal político del artista chileno[3].

Esta generación de artistas colocó el tema del cuerpo firmemente en el mapa artístico y consagró la performance como un medio esencial de práctica artística y crítica política. La historia del arte, por su parte, consagró esta generación como el heraldo de la vanguardia artística chilena, tanto a nivel nacional e internacional. En el extranjero, la participación de artistas de la Avanzada en la Bienal de París de 1982 (que contó con una performance de Leppe) o la invitación de Lotty Rosenfeld a la Documenta de Kassel en 2007, muestra cómo el movimiento se difundió en el exterior a través de la performance. A nivel nacional, recientes exposiciones y publicaciones dan testimonio de la importancia que todavía tiene el movimiento[4].

La fama duradera de la Avanzada y dentro de ella, de la performance, representa una pesada herencia a la cual la generación más joven de artistas de performance ha tenido que enfrentarse desde entonces. Además, como el artista de performance Alexander del Re (2007) explica: 'mediante este proceso sacralizador, los estudiantes de arte reciben una nueva historia del arte revisada, única e incuestionable, que propone en cierta forma el fin de la performance, al establecer la equivalencia entre performance y dicho período histórico, ya concluido.' (p. 16). Se enseña que el fin de la Avanzada coincide con la muerte de la performance en el país, un mensaje que parece sugerirle a los artistas más jóvenes dispuestos a aventurarse dentro del género, que lamentablemente han nacido unos años demasiado tarde.

La generación más joven de los artistas de performance tuvo que buscar nuevos modos de expresión que les permitieran no solo emanciparse de la herencia de la Avanzada, sino también reflejar las preocupaciones políticas cambiantes de su tiempo. De hecho, el retorno a la democracia significó que la amenaza de la represión y la oposición frontal a un gobierno autoritario se habían convertido en cuestiones del pasado. Mientras que algunos artistas como Las Yeguas del Apocalipsis siguieron con *happenings* que abordaban el tema de la responsabilidad política y la amnistía judicial para los miembros de la Junta, la mayoría de los artistas de performance de la Avanzada se dirigieron a otras formas de arte como la literatura y el arte conceptual. Los discursos falaces del poder autoritario habían sido desmantelados y la oposición dualista entre oprimidos y opresores momentáneamente resuelta: los artistas podían pasar a otra cosa. Por otra parte, la lenta reaparición de un mercado del arte en el país, la reapertura de los departamentos universitarios de arte y de galerías, y el regreso de los artistas exiliados también parecían explicar por qué los artistas volvieron a una producción artística más tradicional o tuvieron que alterar profundamente sus concepciones del arte de performance.

**En Chile, el arte de performance conoció numerosos momentos ilustres, pero es común sostener que fue durante las décadas de la dictadura militar que este medio encontró su mayor impulso, formulándose como una crítica de la codificación del espacio público y de los cuerpos por el discurso oficial.**

2. Pienso por ejemplo en la performance de Leppe *Prueba de Artista (1978)* como crítica de las formas de estigmatización política y sexual por el poder.

3. Para unos como Leppe, el arte del performance era más aún la única forma artística capaz de apoyar una postura política y de resistir al *establishment.* La historiadora de arte Carla Macchiavello recuerda en un ensayo publicado recientemente cómo una discusión entre Claudia Donoso, Carlos Leppe y Sammy Benmayor fue publicada en un artículo titulado «El Match de la Vanguardia» en la revista *Apsi.* En esta conversación, Leppe ataca lo que él percibe como la pasividad de la nueva escuela de pintores representada por Benmayor: «esos artistas no entendían o se preocupaban por 'el problema entre cultura dominante y cultura dominada', soñando solamente con 'un estudio en New York o Firenze'» (Macchiavello, 2011, p. 89).

4. Me refiero a la exposición reciente *Chile años 70 y 80: Memoria y experimentalidad* en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago y a la publicación de Lom Ediciones de dos selecciones de textos titulados: *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos en los años ´70 y ´80 en Chile (2011).*

**La generación más joven de los artistas de performance tuvo que buscar nuevos modos de expresión que les permitieran no solo emanciparse de la herencia de la Avanzada, sino también reflejar las preocupaciones políticas cambiantes de su tiempo.**

## Nuevas direcciones[5]

En Chile, el retorno a la democracia coincidió con una mutación global de los modos económicos de producción y distribución artísticas. El auge del valor del arte contemporáneo es un fenómeno que camina de la mano con la producción masiva y la distribución de productos culturales (lo que Adorno y Horkheimer analizan como el surgimiento de una «industria cultural»). En el campo de las artes visuales, eso aparece a través de la multiplicación de las galerías comerciales, el éxito de exposiciones *blockbuster* o la reproducción exponencial de bienales y ferias de arte. Artistas de todo el mundo han tenido que hacer frente a la evolución del arte como un objeto de consumo y cuestionar su propia pertenencia activa a este campo de producción de valor. Prácticas artísticas como la «Crítica Institucional» han puesto en duda la complicidad entre las instituciones del arte y la lógica empresarial. El artista alemán Hans Haacke, por ejemplo, subraya en su obra la relación endogámica que une la estética de los YBAs (Young British Artists) a los campos de la publicidad a través de la figura de Charles Saatchi. Para los artistas de performance cuya práctica está profundamente anclada a una conciencia política y cuya producción no es necesariamente orientada a objetos, las cuestiones planteadas por esta nueva industria cultural son numerosas. En Chile, los artistas han abordado temas como la imagen corporativa, la institución del arte y la invisibilidad del trabajo contemporáneo a través de la performance y han encontrado ahí herramientas adecuadas para cuestionar sus propias participaciones en este nuevo orden económico.

El colectivo O-Inc. (o-inc.cl) compuesto por Antonia Rossi, René Valenzuela y Hernán Rivera revisitan la performance desde el ángulo de la imagen corporativa. Solicitando financiamientos corporativos, ellos desarrollan obras de performance que apuntan a la explotación de la tierra llevada a cabo por estas mismas corporaciones. (Ver su *PHCL Proyecto Humberstone Chile,* por ejemplo). La obra de O-Inc. pertenece a la misma línea que la de Haacke en el sentido que representa una crítica de la manera en la cual las empresas utilizan la filantropía artística. Al mismo tiempo, los artistas son muy conscientes de lo problemático de su posición crítica: ellos son artistas dependientes de estas fuentes de financiamiento y, entonces, testigos complacientes de la manipulación de las artes con fines de marketing empresarial. Por otra parte, en un comunicado, O-Inc. explica «la producción de arte se sitúa en la órbita de cualquier otra actividad productiva y su espacio de inscripción no es otro que el dominio público y el espacio social, definido por los actos de intercambio». Los jóvenes artistas de la performance, tales como O-Inc. o la artista británica Carey Young, han evolucionado desde la oposición frontal a la autoridad defendida por sus herederos hacia un cuestionamiento de su propia participación en la creación de valor dentro de la industria del arte.

Las performances de la Avanzada criticaban el poder desde los márgenes. Por el contrario, la joven generación de artistas chilenos plantea cuestiones sobre su propia producción artística a partir de una postura autocrítica. Sin embargo, el tema de la participación de los artistas en la producción económica parece haber relegado el cuerpo a un segundo plano de importancia. Este no es el caso con mmmmm (sic), un dúo británico-chileno compuesto por los artistas Adrian Fisher y Luna Montenegro. En su trabajo, los artistas desarrollan una práctica performativa que se centra en el intercambio con el público a fin de crear retratos de «cuerpos sociales» (un cuerpo colectivo distinto del cuerpo individual del artista vocero de una comunidad como fue el caso con Leppe). En su último proyecto en Chile titulado *Cero Trazos,* mmmmm recogió el molde de dedos de 1.000 personas que transitaban un día por la Plaza de Armas de Santiago. La ambición del proyecto es de crear «una escultura cartográfica, un mapa de la comunidad temporal que diariamente habita la Plaza de Armas» (mmmmm, 2012). Aquí, la obra cuestiona la identidad de una ciudad hecha de los movimientos e interacciones cotidianos de ciudadanos a través del espacio. Además, el título *Cero Trazos* aparece como una referencia a la deshumanización de la fuerza laboral actual en beneficio de la mecanización y la digitalización en la nueva economía global. Resistiendo la tendencia a ignorar el factor humano en la producción, *Cero Trazos* hace visible, a través de huellas de pulgares, el tráfico diario de cientos de trabajadores chilenos que participan en procesos de producción y de consumo. mmmmm muestra cómo los procesos de producción que dominan la economía mundial también deben ser ocupados por los artistas de performance para tejer flujos alternativos y subversivos de subjetividad. Como lo dicen los artistas, «el

5. Los ejemplos considerados en esta sección no pretenden dar cuenta de modo exhaustivo del arte de performance en el Chile de hoy y solo responden, por una parte, a la necesidad de acotar el ámbito de discusión y, por otra, a la claridad del discurso de los colectivos considerados.

proceso de producción es siempre dentro de la performance. No hay un afuera de la producción, somos todos órganos, somos todos unidades productoras y consumidoras. La performance imagina un espacio diferente dentro de las limitaciones de la producción» (mmmmm, 2012). La originalidad de esta nueva generación de artistas de performance se ubica en su capacidad para absorber las limitaciones de la lógica capitalista y actuar dentro de estas limitaciones. Podríamos decir que la fuerza crítica de estas obras se basa en una lógica implosiva.

Distintas formas de gobernanza necesitan distintas formas de reacción artística. El arte de performance es una herramienta maleable que reacciona a estos cambios. En los años de la dictadura eligió el cuerpo como sitio ideológico porque el cuerpo representaba el sitio principal de la represión. Hoy en día, los jóvenes artistas chilenos han encontrado en el arte de performance un instrumento para articular un discurso crítico sobre los mecanismos actuales de producción, la pertenencia del mundo del arte —y de ellos mismo— a esta esfera, y la relación entre labor y cuerpo social.

El carácter colectivo de las performances aquí mencionadas es otro elemento que debe considerarse como parte constituyente de su fuerza crítica. El crítico de arte Okwui Enwezor se pregunta en un texto si la colectivización de la producción artística no es «una crítica de la pobreza del lenguaje del arte contemporáneo de cara a la mercantilización masiva de la cultura que fusiona la identidad del artista con el logotipo corporativo de las instituciones globales[6]». Como hemos visto, el arte de performance chileno se ubica directamente en la línea de este colectivismo crítico: un colectivo como resistencia a la pérdida de identidad en la esfera de la fuerza laboral del mundo de hoy. Por otra parte, el aspecto colectivo de las prácticas de la performance nos lleva a una última consideración: mirando las protestas y manifestaciones públicas en Chile durante los últimos meses, uno no puede dejar de notar cómo la performance ha ido más allá del marco artístico y se ha convertido en una herramienta de crítica ciudadana. Las protestas de los estudiantes y sus organizaciones de flashmobs, besatón o de carreras de relevo en torno al Palacio de la Moneda son todas acciones colectivas que pertenecen al ámbito performativo y manipulan las formas de la cultura dominante. Desde el cuerpo del artista de la Avanzada hasta una multitud de estudiantes bailando al ritmo de Michael Jackson, un estudio de los actuales modos de performance debe contribuir a mostrar cómo, al mismo tiempo que se ha adaptado a nuevos modos de producción y de difusión de la cultura, el arte de performance no ha perdido en lo más mínimo su ambición subversiva de alterar el *status quo*. OC

6. «Is the collectivization of artistic production not a critique of the poverty of the language of contemporary art in the face of large scale commodifications of culture which have merged the identity of the artist with the corporate logo of global capitalism?» (Enwezor, 2004).

## REFERENCIAS


Del Re, A. (2007). Introducción: En viaje sobre un puente colgante: Perfopuerto y el arte de performance en Chile. En *PerfoPuerto: Arte de Performance en Chile*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Enwezor, O. (2004). *The artist as producer in times of crisis*. Extraído el 26 de marzo de 2012, de 16beavergroup.org/mtarchive/archives/000839.php

Macchiavello, C. (2011). Vanguardia de exportación: la originalidad de la «Escena de Avanzada» y otros mitos chilenos. En M. J. Delpiano; F. Carvajal & C. Macchiavello (Eds.), *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones

Phelan, P. (1993). *Unmarked. The politics of performance*. Londres y Nueva York: Routledge

Richard, N. (1980). *Cuerpo correccional*. Santiago de Chile: Ediciones Francisco Zegers.

Taylor, D., & Costantino, R. (2003). Unimagined communities. En D. Taylor, R. Costantino, & H. Terrors. (Eds.), *Latin American Women Perform*. Durham y Londres: Duke University Press.


## SITIOS WEB

CADA NO+: hidvl.nyu.edu/video/003090556.html
Entrevista de Hans Haacke: ddooss.org/articulos/entrevistas/Hans_Haacke.htm
Carey Young: careyyoung.com/
O-inc: o-inc.cl/
mmmmm: mmmmm.org.uk/

***THE NEW IDEAL LINE (OJOS NEGROS),*** MARIO NAVARRO. **IMAGEN PORTADA OC 24.**

PUBLICADO EN AGOSTO DE 2012, OC 11.

# EL *ARTE* DE SER AMATEUR: DISTANCIA Y PARTICIPACIÓN

Por Lucía Vodanovic

LA PROFUNDA CRISIS ECONÓMICA O DOBLE RECESIÓN EN EUROPA HA PROVOCADO UN PRODUCTIVO DEBATE acerca de nuevas posibilidades de hacer, ser y trabajar en el marco de la sociedad de la información, volviendo a reflexionar acerca del rol y del sentido del modelo industrial o postindustrial. La idea de «autoproducción» —explorada por Patricia Ribault en su trabajo en la École Supérieure d'Art et de Design de Reims—por ejemplo, presenta un modelo que fusiona el diseño y la fabricación de objetos, un sistema en el cual los medios de diseño son también los medios de producción (revisitando en parte los ideales al origen del movimiento Arts and Crafts de William Morris, pero enfatizando mucho más la colaboración con el usuario —o coproducción— para la creación de productos singulares); la red global Transition —nacida en respuesta al calentamiento global, la inestabilidad financiera y el creciente precio de los combustibles— trabaja para reinsertar el trabajo manual y la autosustentación (en términos prácticos y al nivel de las ideas), capacitando a distintas comunidades en la transición hacia economías locales y más sustentables.

Este contexto le ha dado un giro distinto a la discusión acerca de las prácticas amateur y su creciente protagonismo en la producción de bienes culturales, que ya se instalaba como un debate importante. Chile, como una economía nueva, ha presentado espacios de trabajo precarios o no remunerados como un síntoma de carencias amplias más que como un gesto de vanguardia, una reacción espontánea más que un acto político meditado. Ya el estudio de caracterización de los trabajadores culturales, publicado en 2004 por el Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, esbozaba la dificultad de distinguir entre el mundo de los negocios y el del ocio (neg-ocio), entre trabajadores profesionales y vocacionales si se trata de estudiar el ámbito de la cultura, introduciendo la categoría *semiprofesional* para caracterizar, por ejemplo, situaciones de pluriempleo. Una discusión más compleja que involucre temas como la innovación y la resiliencia, y que introduzca una dimensión más política es necesaria hoy cuando la pregunta básica *qué es la industria* dejó de tener una respuesta obvia.

El siguiente texto es una reflexión acerca de la importancia de mantener lo amateur como un espacio propio, y propone —tal vez en contracorriente— que un mayor acceso y participación en los procesos de producción cultural podría ser el resultado de un distanciamiento, en vez de una apropiación de lo profesional, aunque sea como estrategia.

## Un Museo de Todo

'Exhibition #4' del Museum of Everything (museumofeverything.com) se inauguró en septiembre del año pasado en el subterráneo de Selfridges, la centeneria tienda de departamentos de Londres, generando una nueva oportunidad para discutir quién tiene derecho o ganas de llamarse a sí mismo un *artista* y quién es el supuesto público de la cultura. Aunque recibió menos atención que las celebradas tres exposiciones anteriores organizadas por James Brett —el fundador del Museo de Todo (y supuestamente «para todos»)— que forman parte del mismo proyecto celebrando la creatividad de los autodidactas que trabajan fuera de los límites del arte profesional para así reve-

lar las grietas en la narrativa oficial de la historia del arte, la colección se sigue enmarcando en el resurgido interés en el arte amateur. Este interés ha tomado diferentes formas durante las últimas décadas, pero lo que lo hace interesante en el contexto contemporáneo es que se enmarca en un debate más amplio acerca de prácticas amateur dentro y fuera de la cultura, y formas de autoorganización y autosustentación que se han hecho más evidentes a raíz de la crisis del capitalismo global. Todo esto entrega un marco interesante para discutir problemas de equidad y participación en la producción cultural.

Varios de los nombres presentes en la colección de The Museum of Everything resultan familiares: Nek Chand, el inspector indio de obras que construyó dos mil figuras humanas que hoy pueden visitarse en un parque público en Chandigarh; Henry Darger, el recluso portero de un hospital en Chicago que pasó su vida creando pinturas narrativas y grandes *collages*, una fantasía épica de siete hermanas llamadas *Vivian Girls*. Aunque Darger es uno de los amateurs más reconocidos y sus obras alcanzan uno de los precios más altos en el mercado del arte, en vida nunca quiso o intentó que su trabajo fuera exhibido o transado, y solo tras su muerte esas obras fueron descubiertas apiladas en una pieza arrendada.

Todas las exhibiciones del Museum of Everything juegan con la misma estética doméstica, aunque sus operaciones han sido profesionalizadas al punto de tener una atractiva tienda online donde se puede comprar todo tipo de parafernalia amateur: precarios carteles de cartón anunciando las exhibiciones, los dibujos de niños promocionando sus eventos, todo lo más lejos posible del refinado y minimalista cubo blanco de la galería de arte contemporáneo. El tema amateur enfatiza el talento bruto y la espontaneidad de estos artistas que nunca circularon por el canal regular del arte. Tal como sucede con el discurso asociado con el arte *bruto* de Jean Duffubet —quien de cierta forma inició el interés y la escritura acerca del arte amateur con su fascinación y colección de obras de pacientes siquiátricos— The Museum of Everything enfatiza una brecha o distancia que, aunque a veces sea solo una figura retórica, lo separa del arte *regular*.

Este énfasis en una distancia es lo que hace a lo amateur oportuno hoy, aunque no forma necesariamente parte de la agenda del Museum of Everything. Es oportuno hoy, cuando las discusiones acerca de la participación en el arte y la dimensión social de lo estético se han alejado del debate acerca de la interactividad y la estética relacional de Nicolas Borriaud hacia el tema del espectador como lo entiende Jacques Rancière (2009), es decir, como un debate acerca de la igualdad de inteligencias que derrumba la distinción entre un sujeto activo que crea y actúa, mientras uno pasivo observa y consume. También es oportuno hoy cuando distintas disciplinas como la sociología y la economía política están interesadas en las prácticas amateur, describiendo un momento en que el amateur es tanto o más efectivo que el profesional en términos de productividad e innovación, pero sigue manteniendo la distancia con ese otro espacio que, precisamente, lo define como tal.

**La discusión del principio de equidad es fundamental para entender la renovada importancia de lo amateur, como también lo es para el debate acerca de la participación y la dimensión social de lo estético. En lo que resta de este ensayo, se tratará de elaborar este modo horizontal de producción en las artes (basado en la misma equidad, pero manteniendo, como gesto, la distancia).**

## El club de arte

La utopía de una resistencia táctil y de una dimensión poética de lo cotidiano siempre ha sido vinculada con la discusión del arte amateur. La exhibición *Enthusiasm*, por ejemplo, que circuló por distintos museos de Europa hace algunos años, presentaba ideas similares al mostrar una selección de películas producidas en el contexto del movimiento de cine amateur en Polonia desde los años 50 hasta mediados de los 80 —cuando incluso la diversión y el tiempo libre estaban organizados por una serie de clubes ligados a las fábricas—, revelando las experiencias íntimas de los obreros polacos, las historias nunca vistas en el registro oficial de la Polonia comunista. Neil Cummings y Maritza Lewandowska, autores del proyecto, en su archivo *Chance Projects* (1995-2008) destacan que las películas demostraban un verdadero deseo y ambiciones cinemáticas, y por lo mismo se alejaban de los típicos temas amateur (matrimonios, eventos de familia, etc.). Aunque es discutible su propuesta de que estos clubes de cine fueron capaces de entregar una oportunidad real a los trabajadores para apropiarse de los medios de producción, es interesante que *Enthusiasm* propuso algo que The Museum of Everything evita: situar a lo amateur explícitamente en referencia a algo, en este caso, al trabajo en la fábrica. Lo amateur es

**La autonomía del arte depende de la abolición de cualquier jerarquía del gusto y del establecimiento de una igualdad estética para todas las obras de arte; cualquier intromisión en esta igualdad, en la forma de un juicio de valor, representa una intrusión que responde a poderes o factores externos.**

entonces la manifestación de una distancia, una separación y a la vez un compromiso (en la forma de una crítica o un comentario) con esa distancia.

Ya en un ensayo de 1973 Roland Barthes, hablando del pintor francés Bernard Réquichot, había dicho que el amateur no tiene menos habilidad o conocimiento que el profesional, sino que simplemente no está interesado en hacerse escuchar (por lo mismo a Barthes solo le interesaba la fotografía personal, ya que es capaz de expresar la dimensión salvaje del medio, mientras que consideraba a la artística y profesional como aburridos intentos por domesticarla); según el autor, uno puede fracasar siendo un profesional, pero nunca fracasa siendo un amateur. El ámbito contemporáneo de lo amateur va mucho más allá del arte y parece ser más activo que nunca en la coproducción de casi todo: la figura del amateur tiene un rol fundamental en la *sociología del gusto* de Antoine Hennion (2001, 2003), por ejemplo, en la cual los amateurs presentan un nivel de reflexividad ausente en el rigor certificado del profesional y, por lo tanto, desafían otros sistemas de valor como los teorizados por Pierre Bordieu con su conocida categoría de *distinciones*; en otras discusiones contemporáneas, el amateur es capaz de desmantelar la distinción entre trabajo y pasatiempo (precisamente una de las proposiciones de *Enthusiasm*), y organizar nuevos modelos de producción que no se conforman con jerarquías históricas. Provisionalmente, podría decirse que forman un modelo *horizontal* de producción: el amateur trabaja al mismo nivel que el profesional, pero se mantiene separado, a una distancia.

## Equidad y estética

Proyectos como *Enthusiasm* hacen recordar otro aspecto de los escritos de Jacques Rancière, su trabajo de paciente excavador entre los archivos de los obreros en Francia en el siglo XIX. Lo que hace Ranciere en *La Nuit des Prolétaires* (1981), originalmente su tesis de doctorado acerca de las noches o el tiempo de ocio del proletariado, es repensar la revolución de 1830 y cuestionar las presunciones acerca de los ideales de los trabajadores, exponiendo sus fantasías nocturnas, la elaborada articulación de sus anhelos y la contradicción de sus deseos; al hacerlo, también disputa la separación entre los que hacen trabajo intelectual y los que hacen trabajo manual, el tiempo de ocio y el tiempo de producción, todo lo cual habla del principio de equidad de inteligencias que Rancière desarrolla cuando estudia el tema del espectador, la educación y la ignorancia (1991, 2009).

La discusión de este principio de equidad es fundamental para entender la renovada importancia de lo amateur, como también lo es para el debate acerca de la participación y la dimensión social de lo estético. En lo que resta de este ensayo, se tratará de elaborar este modo *horizontal* de producción en las artes (basado en la misma equidad pero manteniendo, como gesto, la distancia).

En sus escritos sobre la lógica de la igualdad de los derechos estéticos, el historiador del arte Boris Groys (2006, 2008) describe cómo el funcionamiento del sistema artístico se basa en reglas de inclusión y exclusión que no reflejan valores autónomos sino que responden a una serie de convenciones sociales y estructuras de poder más generalizadas. Según el autor ruso, precisamente esta falta de un valor puramente estético para juzgar las imágenes es, aunque suene paradójico, lo que garantiza la autonomía de la esfera del arte. En otras palabras, la autonomía del arte depende de la abolición de cualquier jerarquía del gusto y del establecimiento de una igualdad estética para todas las obras de arte; cualquier intromisión en esta igualdad, en la forma de un juicio de valor, representa una intrusión que responde a poderes o factores externos. Para Groys, esta sería la condición fundamental para cualquier compromiso social o político con el arte: hablar de su desigualdad *de facto,* impuesta desde afuera por desigualdades económicas, sociales y culturales. Por eso, para Groys, una buena obra de arte es aquella que afirma la igualdad de todas las imágenes bajo las condiciones fácticas de desigualdad en su producción.

*The Museum of Everything* y muchas de las prácticas amateur se basan en la ficción de crear las diferencias territoriales entre un *adentro* y un *afuera*; por lo tanto, su afirmación de la igualdad de las imágenes bajo la desigualdad de su producción tomaría la forma de un distanciamiento de lo profesional que enfatice la desigualdad de acceso necesaria para sustentar los valores de esa esfera. Sería, al mismo tiempo, una separación entre ambos mundos y su reconocimiento.

Boris Groys usa un argumento similar cuando habla acerca de la producción de lo «nuevo», lo que, de hecho, es también rele-

vante para debatir lo amateur, ya que la innovación está cada vez más asociada a lo no-profesional (los amateurs han inventado, entre muchas otras cosas, *Linux* y el juego *Sims*; existe una larga lista de sus logros en áreas tan variadas como la astronomía, el deporte, la jardinería, la computación, etc.). Según el documento Pro-Am (su nombre se refiere al término profesional-amateur que se ha usado para caracterizar al amateur que produce al mismo nivel que el profesional), preparado por Charles Leadbeater y Paul Miller (2004), el siglo XXI va a estar significativamente influenciado por sus prácticas: el amateur no solo inventa sino que encuentra nuevos modos de producción que son esencialmente adaptables y de bajo costo.

En su estudio no está claro cómo los amateurs pueden involucrarse más directamente con valores democráticos y con principios más igualitarios de producción; muchos de sus ejemplos o casos de estudio parecen reproducir, más que criticar, jerarquías de poder sustentadas por sus parientes profesionales. Tal vez la posición algo problemática del Pro-Am se origine precisamente en haber abolido la distancia, como si la cancelación de las diferencias entre los dos ámbitos hubiese frenado la creación de espacios participatorios y de intercambio más horizontales, iguales y éticos. OC

## REFERENCIAS


Barthes, R. (1991). *The responsibility of forms: critical essays on music, art and representation.* Berkeley: University of California Press.

Cummins, N., & Lewandowska, M. (1995-2008). *Chance projects archive.* Extraído en mayo de 2011 de chanceprojects.com/node/27 y chanceprojects.com/node/36>

Groys, B. (2006). *The logic of equality.* Extraído en diciembre de 2006 de artneuland.com/article.asp?aid=24

Groys, B. (2008). The logic of aesthetics rights. En *Art power* (pp. 12-22) Cambridge y Londres: MIT Press.

Hennion, A. (2001). Music lovers: taste as performance. *Theory, Culture, Society 18*(5), 1-22.

Hennion, A. (2003). *Music and mediation: towards a new sociology of music.* En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music: a critical introduction* (pp. 80-91). Londres: Routledge.

Leadbeater, C., & Miller, P. (2004). *The proam revolution: how enthusiasts are changing our economy and society.* Extraído en noviembre de 2010 de demos.co.uk /files/proamrevolutionfinal.pdf

Rancière, J. (1981). *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier.* París: Hachette.

Rancière, J. (1991). *The ignorant schoolmaster: five lessons in intellectual emancipation.* Stanford: Stanford University Press.

Rancière, J. (2009). *The emancipated spectator.* Londres: Verso.

PUBLICADO EN ENERO DE 2013, OC 15.

# ARTE COMO PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO SOCIAL

## Por Sidsel Nelund

**EN UNA DE LAS SALAS DE LA EXPOSICIÓN DOCUMENTA (13), ESTE AÑO EN KASSEL, SE EXHIBE UN VIDEO DEL ARTISTA RABIH MROUÉ.** Mroué, sentado en una mesa en una habitación oscura, habla y gesticula con sus manos, mientras sus ojos se dirigen a nosotros, la cámara y los espectadores. Estamos sentados en 4 o 5 bancas, como un grupo de estudiantes en una sala de colegio. No hacemos ruido, escuchamos cuidadosamente. En algunos momentos, la mujer sentada delante de mí se cubre con las manos su cara. No puede ver las imágenes que Mroué nos obliga a ver. Videos de celular que circulan por *youtube* grabados por rebeldes sirios en el momento en que un soldado o un francotirador les está por disparar. El momento de la muerte.

La obra se llama *The Pixelated Revolution* y consiste en una *clase no-académica* y una instalación con múltiples elementos sobre esta documentación característica del conflicto en Siria. Una guerra donde se usan imágenes como medio de combate[1]. El arma dispara un tiro, el rebelde le dispara con la cámara. En su clase Mroué nos guía con sus reflexiones sobre este fenómeno. ¿Es el video grabado en el celular una retina externa? ¿Podemos conocer al asesino si diseccionamos el video imagen por imagen? ¿Muere el grabador?

Guerra, imagen y muerte se relacionan también en otra exhibición, esta vez en una sala de Overgaden – Institute of Contemporary Art en Copenhague. En esta también aparece Mroué, pero como imagen 3D en la obra *The Kiss* de la artista Hito Steyerl. *The Kiss* trata sobre un momento en la guerra en la ex Yugoslavia a principios de los 90 donde un hombre de raza negra, cuya identidad es aún desconocida, recibe un beso de uno de sus futuros asesinos, que está junto a un grupo de hombres que posteriormente serán deportados.

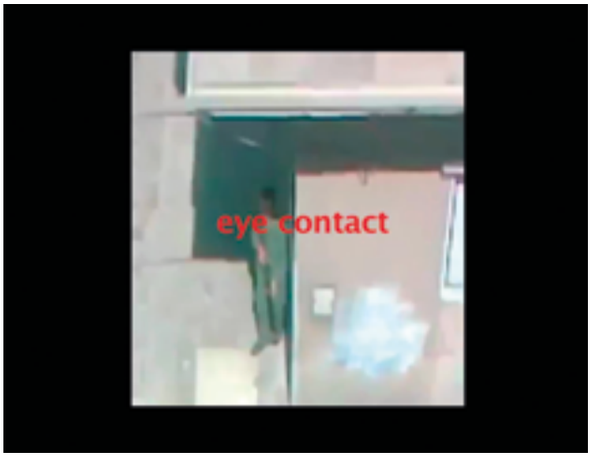
Steyerl reconstruye este encuentro en una imagen 3D, como escultura, y en un video que reflexiona sobre el incidente: ¿por qué le dio el beso? ¿Se puede encontrar la respuesta en la imagen 3D? ¿Por qué aún no se conoce la identidad del hombre? ¿Cómo la nueva tecnología 3D puede dar una versión diferente del pasado?

Steyerl y Mroué han colaborado varias veces y en *The Kiss* él actúa como el perpetrador. Mroué ha trabajado anteriormente en sus performances sobre las imágenes de los mártires del mundo árabe, pero en esta obra cambia de rol. Pasa al lado de ficción. Lo común de ambos trabajos es que ocupan la imagen y la ficción como herramientas para entender mejor la realidad de la cultura visual y su relación con la violencia.

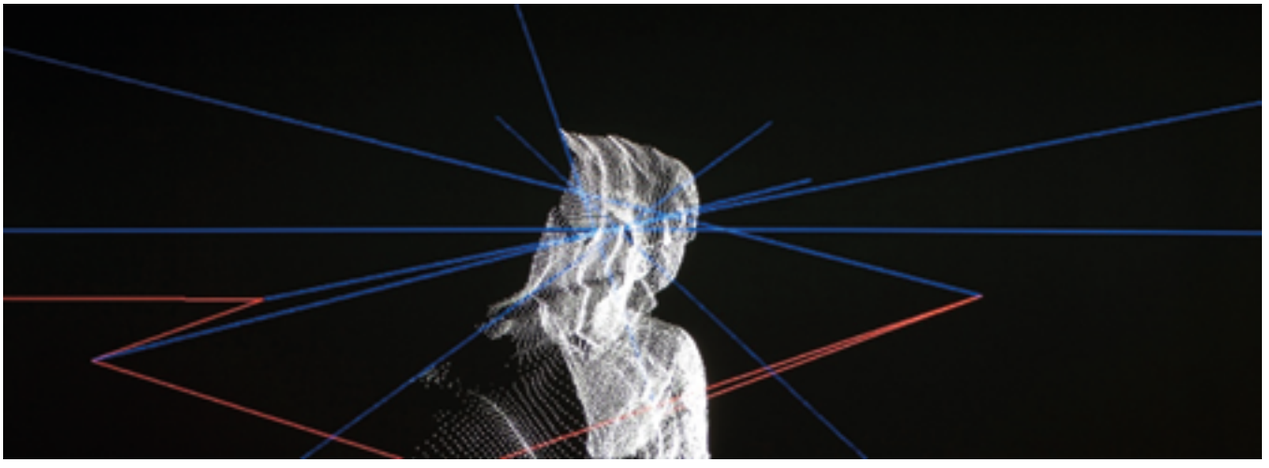
Esta insistencia en el material de archivo y la investigación que hay detrás de estas obras forma parte de una tendencia creciente en el arte contemporáneo de las últimas dos décadas que se ha denominado *knowledge production* (producción de conocimiento). Este desarrollo se conecta con el debate de *artistic research,* en donde artistas hacen investigación académica como práctica artística. Desarrollo que se relaciona a su vez con la proliferación de programas de doctorados en investigación artística o *artistic practice based research* (y no en estética, historia del arte u otras disciplinas) en diversas universidades ubicadas generalmente en Europa, Estados Unidos y Australia.

1. En la historia cinematografía en Chile existe un momento similar, al final de la primera parte de La Batalla de Chile de Patricio Guzmán donde el camarógrafo graba su propia muerte, pero la diferencia de esa incidencia y la situación en Siria es la cantidad de imágenes y la rapidez con que circula la imagen digital.

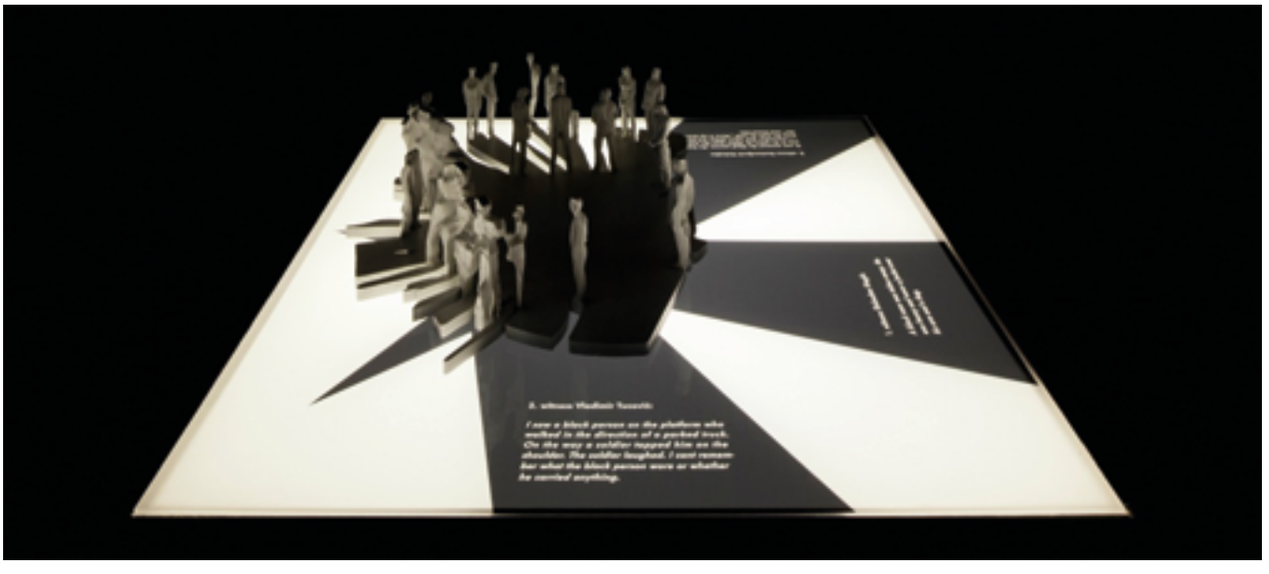
▶ Rabih Mroué *The Pixelated Revolution*, 2012. Video, color sonido, 21-59 min. Cortesía del artista y  Sfeir-Semler Gallery, Beirut : Hamburg.




▶ Rabih Mroué *The Pixelated Revolution*, 2012. Video, color sonido, 21-59 min. cortesía del artista y  Sfeir-Semler Gallery, Beirut : Hamburg.



▶ Hito Steyerl. *The Kiss* (2012). Installation view Overgaden - Institute de Copenhague cortesía de la galería Wilfried Lentz. Foto: Anders Sune Berg.



▶ Hito Steyerl. *The Kiss* (2012). Installation view Overgaden - Institute of Contemporary Art. cortesía de la galería Wilfried Lentz. Foto: Anders Sune Berg.

SIDSEL NELUND

El término *producción de conocimiento* viene de la economía y se conecta con la noción de *sociedad del conocimiento*. Este concepto surge en los años 60 asociado a la idea del economista Fritz Machlup de que la producción se optimiza si se implementa conocimiento en el trabajo. Sin embargo, no será hasta 1990 cuando este concepto terminará de oficializarse. En esta década, las universidades giran con cada vez más fuerza hacia lo interdisciplinario, la investigación ya no solo se hace en instituciones académicas sino que también en empresas y otras organizaciones, muchas veces en proyectos de tiempo limitado y para solucionar un problema específico. Este giro fue formalizado en el libro *The New Production of Knowledge. The Dynamic of Science and Research in Contemporary Societies*, el que, sin necesariamente distinguirse por su calidad académica, logró una influencia enorme en las políticas de innovación a nivel global de los años siguientes. *Producción de conocimiento* en este contexto entonces aparece como un modo de aumentar la productividad, la calidad de vida y a reducir la pobreza en los países menos desarrollados.

Fue también en los años 90 que el concepto *producción de conocimiento* llegó al mundo del arte, pero bajo otra definición. No refiere ya a un modo de aumentar el nivel económico, de hecho, se separa de la idea de un fin práctico. Surge más bien como una alternativa al enfoque utilitarista propio del neoliberalismo. El arte necesita un espacio libre para crear lo nuevo, lo inesperado y lo crítico. Por eso el concepto se define más bien en oposición, como el no-conocimiento, como una práctica donde el camino debe buscarse en cada paso en congruencia con el tema que se esté tratando. En este contexto, cada vez más obras comienzan a incluir, en su formación, metodologías de disciplinas académicas como la antropología, la arqueología, las ciencias naturales, la filosofía, la historia y la sociología.

La creciente influencia de la investigación artística y *producción del conocimiento* en el arte se ha visto confirmada en la última dOCUMENTA curada por Carolyn Christov-Bakargiev. dOCUMENTA es una exposición que se realiza cada cinco años en Kassel, Alemania, cuyos contenidos tienen gran influencia en la producción artística en los años posteriores. Este año, en la entrada de la sala principal, se lee en el primer párrafo de la introducción a la exposición: «dOCUMENTA 13 está dedicada a la *investigación artística* y a las formas de imaginación que exploran el compromiso, la materialidad, las cosas, la encarnación y la vida activa en conexión con, pero no subordinada a, la *teoría*»[2] [mis cursivas].

Mi interpretación de la introducción de dOCUMENTA 13 es que la investigación artística y teoría son importantes en este contexto, no porque la obra de arte se haga para ilustrar conceptos académicos, sino porque la obra como investigación demanda pensar teóricamente. Son objetos o situaciones que tienen la capacidad de desplegar una teoría que se articula en el encuentro con la obra y en la corriente de pensamiento del espectador.

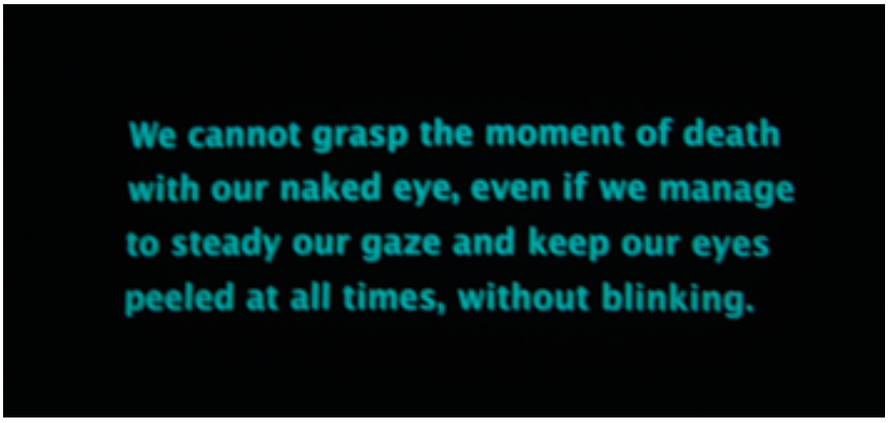
El historiador del arte, Hubert Damisch, ha desarrollado un concepto que engloba la dinámica presente en dOCUMENTA 13: se trata del *objeto teórico*. El objeto teórico es una obra de arte que al mismo tiempo es un modelo, un paradigma: «Un objeto teórico [theoretical object] es algo que te obliga a hacer teoría [...] Segundo, es un objeto que te obliga a teorizar pero que también te equipa con los medios para hacerlo. Por lo tanto, si lo aceptas en su dimensión teórica producirá efectos alrededor de sí mismo. [...] Tercero, es un objeto teórico porque nos fuerza a preguntarnos qué es teoría. Se propone en términos teóricos; produce teoría; y necesita de una relación teórica[3].» No es que la obra deje de ser una experiencia afectiva para el espectador, sino que es exactamente a través de esta experiencia que la obra abre la posibilidad de reflexión.

Volviendo a las obras de Mroué y Steyerl, el análisis muestra que los dos trabajos se desarrollan en torno a un detalle, el momento específico de la muerte de un rebelde y el beso de un perpetrador a un deportado. Ese evento en la historia genera preguntas, las que cada obra trata de responder a través de una reflexión sobre lo visual, respectivamente el video grabado en celular y la imagen 3D. La obra de Mroué nos hace considerar cómo la muerte, el sufrimiento y la revuelta se presentan frente a nosotros como ciudadanos cosmopolitas y cómo esa presentación nos afecta en nuestra manera de reaccionar. ¿Qué significa el hecho de que las imágenes de la revolución vengan de los rebeldes y no de la prensa? En este caso, es Mroué reflexionando sobre los videos quien hace estas preguntas haciendo que estos devengan una interpretación sobre la condición de imágenes de desobediencia y de la muerte. Las imágenes actúan sobre nosotros porque nos hacen preguntarnos y pensar sobre su condición en este caso específico. Es en este momento donde vivimos bombardeados de imágenes de guerra y violencia, que la reflexión de Mroué ayuda o demanda, mantener nuestra atención sobre estas imágenes específicas, las descifra desde su punto de vista y logra que nos puedan afectar. Pero, ¿no es obvio que las imágenes tienen el poder de enfurecer o incitar? ¿Por qué, por qué no? El proceso reflexivo continúa.

En el caso de Steyerl, no es la imagen de desobediencia la que pregunta, sino que la imagen que construye ella para entender un juicio. Es la imagen de un momento enigmático, de un beso antes de la muerte que supuestamente llegó después. Esta imagen pregunta sobre una nueva tecnología visual, ¿es que esta puede actuar como una herramienta forense que diseccione un momento poético y cruel del pasado? Esta pregunta se ha hecho muchas veces antes, sobre todo en la teoría del valor de la verdad en los documentales, pero ahora se pregunta bajo el sistema de una nueva tecnología. En la instalación vemos el documento del juicio con énfasis en las frases sobre el hombre

2. «dOCUMENTA 13 is dedicated to artistic research and forms of imagination that explore commitment, matter, things, embodiment, and active living in connection with, yet no subordinated to, theory».

3. «A theoretical object is something that obliges one to do theory [...] Second, it's an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself [...] Third, it's a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory».




▶ «No podemos captar el momento de la muerte con nuestro ojo desnudo, incluso si logramos fijar nuestra mirada y mantener los ojos bien abiertos, sin parpadear». Rabih Mroue, *The Pixelated Revolution*, 2012. Video, color sonido, 21-59 min. Cortesía del artista y Galería Sfeir Semler, Hamburgo.

desconocido. El hecho de que nunca sea identificado, pero que recibió un beso fraternal, muestra que la verdad no se encuentra en la imagen o el juicio, sino en la reflexión acerca de la realidad y la falta de información que dejó la imagen.

Entonces una característica de la obra de arte como objeto teórico es que genera preguntas al mismo tiempo que te deja mudo. A pesar de que pueda contener una teoría, la decisión de entender una obra de arte como objeto teórico es subjetiva. Depende, finalmente, del espectador, de si las obras le hacen pensar, preguntar y encender la necesidad de una reflexión teórica. Otros ejemplos de obras de arte que generan esta necesidad para mí son las obras de los grupos And, And, And, Otolith Group, Raq's Media Collective, y del artista Matthew Buckingham, Tacita Dean, Emily Jacir, Joachim Koester, Naeem Mohaiem, Walid Raad entre otros. Todos ellos comparten además trabajar de manera translocal; reflejar y producir conocimiento basado en una situación local que se comparte en el mundo de arte global en el que circulan la obra y los artistas. Pueden ser temas como la contaminación radioactiva después del terremoto en Fukushima (Otolith Group), conversaciones, seminarios y hasta un juicio acerca de la soya transgénica (And, And, And contra la empresa Monsanto) o la creación de una historia del arte en el Oriente Medio (Walid Raad). Todo esto muestra el carácter global de las obras, los artistas y el fenómeno de producción de conocimiento artístico. El concepto apareció simultáneamente con la transnacionalización, integración e interconexión del mundo de arte y no es sorprendente que los artistas tomen el mundo como su campo. Lo que sorprende es el rol activo de parte de los artistas que analizan situaciones políticas para dar su versión. Sus obras reflejan un imaginario cosmopolita, donde se piensa como ciudadanos del globo y no de un país específico.

Y, como conclusión, cabe preguntarse ¿qué significa este nuevo rol para el artista? A mi juicio, se trata de un papel mucho más activo que el del artista romántico, donde la inspiración viene desde afuera. El artista contemporáneo trabaja con herramientas afectivas, pero implicando una forma teórica de pensar el mundo en que vivimos. Esto le da la posibilidad de participar en crear conocimiento social con una voz más fuerte y, tal vez, le ayude al arte a alcanzar un rol más significativo en nuestras sociedades. OC

## REFERENCIAS

Bois, Y.; Hollier, D.; Krauss, R., & Damisch. H. (1998). A conversation with Hubert Damisch. *October* (85), 3-17.

Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* Londres y Nueva York: Verso.

Gibbons, M. (1994). *The new production of knowledge, the dynamics of science and research in contemporary societies.* Londres: Sage Publications.

Machlup, F. (1962). *The production and distribution of knowledge in the United States,* Nueva Jersey: Princeton University Press.

Maharaj, S. (2004). Unfinishable sketch of 'an unknown object in 4 D': Scenes of artistic research. *L&B.* Series of Philosophy of Art and Art Theory, (18), 39-58.

Papastergiadis, N. (2012). *Cosmpolitanism and culture.* Cambridge y Malden: Polity Press.

Rogoff, I. (2008). What is a theorist? On knowledge production: A critical reader in contemporary Art. En B. Choi, M. Hlavaiova, & J. Winder (Eds.), *On knowledge production: A critical reader in contemporary Art.* Frankfurt y Utrecht: BAK, basis coor actuele kunst y Revolver.

Sheikh, S. (2009). Objects of study or commodification of knowledge? Remarks on artistic research. *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods, 2*(2). Extraído de artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html

**PUBLICADO EN MAYO DE 2011. OC 1**

LA LECTURA Y EL LIBRO EN LA ENCRUCIJADA (fragmento)

**Bernardo Subercaseaux**

«El libro es un objeto complejo: por una parte vehículo de pensamiento, de ideas y de creatividad, un bien de cultura y de educación irremplazable. Por otra, un producto material, hecho de papel impreso, que ha sido ilustrado, diseñado y encuadernado de determinada manera, un objeto concreto que se promociona, se fabrica, se vende, se colecciona, se exporta y se consume, vale decir, un bien económico. Metafóricamente, entonces, el libro tiene alma y cuerpo, y ambos componentes están interrelacionados, por lo que el deterioro o bienestar de uno involucra al otro».

PUBLICADO EN NOVIEMBRE DE 2011, OC 6.

## ACERCA DEL REPORTE ESTADÍSTICO SOBRE BIBLIOTECAS

# LECTORES Y BIBLIOTECAS: DESENCUENTROS, DESAJUSTES Y EMERGENCIAS

Por René Jara R.

**ANTE EL FUTURO, UN DISCURSO PARECE UNIR EL DESTINO DE BIBLIOTECAS, LIBROS Y LECTURA: EL DECLIVE.** Tanto el avenir del libro y de quien fuera uno de sus espacios de inscripción por excelencia, la biblioteca, parecieran tener los días contados. La baja sostenida en los índices de lectura, pero sobre todo, la relativa estabilización tanto del tamaño como de las características del público lector (segmentado, minoritario, elitista) aparecen a estas alturas como evidencias irrefutables del análisis[1]. Pero si este inmovilismo de los indicadores nos resulta incómodo, no es necesariamente por su falsedad. Es justamente por los numerosos esfuerzos hechos para revertir esta situación que nos queda la sensación amarga de estar haciendo muy poco para detener esta caída libre.

Frente a la paradoja de esfuerzos múltiples por democratizar el mundo de la cultura que no se reflejan en los números[2], es legítimo preguntarse por la pertinencia de los instrumentos por medio de los cuales se intenta dar cuenta de la lectura como práctica cultural. En la medida en que los estudios reproducen asociaciones tradicionales del tipo libro-lectura-biblioteca, se alejan, a nuestro juicio, de los escenarios reales en los cuales sucede la práctica lectora hoy. Obsolescencia de las categorías de análisis, imposibilidad de observar el surgimiento de nuevas configuraciones del hábito lector, lo cierto es que resulta fundamental analizar en el detalle las conclusiones gruesas que de estos estudios se extraen.

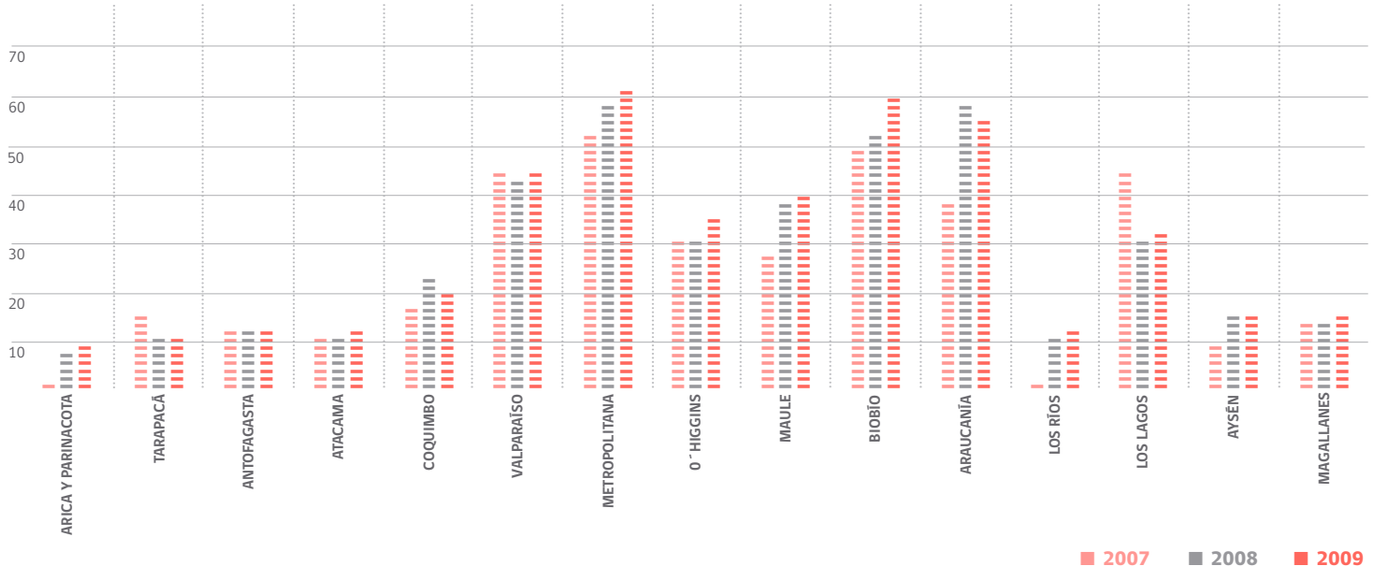
En lo que sigue, intentamos entregar algunas pistas sobre las relaciones que se establecen entre lectura y bibliotecas, intentando explicar cómo este desajuste entre instrumento de medición y práctica se manifiesta de manera problemática en el informe estadístico elaborado por el Departamento de Estudios del CNCA, guardando cuidado de no suponer que los datos de la encuesta y el anuario no son del todo compatibles[3]. A partir de estos análisis, buscamos proyectar algunas intuiciones, en cualquier caso preliminares, sobre la situación del libro y la lectura en Chile, así como de los nuevos desafíos para la investigación en este campo.

1. El último reporte de la Fundación La Fuente reafirma esta tendencia. Ver: Fundación Educacional y Cultural La Fuente & Adimark, 2010.

2. En el caso francés, las sucesivas encuestas sobre prácticas culturales que se aplican desde los años setenta develaron una paradoja similar durante los noventa. Pese a los múltiples esfuerzos que se hicieron en los ochenta para democratizar la cultura, los indicadores de acceso se mostraban inalterables. Los resultados de las encuestas en cuestión en: Olivier, 1990, 1998.

3. En principio, los datos que recolectan los anuarios y las encuestas son de diferente naturaleza. En el primer caso se trata de antecedentes recogidos por la propia administración sobre indicadores fuertemente objetivados. En el segundo, se trata de declaraciones. Considerando esta diferencia, es posible cruzar y complementar la información de ambos estudios, pero de forma controlada.

**GRÁFICO 1.** RED DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS SEGÚN REGIÓN. DATOS COMPARADOS ENTRE LOS AÑOS 2007 Y 2009



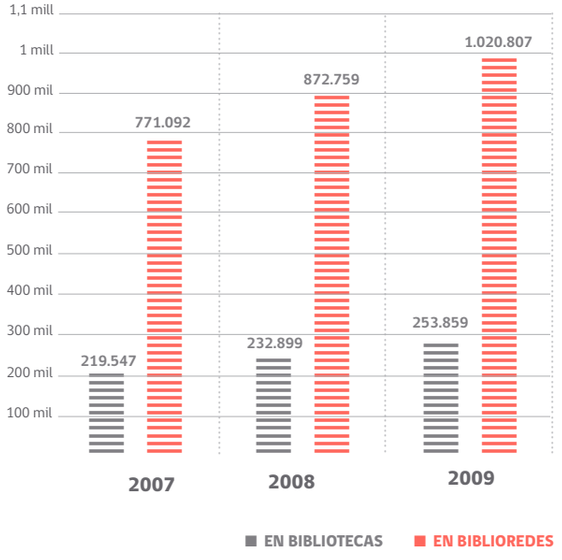

Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2009, CNCA.

## Una mirada a las cifras

Partiendo de la evidencia reunida[4], podemos destacar, en primer lugar, el extraño desajuste que existe entre el universo de entrevistados que se declara lector y el número de entre ellos que dice no asistir a las bibliotecas (40%). En concreto, esta observación nos aclara que, entre quienes se dicen lectores, no es un requisito leer en estos espacios. Sin embargo, el número de estos establecimientos parece haber aumentado en los últimos años. Si consideramos los datos recolectados entre 2007 y 2009 en los Anuarios de Cultura editados por el INE, habría cada vez más bibliotecas, pero estas estarían aún fuertemente concentradas en la zona centro del país, en detrimento de los territorios más extremos (Gráfico 1).

Entre quienes declaran asistir a la biblioteca, la distribución por estratos socioeconómicos parece estar marcada por la valoración social que los individuos dan a la visita a un establecimiento de ese tipo. Al igual que en el caso de las encuestas sobre hábito lector, los entrevistados se ven enfrentados a una pregunta de origen: de eso que leo, qué merece ser declarado

**GRÁFICO 2.** NÚMERO DE USUARIOS REGISTRADOS EN BIBLIOTECAS Y BIBLIOREDES




Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2009, CNCA.

4. Nos hemos centrado en el boletín «Bibliotecas» editado por el CNCA el presente año. Para una revisión exhaustiva, ver la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC) en su versión 2009 y 2010, el Anuario de Cultura y Medios de Comunicación del INE (1997-2002), que luego pasa a llamarse Anuario de Cultura y Tiempo Libre (2003-2004) e Informe anual Cultura y Tiempo Libre, a cargo del INE y el CNCA (2005-2009).

**Sorprende que el segmento etario de 60 años en adelante sea el menos lector, pese a que son los individuos que contarían supuestamente con una mayor disponibilidad horaria. Esto echaría por tierra un sentido común muy arraigado que afirma que antes se leía más que ahora, al menos en lo que respecta al uso de bibliotecas.**

como lectura[5], o en esta versión, qué de lo que hago en la biblioteca debo considerar una visita. Sin embargo, y pese a la marcada desigualdad que subsiste en Chile con respecto al acceso a los bienes culturales según el estrato socioeconómico de pertenencia, es posible que la escolarización y la masificación de los estudios universitarios hayan promovido un cierto eclecticismo[6] cultural que, en cualquier caso, no es posible descubrir a partir de esta agregación de los datos.

Sorprende que el segmento etario de 60 años en adelante sea el menos lector, pese a que son los individuos que contarían supuestamente con una mayor disponibilidad horaria. Esto echaría por tierra un sentido común muy arraigado que afirma que antes se leía más que ahora, al menos en lo que respecta al uso de bibliotecas. Al mismo tiempo, permite constatar que en relación con los más jóvenes, los segmentos de más edad tendrían menos arraigado el hábito de visitar una biblioteca.

Entre los indicadores de medición de la actividad en el interior de la biblioteca, la evolución del número de usuarios «registrados» (Gráfico 2) muestra ciertos rasgos de interés. En primer lugar, se observa un desequilibrio entre el aumento exponencial del número de usuarios del programa BiblioRedes entre el 2007 y el 2009, frente a la inmovilidad del número de usuarios registrados en las otras bibliotecas. Una diferencia tan grande se explica, en nuestra opinión, en el buen matrimonio entre las TIC y las bibliotecas, el cual habría facilitado el acceso a los servicios bibliotecarios, así como su integración en un sistema nacional de bibliotecas. Por otro lado, la estadística no nos entrega detalles sobre la renovación o eliminación del material, ni de cómo se traducen en concreto las políticas de adquisición. Para este efecto, es necesario que la adquisición de nuevos volúmenes se compare con algo —otro país, otro tipo de biblioteca, por períodos de años más largos— con el fin de que este número nos haga realmente sentido.

En el campo de los nuevos servicios prestados por las bibliotecas, tenemos un dato interesante: el número de sesiones de conexión a internet abiertas en ellas y el de consultas a sitios de la DIBAM. El primero puede resultar fuertemente engañoso, demasiado grueso digamos, pues no mide los usuarios reales; para esto, es necesario saber quiénes y cuántas veces por semana o por mes utilizan la conexión internet en bibliotecas. Será comprensible que mientras más se incremente el acceso a internet en los hogares chilenos, estos índices de conectividad vía bibliotecas se estanquen e incluso disminuyan. Una situación similar se puede esperar del número de consultas hechas a los sitios de la DIBAM, es decir, las visitas a sus sitios. Este indicador, en ningún caso evidente, debería ser tomado con precaución, en la medida en que no tenemos antecedentes que nos permitan interpretar la sostenida baja que se produce entre el 2007 y el 2009.

Examinemos, por último, el indicador préstamos. Como práctica cultural, el préstamo es una actividad clave sobre la cual gira una parte no menor del trabajo bibliotecario. En términos generales, dos categorías han sido utilizadas para medirlo: los préstamos a domicilio y las consultas en sala. A juzgar por los datos, la primera modalidad estaría arraigada en el tramo de entre 21 y 65 años, mientras que entre los 0 y los 20 años los números hablan de un declive de la práctica. Respecto del préstamo en sala, es curioso constatar su casi desaparición tanto estadística como real. Desde el 2007, este indicador fue suprimido por el INE por considerarse «no confiable» (INE, 2009, p. 55). Pero en lo concreto, la baja de la consulta en sala, sumada al 40% de quienes se declaran lectores pero no asisten a la biblioteca pública, serían los signos de una (re)privatización de la práctica de lectura[7].

5. Pienso aquí en el diálogo que sostienen Pierre Bourdieu y Roger Chartier en: «La lecture: Un pratique culturelle: Dialogue Pierre Bourdieu et Roger Chartier», En: Chartier, 1985, p. 23.

6. El llamado «eclecticismo cultural» se refiere al consumo cruzado de bienes y prácticas culturales que, a primera vista, reenvian a una otra clase social. El tema es tratado en Olivier, 1994, 2004.

7. En efecto, nosotros consideramos que la lectura que se da en una biblioteca pública, por el marco y el valor simbólico que estas encarnan, constituye una práctica pública en sí misma, aun cuando el acto de lectura reste siempre un ejercicio personal. Para nuestra idea de lo público, ver el primer capítulo de la obra de Sennett, 1978.

## Bibliotecas y lectores en tránsito...

Como ya hemos dicho en otra publicación, existen buenas razones para pensar que nuestro aparataje conceptual para pensar la lectura necesita una potente puesta a punto. Esta operación tendría como fin principal desplazar ciertas concepciones clásicas de la biblioteca, el libro y la lectura a partir de dos grandes movimientos. El primero consistiría en el ajuste metodológico de los instrumentos con los cuales se intenta medir las prácticas de lectura; el segundo buscaría integrar ciertos elementos emergentes, que ya se manifiestan en el campo, con el objetivo de poder prever su efecto en futuras mediciones (Peñafiel & Jara, 2011).

Dentro de los ajustes necesarios, resulta imperativo revenir sobre los supuestos, las categorías de análisis y las prácticas efectivas de lectura. Incluso considerando el proceso emergente de estandarización de las estadísticas de cultura[8], no es contradictorio preguntarse por ciertos supuestos que han estado en la base de este tipo de estudios. Por ejemplo, respecto de la exclusión de la población infantil como objeto de estudio[9], cuestión que ha dejado al margen el estudio de los primeros años de socialización lectora. Al mismo tiempo, el uso de categorías demasiado genéricas también debería ser interrogado. En efecto, el uso de estos conceptos demasiado gruesos informa bien poco acerca del significado real de cada práctica cultural que se busca estudiar. Es el caso de la categoría bibliotecas. Habría que interrogarse sobre qué tienen en común una biblioteca universitaria, un centro de documentación y una biblioteca pública. Este uso general de la categoría invisibiliza diferencias sustanciales. Otras variables como las edades de vida, los usos, el género, la época del año, el tiempo dedicado a la lectura y la representación territorial pueden, incluso con los datos con que se cuenta hoy, ser exploradas más en detalle, evitando reproducir ciertas representaciones que rozan en el sentido común (del tipo centro-periferia, por ejemplo) y contribuyendo a generar información sobre el empleo del tiempo libre y/o las variables que explican el consumo cultural.

Del lado de los procesos emergentes, un lugar mayor lo ocupa la reunión de lectura e internet. Este aterrizaje de lo digital en las prácticas culturales ha hecho casi desaparecer el marco sobre el cual se entendía la función de la lectura en la sociedad. Se han creado nuevas prácticas de lectura a partir de la inserción de lo digital en varios campos (la literatura, pero mucho más notablemente, en la prensa). Estas cuestiones, que están muy lejos de ser cambios solo en el soporte, interactúan con nuevos tipos de lectores con más años de estudio, con mayor acceso a bienes culturales diversos y que, pese a no declararse «lectores de libros», entablan múltiples hábitos con lo escrito: leyendo diarios, participando en foros en internet, tomando apuntes, leyendo textos escolares, etcétera.

¿Cómo se reflejan estos cambios en el campo de las bibliotecas y la difusión del conocimiento en general? De muchas formas, muchas de ellas todavía poco estudiadas. En un futuro cercano, dos procesos emergentes pueden impactar de manera positiva al uso que los lectores hacen de nuestras bibliotecas. La automatización creciente de los servicios prestados por las bibliotecas, más allá de facilitar la creación de indicadores de desempeño, contribuirá a derribar ciertas barreras simbólicas de acceso a la lectura, aproximando de esta forma las bibliotecas a los lectores. Por otro lado, la función que cumple la biblioteca, sobre todo desde el arribo de la sociedad del conocimiento, se ha extendido hacia nuevos campos: el audiovisual, el acceso a internet, a colecciones u otros recursos electrónicos. Esto obliga a ampliar el campo de análisis gracias a nuevos estudios que examinen con fineza la multitud y diversidad de usos que se articulan en torno a nuestras bibliotecas. OC

8. Pienso aquí en los procesos que desde hace un tiempo impulsan la UNESCO y la International Federation of Library Association (IFLA). Sus recomendaciones y trabajo en torno del tema están disponibles en el vínculo: ifla.org

9. Yo pienso aquí en dos trabajos recientes que han abordado el estudio de la lectura y de las prácticas culturales en general. Ver: Octobre, 2010 y Octobre, Detrez, Mercle, Bethomier, 2010.

### REFERENCIAS


Chartier, R. (Ed.) (1985). *Pratiques de la lecture.* Marsella: Editions Rivage.

Fundación Educacional y Cultural La Fuente & Adimark. (2010). Chile y los libros. Extraído el 28 de octubre de 2011 de fundacionlafuente.cl.

Instituto Nacional de Estadísticas. (2009). Informe anual cultura y tiempo libre 2008. Santiago: INE / CNCA.

Octobre, S. (2010). *Enfance et culture. Transmission, appropiation et représentation.* Paris: Ministere de la Cultura et de la Communication.

Octobre, S.; Detrez, C.; Merkle, P. & Berthomier, N. (2010). *L'Enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance a la grande adolescence.* Paris: Ministère de la Cultura et de la Communication.

Olivier, D. (1990). *Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles de français en 1989.* Paris: Ministère de la Cultura et de la Communication.

Olivier, D. (1994). *La cultures des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi.* Paris: Editions de decouverte.

Olivier, D. (1994). *Les français face a la cultura. De l'exclusion a l'eclecticisme.* Paris: Editions de decouverte.

Olivier, D. (1998). *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 1997.* Paris: Ministère de la Cultura et de la Communication.

Peñafiel, E. & Jara, R. (2011). Para hacer leer. Comentarios, prácticas y figuras del lector en diarios digitales. Lectura. *Mapocho, 69*, 47-69

Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público.* Barcelona: Ediciones La Península.

PUBLICADO EN JULIO DE 2012, OC 10.

# LA PRÁCTICA EDITORIAL ALTERNATIVA: REVISIÓN DE LA BARRA DE HERRAMIENTAS

Por Francisca García B.

PARTIENDO DEL HECHO QUE EN CHILE LAS CIFRAS DE LECTURA Y CONSUMO DE LIBROS POR PARTE DE LA CIUDADANÍA NUNCA HAN SIDO ALENTADORAS, y más aún, que en la industria local las empresas transnacionales aplastan económicamente la labor incansable de los microeditores, me gustaría proponer en este texto una reflexión más positiva que se enmarca en un conjunto de propuestas editoriales producidas desde la vanguardia poética local, las cuales desafiaron los órdenes hegemónicos en la última parte del siglo XX, plantearon nuevas formas de apropiación del mundo y generaron espacios sociales alternativos.

La puesta en visibilidad de esas aperturas está directamente influida por mi reciente experiencia de lectura del *Atlas of Transformation* (Tranzit, 2010) y *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Museo Reina Sofía, 2010), que aunque se focalizan en dos contextos muy distintos, aportan nuevas referencias sobre procedimientos de creación escritural y aparatos de lectura. El primero de estos volúmenes se trata de un proyecto producido colectivamente y estructurado como un diccionario de más de 200 entradas conceptuales que atraviesan las disciplinas académicas para pensar sobre las transformaciones culturales en el mundo desde la caída de la *cortina de hierro*. El segundo, corresponde al catálogo de la curatoría homónima realizada por el historiador de arte francés Georges Didi-Huberman en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2010, y se ocupa extensamente de la categoría de *atlas* en el contexto de la práctica artística contemporánea, tomando como punto de partida una obra fundacional para los estudios culturales y la historia del arte, el *Atlas Mnemosyne* (1925-1929) de Abby Warburg.

El *Atlas of Transformation* tiene su punto de partida en la cita «¿Qué me ha ocurrido?», que es la pregunta que a sí mismo se hizo Gregorio Samsa, el personaje del relato *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka, la mañana en que despierta transformado en un parásito. A partir de esa misma cita orientaré yo también mi interpretación sobre algunos proyectos poéticos chilenos que inscribieron conscientemente la performance editorial como parte de sus propuestas de creación literaria. ¿Cómo estos proyectos transformaron el imaginario artístico local? ¿Cuáles fueron las estrategias utilizadas para hacerse visibles y efectivos en sus contextos? ¿Por qué parecería importante visibilizarlos hoy?

## Transformaciones

«La publicación es la *ruptura de la censura*», advierte Pierre Bourdieu. Más que invocar un contenido prohibido, esta afirmación me hace pensar en algo oculto, secreto, original. Cuando Guillermo Deisler (1940-1995) publica en 1969 su primer libro titulado *Grrr* (Antofagasta, Ediciones Mimbre), grafica en portada la bestia devorando al hombre. A primera vista la publicación ya plantea una profunda ruptura estética respecto de la concepción tradicional de un libro. En sus no más de veinte páginas —entre las que se intercala el rugido del título—, *Grrr* integra una serie de materiales precarios e inconexos a los que se suman algunas instrucciones dirigidas al lector, un conjunto que ironiza sobre el conflicto de la Guerra Fría y el absurdo de sus gastos y liderazgos. Desde allí es que la obra autoriza la intervención del lector: «Escriba ahora esa carta tanto tiempo postergada»; «Su

solución: recorte una figura de la página anterior y péguela»; «Firmas para la paz. Agregue la suya a continuación».

Una propuesta de *escritura* semejante es la que formula más tarde de otra autoedición, *La nueva novela* (Villa Alemana, Ediciones Archivo, 1977) de Juan Luis Martínez (1942-1993). El autor, que tacha su nombre en portada, se posiciona más bien como un editor crítico que *escribe* por medio de un repertorio excesivo de citas e intertextos que persiguen desmontar las formas del conocimiento occidental y deslegitimar sus propias fuentes, por medio también de propuestas lúdicas que interpelan al lector: «Tarea de poesía», «Tareas de aritmética» y «Un problema transparente», son algunos de los apartados que aquí se integran. A estas dos publicaciones podrían sumarse también el libro de artista *Sabor a mí* de Cecilia Vicuña (1948), editado en Londres en 1973 bajo el sello Beau Geste Press que dirigía el artista mexicano Felipe Ehrenberg, el cual consistió en un extenso ensamblaje de materiales; asimismo, los poemas en fotocopia de Rodrigo Lira (1949-1981) a fines de los años 70, que montaban tipologías de textos diversos, como avisos publicitarios, currículo o noticias; finalmente, el *Archivo Zonaglo* del poeta Gonzalo Millán (1947-2006), que consiste en un fichero infinito como una gran base de datos que el autor fue componiendo durante sus últimos veinte años de vida por medio de textos, dibujos, citas e imágenes.

En relación a este tipo de *escritura* mediada por la acumulación y el fragmento, la categoría de atlas que desarrolla Didi-Huberman (2010) apuntala este modelo a una tradición artística más amplia. Al contrario a como usualmente es considerado, un *atlas* no necesariamente alude a saberes geográficos. Tampoco es un tipo de libro. «Una colección de cosas singulares, en general harto heterogéneas, cuya afinidad produce un saber extraño e infinito (nunca cerrado) (p. 284)», gobernada por un principio de infinitud que imposibilita todo ideal de unicidad, de pureza, de transparencia, una proyección del *gran troceamiento* del mundo, tal como lo registra la metáfora del titán griego Atlas condenado por castigo divino a (so)portar el mundo sobre sí, con sus saberes heterogéneos e infinitos producidos por todas las culturas del mundo.

Intrínseco a este modelo de escritura poética a partir del gran *troceamiento*, estas propuestas artísticas exigen a su vez, un procedimiento alternativo de lectura. La respectiva deconstrucción de la escritura y el soporte —de lo cual todo se ha puesto en duda: la palabra, la autoría, la página, la encuadernación, la impresión, la distribución—, convirtió a las ediciones en un tipo de mesa de trabajo, en donde los autores ensayaban distintos montajes de la realidad inscritos en estructuras abiertas y no conclusivas. En ese operar, el autor codifica y desplaza al lector la tarea de construir el conocimiento, quien a partir del diseño de sus propias reglas e itinerario, debe inducir las problemáticas a partir de las convergencias subterráneas y los encuentros inesperados que este haga surgir desde el texto. «Una forma visual del saber, una forma sabia del ver (p. 14)», caracteriza Didi-Huberman esta propuesta de lectura, que él mismo va detectando en los diversos *atlas* que incorpora en su investigación.

**Los modelos poéticos históricos, como los de Martínez, Deisler, Lira, Vicuña y Millán, sin duda representan una derrota económica a la luz del mercado y las cifras de consumo que reflejarían sus lecturas, pero al contrario, han implicado una apertura en el medio local (de la mano de las aperturas e hibridaciones artísticas en todo el globo), que responde a un triunfo epistemológico solapado.**

Esta doble dimensión de escritura y lectura que proponen estos trabajos, implica sobre todo un reto a la tradición y a la institucionalidad con sus disciplinas de estudio intransables, pues finalmente lo que se ha puesto en evidencia es el desmontaje del racionalismo científico y la legitimación de la imaginación como fuente de conocimiento, del otro conocimiento, el que rechaza la observación directa y que está soterrado, cuya potencia está mediada por el grado de percepción (y confrontación) de quien *lee*.

## Estrategias

La preocupación de estas obras por activar la participación del lector, conecta con la inquietud que tuvieron estos creadores de insertar sus proyectos autorales en las propias coyunturas. Por ello, las estrategias editoriales para la distribución de los contenidos exigirían ser entendidas como una práctica cultural que es parte del acto creativo. En este sentido, surgen las distintas maneras sobre cómo ellos llevaron a cabo la reconciliación entre arte y vida, y sobre cómo implicaron su postura política en la configuración de sus propios proyectos literarios.

**La respectiva deconstrucción de la escritura y el soporte —de lo cual todo se ha puesto en duda: la palabra, la autoría, la página, la encuadernación, la impresión, la distribución—, convirtió a las ediciones en un tipo de mesa de trabajo, en donde los autores ensayaban distintos montajes de la realidad inscritos en estructuras abiertas y no conclusivas.**

No es casualidad que muchos de ellos hayan construido cuidadosamente archivos documentales/estanterías, como un tipo de reservorio de sus presentes, que les permitía recomponer sus propios contextos fracturados políticamente y con ello diseñar sus propias interrupciones y oponer las historias oficiales. Paralelamente, también, posibilitar la interpretación de sus propias obras-archivos en una narrativa mayor documentada. Así, más que artistas coleccionistas de fetiches, estos autores operaron como investigadores de la realidad. En esa dirección, las obras de Guillermo Deisler y Cecilia Vicuña, por ejemplo, serían solo una cara visible de sus archivos personales que implicarían hoy un registro de memoria que da cuenta de la experiencia política del exilio y las complejas tramas de intercambio y cooperación creativa en una dimensión global. Asimismo, la biblioteca de Juan Luis Martínez, que se asoma en el repertorio de citas que conforman *La nueva novela*, constituiría otra herramienta para entender el proyecto Martínez a partir de lo que el autor leyó. Por otra parte, la potencia de su proyecto colectivo Ediciones Archivo, advierte sobre la intencionalidad y conciencia del autor frente a la construcción de memoria que, en palabras de Anna María Guasch (2011), puede entenderse como el tercer estado situado entre la historia y el futuro.

En contraste con los mencionados trabajos de Vicuña, Deisler y Martínez —que como libros de artistas implican obras originales, ejemplares irrepetibles— se encuentra el modelo fundado por el poeta Rodrigo Lira. Sus textos poéticos que en 1984 integraron el volumen *Proyecto de obras completas*, editado bajo el sello Ediciones del Camaleón-La Minga que dirigía el artista visual Oscar Gacitúa y que prologó Enrique Lihn, tuvieron una primera edición a través de fotocopias que el mismo autor repartía en las lecturas y encuentros universitarios. Bajo esa estrategia, Lira aseguraba la circulación y recepción de sus poemas en la periferia institucional y del mercado, como una forma que significaba su propia toma de posición política a fines de los 70 y principios de los 80 en Santiago de Chile. Ese tipo de editorialismo asociado más bien al activismo y la estrategia del pasquín, se contextualiza en la confrontación directa e inmediata con que Lira intencionaba su obra poética, estrategia similar que asume Guillermo Deisler en la distribución de sus obras desde su exilio en Europa. Deisler, que a mediados de la década del 60 había tomado contacto con la Nueva Poesía Latinoamericana y la red de artistas del *arte correo*, momento en el que hizo circular las Ediciones Mimbre (Chile 1963-1973), activó desde Bulgaria y la República Democrática Alemana el movimiento de tarjetas postales que a través de poemas visuales portaban mensajes de solidaridad con Chile o revelaban los abusos políticos de la región. Esas derivas entre un continente y otro relativizaron simbólicamente la fractura geográfica global de la Guerra Fría, permitiendo al artista atravesar el mundo a pesar de su imposibilidad económica de cruzar la frontera del Este y la imposibilidad política de estar en Chile.

## Vigencia

Cuando leía hace unos días una columna titulada «¿Está muriendo la poesía?» que trataba sobre la escasa lectura de poesía en nuestra época, fenómeno que el autor fundamentaba a partir de la pérdida asombrosa de «la disposición y la capacidad de valorar la belleza» y a «un empobrecimiento bastante pavoroso de nuestra propia sensibilidad», me hacía pensar en cómo estas obras que aquí he comentado proponen una expansión de lo literario respecto de lo que tradicionalmente se ha entendido como poesía. Acaso la concepción estrecha y autonómica del arte por el arte, de un poema remitido exclusivamente a la escritura de versos y operando desligado de la propia coyuntura, ¿no representaría hoy el verdadero empobrecimiento de la sensibilidad artística? Los lenguajes han mutado en las últimas décadas y de la mano de ello han estado las transformaciones culturales y los procesos tecnológicos.

Los modelos poéticos históricos, como los de Martínez, Deisler, Lira, Vicuña y Millán, sin duda representan una derrota económica a la luz del mercado y las cifras de consumo que reflejarían sus lecturas, pero al contrario, han implicado una apertura en el medio local (de la mano de las aperturas e hibridaciones artísticas en todo el globo), que responde a un triunfo epistemológico solapado. En la medida en que se reconoce críticamente esa unidad de discurso y praxis, que es tan propia del hacer de la vanguardia, se logra visibilizar la

potencia crítica inmersa en este tipo de obras. Estos proyectos nacieron desmarcados del mercado editorial, de sus transacciones corrientes, aunque con el tiempo podamos ver que son fetichizados en el mercado del arte, en el espacio de las crecientes ferias dedicadas a este tipo de publicaciones, donde se valora más bien la cualidad estética y se tiende a suprimir de la potencia crítica.

De algún modo equiparable está la labor que ejercen hoy los microeditores en el medio local, que haciendo uso de internet pueden sostener sus proyectos incluso desde fuera de Chile, potenciándose por medio de alianzas y generando nuevas redes de circulación y espacios de encuentro a nivel global, participando del circuito del mercado, pero también, y allí estaría su principal valor, congregando puntos que el mercado tiende a segregar. Recuperar los trabajos históricos podría significar, en este sentido, el rescate de modelos efectivos para todos quienes activamos nuestros trabajos por medio de la estrategia editorial, sobre todo pensando en esa relación de poder e invisibilidad que subyace a la figura del editor alternativo, cuya potencia se encuentra en la capacidad de captar y confrontar —*garde*— en primera línea —*avant*— el espíritu de una época y las nuevas oportunidades que la maquinaria hegemónica no tendría la capacidad de advertir con igual inmediatez. OC

## REFERENCIAS


Baladran, Z., & Havránek, V. (2010). *Atlas of transformation.* Praga: Tranzit.

Bourdieu, P., & Chartier, R. (2010). *La lectura: una práctica cultural.* En P. Bourdieu, El sentido social del gusto (pp. 253- 274). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Chartier, R. (2006). *¿Qué es un libro? ¿Qué es un texto?* Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Akal.

Huberman, G. D. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Reina Sofía.

Torche, P. (2012). *Está muriendo la poesía.* Extraído de revistaintemperie.cl/index.php/2012/04/18esta-muriendo-la-poesia-pablo-torche


## SITIOS WEB

monumenttotransformation.org/
albamagazin.de/es/
sangriaeditora.com/
furialibro.blogspot.de/
revistaintemperie.cl

***LENGUA MATERNA,*** ALICIA VILLAREAL. **IMAGEN PORTADA OC 21.**

MANJARRÉS
LAS BELLAS ARTES
EN ESPAÑA
AMANDA LABARCA H.
Filosofia
E. L. Bulwer
Apostolado
de la Prensa

PUBLICADO EN JULIO DE 2012, OC 10.

# PRÁCTICAS DE EMANCIPACIÓN EN LA POESÍA Y EL CINE CHILENO Y ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Por Constanza Ceresa

SI LA PREGUNTA POR LA RELACIÓN ENTRE POÉTICA Y POLÍTICA SIEMPRE SE HA SITUADO EN UN TERRENO DE APORÍAS Y TENSIONES es porque, en realidad, apunta a la médula de la práctica estética y al modo de entender el mundo que habitamos. A la hora de analizar obras en el campo de las poéticas latinoamericanas, surgen una serie de preguntas que aluden a cuál es la relación entre lenguaje y realidad. ¿Es posible separarlos como forma y contenido, respectivamente? ¿Qué aspectos definen el carácter emancipador de una poética? ¿Cuándo sería posible afirmar que una poética ha logrado llevar adelante una crítica eficaz a la ideología? Este ensayo explorará este problema a través del análisis de algunas obras cinematográficas y poéticas contemporáneas tanto chilenas como argentinas que, desde mi punto de vista, exhiben diversos grados de radicalidad en esta práctica.

La película *La nana* de Sebastián Silva apareció en 2009, sacando a la superficie un síntoma de la inequidad social en Chile que hasta entonces había sido ignorado: la figura de la empleada doméstica o la nana. La recepción de la película produjo, sin lugar a dudas, un efecto en cadena. Aparecieron investigaciones sociológicas, reportajes televisivos, obras teatrales, proyectos de ley, etc., abordando esta tradicional forma de relación laboral desde distintas perspectivas. Ahora bien, la interrogante aquí es hasta qué punto es *La Nana* una película política; ¿es suficiente referirse a un tema social para que sea considerada revolucionaria? Ante una pregunta vital, Walter Benjamin en su famoso ensayo *El autor como productor* (1934) sigue entregando una respuesta clave aplicable no solo a la obra literaria:

> En lugar de preguntar: ¿cuál es la posición que mantiene una obra con respecto a las relaciones sociales de producción de la época? ¿Está de acuerdo con ellas, es reaccionaria, o tiende a su superación, es revolucionaria?; en lugar de esta pregunta, o por lo menos antes de ella, quisiera proponerles otra. Antes de la pregunta: ¿cuál es la posición de una obra con respecto a las relaciones de producción de la época? Quisiera preguntar: ¿cuál es su posición *dentro* de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la función que tiene la obra *dentro* de las relaciones de producción literarias de una época. Con otras palabras, apunta directamente hacia la técnica literaria de las obras (Benjamin [1934], 2004, p. 4)

Para Benjamin, una obra de arte capaz de criticar la ideología no es aquella que habla sobre las relaciones sociales de producción de la época desde afuera, porque la práctica misma de creación está inevitablemente inserta en este proceso productivo. Situarse *dentro* de las relaciones de producción significaría entonces reconocer, por ejemplo, que los discursos (y por ende, el habla) y la práctica creativa son parte constituyente de un orden simbólico común. Más que considerar qué problema social está presentando la película, esta perspectiva de análisis obliga a indagar en su poética, es decir, en el tipo de relación que establece con este tema conflictivo. Tal como se explicará a continuación es justamente en esta dimensión, en su poética, donde *La nana* es una película reaccionaria.

Volviendo a la película. Los recursos utilizados en los primeros 15 minutos parecieran prometer una mirada crítica sobre el tema. Se aprecia, por ejemplo, cómo la cámara persigue con insistencia mimética los movimientos de Raquel en una jornada laboral normal, como si fuera una extensión de su cuerpo, sacando el polvo, limpiando el baño o estirando la cama. Este procedimiento cuasi documental resuena a películas del cine revolucionario como *Chircales* (M. Rodríguez & J. Silva, 1971) o en su versión más nueva y radical, a *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso; las que a través de largos planos secuencias hacen perceptible la fuerza de trabajo invertida en la mercancía. A su vez, la partición del espacio doméstico es también una manera eficaz de transmitir la segregación dentro del propio hogar. Por ejemplo, la clara separación entre la cocina y el comedor en la primera escena; las habitaciones como espacios privados, de intimidad, la cantidad de puertas y ventanas abriéndose y cerrándose producen ese efecto. Del mismo modo, el cuerpo enfermo, rígido e inexpresivo de Raquel tiene un gran potencial de significación a lo largo del filme, ya que revela un mundo afectivo constreñido por relaciones de dominación.

El problema, entonces, surge cuando la película decide resolver el conflicto, convirtiendo el problema de la nana en un problema de actitud ante el trabajo y ante la vida. De pronto, toda esa tensión expresada en su cuerpo y en las relaciones dentro del hogar se disuelve en la lógica de un melodrama. Aún más, y he aquí su carácter reaccionario al darle la posibilidad de redención a Raquel, la película termina por reproducir el discurso religioso de la familia y hegemónico dentro de la sociedad chilena, aquel que acepta la posición social que ha sido destinada y la vive con alegría, porque es *obra de Dios*. Una vez que la nana acepta su lugar desplazado en la familia y por ende, en la sociedad, su actitud ante el trabajo mejora, y se resuelve el conflicto de un modo condescendiente y políticamente correcto[1].

Con este ejemplo y volviendo a Benjamin, se puede decir entonces que por más que la película se refiera a una situación social antagónica, no logra tomar una posición crítica *dentro* de las relaciones sociales de producción. En lugar de exhibir los mecanismos que refuerzan este tipo de relación laboral en Chile, como si fueran parte de un orden natural, los reproduce a través de la lógica del catolicismo. Por esa razón, en una experiencia de recepción activa, su final reconfortante se vuelve también un claro ejemplo de cinismo, es decir, un acto de aceptación cómplice basado en la culpa y la compasión. De algún modo el síntoma que destapa *La nana* vuelve a ser encubierto con un mensaje basado en la moral individual y no social. Ahora bien, con esto no se pretende decir que una poética emancipadora implica hacer una obra de denuncia partidista basada en la representación de la lucha de clases, pues sería igualmente reaccionario. Más bien, *La nana* requiere mayor conciencia crítica de las mediaciones con las cuales representa el conflicto, porque los discursos que la atraviesan ya tienen un componente ideológico evidente.

La obra de Enrique Lihn *El Paseo Ahumada* (1983) aparece como un ejemplo icónico para reflexionar cómo las posibilidades emancipadoras de una poética se encuentran en la búsqueda de nuevas formas expresivas. Aunque situada en la década de los ochenta, sigue siendo en extremo contemporánea en tanto explora la arrolladora idea de progreso que gobierna Chile. Publicado inicialmente como un periódico de prensa amarilla autofinanciado, esta obra muestra los materiales que componen la fantasía del milagro neoliberal a través de la reproducción crítica de los discursos que dan sustancia a las prácticas y relaciones sociales[2]. Esos discursos son exacerbados hasta el punto de la obscenidad por la figura caricaturesca del Pingüino, un mendigo y artista callejero quien en su actitud cínica deja entrever (y escuchar) la lógica perversa del sistema. Por ejemplo, en el poema «Cámara de tortura», el Pingüino hace visible el pacto simbólico entre mendigo y filántropo al ritmo de una letanía:

> Su limosna es mi sueldo, Dios se lo pague.
> Su limosna es el capital con que me pongo cuando
> /se la pido
> Su aparición en el Paseo Ahumada es mi estreno
> /en sociedad
> Su sociedad es secreta en lo que toca a mi tribu
> Su seguridad personal es mi falta dedecisión
> [...] Su zapato derecho es mi zapato izquierdo
> /doce años después
>
> (Lihn, *El Paseo Ahumada*, 2003, p. 21)

Lo interesante de *El Paseo Ahumada* es que la actitud del sujeto poético es totalmente opuesta a la compasión. Al contrario, el Pingüino es interpelado e insultado por su individualismo y por sacar ventajas económicas de la retórica católica con su recurso de la misericordia. Con esta suerte de mundo al revés, Lihn nos demuestra que el Pingüino no es solo la falla de un orden social que revela por adelantado su fracaso (la crisis del año 82, pero también podríamos decir hasta el día de hoy), pero es también un exceso que garantiza el funcionamiento del nuevo orden económico.

En el paseo peatonal discursos y espacio social se confabulan para crear una mascarada tan artificial como las baratijas traídas de China y trascendental como una mitología. Así como el catolicismo funciona en el plano del habla, el discurso fascista se inscribe en el espacio social a través de la estética del Vivac (de un campamento militar) y sus chorros de agua, adornos colosales y alienantes dentro del supuesto oasis de la libertad del consumo:

1. Andrés Pereira aborda este aspecto conservador de la película en su crítica *La Nana*.

2. De acuerdo con Slavoj Žižek, la ideología funciona como una fantasía al ser una ilusión que funciona como un soporte de nuestra realidad, estructurando nuestras relaciones sociales con el fin de enmascarar un antagonismo fundamental.

CONSTANZA CERESA

**La obra de Enrique Lihn *El Paseo Ahumada* (1983) aparece como un ejemplo icónico para reflexionar cómo las posibilidades emancipadoras de una poética se encuentran en la búsqueda de nuevas formas expresivas. Aunque situada en la década de los ochenta, sigue siendo en extremo contemporánea en tanto explora la arrolladora idea de progreso que gobierna Chile.**

Asistimos al renacimiento de la mitología
una vez más la función del mito
que no piensa con la cabeza
pero que se sube por el chorro a la misma y la aplasta
como un piano en el que se hubieran sentado
/todos los miembros de un comité
se toma el chorro de la palabra como en los peores
/tiempos de culto
con altoparlantes emplazados en cada bocacalle del paseo
el chorro iluminado que parece brotar como
/por arte de magia
orgullo de la estética del Vivac y de todos porque el mito
es aunque superficial un aglutinante de primera

(Lihn, 2003, 48)

*El Paseo Ahumada* hace visible, pero sobre todo *audible*, los efectos del modelo económico en las formas de convivencia social de una manera lúcida y radical. Hablar de la situación social desde adentro implica enfrentarse a lo reprimido tras la mascarada; implica destruir la lógica de los discursos y en un momento perder el habla, dejando un sonido sin decodificar tal como el tamborileo inútil del Pingüino:

¿Para qué escribo? Para ponerle letra
a ese repiqueteo
Y preferiría que nadie le prestara atención como si esto
No estuviera tácitamente legalizado
Pan-pan-pan, pan-pan-pan.
[...]
Repiqueteas por tu salvación personal
y yo escribo porque sí
Tocamos el tambor a cuatro manos.

(Lihn, 2003, 38)

Un ejemplo más contemporáneo de un delirante viaje dentro de la fantasía neoliberal se observa en *Punctum* (1996) del poeta argentino Martín Gambarotta. *Punctum*, poema narrativo compuesto de 39 fragmentos, logra captar en pleno *menemismo* los efectos de estos nuevos modos de producción en la vida cotidiana. De manera similar al poemario de Lihn, esta poética asume que el *habla* es una materia prima contaminada de antemano. Sin embargo, hay claras diferencias entre la implementación del orden neoliberal en una sociedad bajo censura y en democracia. Mientras en *El Paseo Ahumada* el antagonismo es fácilmente personificado (la vigilancia policial le da al oasis del consumo el carácter de una cárcel abierta); en *Punctum* la sensación de desorientación es evidente: «O no pasa nada o no se entiende lo que pasa», dice una de las tantas voces del poema. En una sociedad donde el espacio público y el sentido de colectividad han sido desarticulados, el espacio privado aparece como un entorno claustrofóbico y anestésico. Aquí, la retórica fragmentaria de los medios masivos de comunicación se toma la palabra:

Antes del corte de la programación estuvo
el vuelo de una polilla en la pantalla
a contrapunto de la banda de sonido del Gran Chaparral,
una japonesa que se tiraba a la pileta,
los subtítulos en verde decían:
«acaso no eres tú la de los ojos azules»,
en otro canal, el documental sobre cáncer de piel
y en otro un delfín saltando aros de fuego
y de nuevo la japonesa secándose la nuca
con la toalla, mirando la cámara
cambia y otro dice «solo se escribe
acerca de la muerte por dinero».

(Gambarotta, 2011, 10-11)

La luz fría y plana de las últimas transmisiones televisivas son percibidas como una «oscilación de un aire gris que no provoca/ ninguna emoción salvo en las cosas». La rápida yuxtaposición de imágenes fugaces y desconectadas hace perceptible la temporalidad que, tal como el zapping, puede ser lineal, interrum-

pida, circular o repetitiva, pero que finalmente no tiene dirección, porque no sabe lo que busca. Asimismo, la luz proveniente de un aviso publicitario callejero entra en la pieza, al igual que el ruido de la construcción a lo lejos, elementos que al estar «fuera de cuadro», abren el poema hacia el exterior, borrando los límites entre el adentro y el afuera. Este efecto de continuidad y discontinuidad es también producido por el corte arbitrario de los versos: «tonos/ de gris» o «la nuca/ con la toalla», entre otros ejemplos dentro del poema. De este modo el efecto de la sintaxis interrumpida ayuda a percibir la dislocación en el sujeto y la activa supresión de su voluntad política:

> No hay color, únicamente
> queda la variación en los tonos
> de gris que, en el pasillo,
> se funden con el destello aguado de un aviso de yogur
> que viene de la calle:
> PORQUE LO MÁS IMPORTANTE dice
> /ES UNO MISMO.
>
> (Gambarotta, 2011, 11)

Un fenómeno social similar sobre los efectos del *menemismo* muestra el filme *Silvia Prieto* (1999) del director argentino Martín Rejtman. Una película básicamente sin trama, con una narrativa desconectada que hace evidente la sensación de desorientación y dislocación de los jóvenes en una sociedad de consumo. En *Silvia Prieto* los personajes son entes vacíos, casi fantasmales que se relacionan guiados por la lógica del mercado, tal como sucede con la circulación de la chaqueta Armani, el uniforme de la promotora muerta, el intercambio de maridos, entre muchos otros. En cierto punto, se ve cómo los sujetos se igualan a los objetos, por ejemplo, la lámpara de botella con Gabriel, la muñequita de porcelana con Silvia Prieto o incluso la promotora que tiene exactamente el mismo nombre que el detergente que promociona: Brite. Como todo depende del valor de cambio, los objetos se llenan de significado, al tiempo que los sujetos terminan por vaciarse. Por esa razón, son finalmente los objetos los que hacen avanzar la historia, como sucede en la escena en que la cámara se queda con la muñequita de Silvia en la calle y se va con el chico que la recoge, abandonando la trama central (o no trama) por alrededor de 15 minutos. Al igual que en *Punctum*, los medios, y en particular la televisión, han invadido el mundo de los personajes regulando sus relaciones sociales. Así vemos a Garbuglia declarar luego de comprometerse con la concursante número dos de un programa busca-pareja: «La televisión me salvó la vida». De alguna forma, la vida en este filme se ha transformado en un programa de mala audiencia donde los personajes están atrapados en un guión ajeno (la pareja debe casarse aunque no quiera, porque el canal ya ha arrendado el lugar para que la boda sea televisada). El vacío de los personajes está también expresado en el plano del habla a través de diálogos lacónicos y poco elocuentes; y visualmente a través de secuencias breves situadas en escenografías urbanas poco atractivas que contribuyen a desdramatizar la acción.

Concluyendo, a pesar de abordar un tema potencialmente político, el filme de Silva toma una posición desde afuera del conflicto reproduciendo la lógica de los discursos dominantes (religioso, económico) de una manera encubierta, cayendo en una actitud cínica que termina por validar los valores individuales de este modelo social. Este camino, sin duda, cancela las posibilidades de emancipación. Las poéticas de Lihn, Gambarotta y Rejtman son emancipadoras porque son conscientes de la composición ideológica de la realidad en que vivimos y del rol de los discursos en su entramado. Solo tomando una posición *dentro* de esa realidad se logran exhibir los mecanismos con los que funciona la ideología y su modo de articular las prácticas dentro de las cuales están sus propios procesos creativos y productivos. Al experimentar el problema de la mediación en la obra, el lector/espectador es capaz de distanciarse y adquirir herramientas críticas con las cuales modificar y mejorar las condiciones de las relaciones sociales. OC

## REFERENCIAS


Benjamin, W. (2004). *El autor como productor.* México: Itaca.

Gambarotta, M. (2011). *Punctum.* Buenos Aires: Mansalva, Vox.

Lihn, E. (1996). *El circo en llamas.* Santiago de Chile: Lom Ediciones.

Lihn, E. (2003). *El Paseo Ahumada.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Pereira, A. *La Nana. Algunas consideraciones sobre esta ficción.* Extraído desde lafuga.cl.

Žižek, S. (1999). *The sublime object of ideology.* Londres y Nueva York: Verso.


## FILMOGRAFÍA


González, G. (Productor), Silva. S. (Director). (2009). *La Nana.* [Película]. Chile: Forastero Tiburón Filmes, Punto Guion, Punto Producciones.

Zyngierman, P., Linari, A. Rejtman M. (Productores), Prieto, S. (Directora). (1999). *Martin Rejtman.* [Película]. Argentina: Rizoma Films

PUBLICADO EN OCTUBRE DE 2014, OC 24.

# HA LLEGADO LA HORA DE *RELEER* A PARRA

Por César Cuadra

**ESTE 5 DE SEPTIEMBRE SE CELEBRÓ NADA MENOS QUE EL CUMPLEAÑOS NÚMERO CIEN DE NICANOR PARRA (SAN FABIÁN DE ALICO, 1914),** el poeta vivo más importante de la lengua castellana. Y al celebrarlo nos recorre una escalofriante sensación de vértigo, pues por una parte, al autor de la antipoesía se le reconoce como un testigo privilegiado de ese revolucionario siglo XX y, por otra, su obra nos hereda la apuesta estética posiblemente más radical de la historia literaria de ese siglo[1]. Estos hechos explican por sí solos la magnitud de este acontecimiento. Es por eso quizás que intentar hacerle justicia mediante unas cuantas pinceladas resultaría un gesto tan vacuo como impertinente, si con ello se pretendiera dar cuenta de la profundidad de esa impresionante revolución estética. Hacerse cargo de esta revolución, nos lleva de hecho, a una encrucijada nada trivial, pues nos enfrenta a las viejas y desgastadas premisas del paradigma crítico literario modernista. Este ha conseguido que críticos y profesores hayan anestesiado y reprimido los verdaderos aportes revolucionarios de la antipoesía. En pocas palabras, esta celebración debiera servirnos al menos como invitación a una lectura liberada del yugo esteticista de la crítica literaria, es decir, a releerla más allá de las premisas estético–metafísicas que la asfixian y mutilan intentando convertirla en simple poesía, en circunstancias que ella misma, en su radical complejidad antipoética, deshace y problematiza precisamente ese hechizo «poético» que se nos aparece cada día más lejano y anacrónico:

TODOESPOESÍA
Menos la poesía

(*Artefactos*, 1972)

¿Sabemos pensar esta contradicción? O mejor ¿sabemos pensar la contradicción? La antipoesía no es solo una nueva propuesta poética, sino también una herramienta privilegiada para reflexionar acerca de lo que se nos quiere hacer pasar por medio de ese juego de lenguaje llamado poesía: es una invitación para conocer nuestro modo de vivir y pensar. De aquí la importancia de incorporar la contradicción en toda su radicalidad (no se olvide que fue Aristóteles quien la excluyó de su órganon) y eso, naturalmente va más allá de lo lógico y lo meramente poético:

TAREA PARA LA CASA
aprender a vivir en la contradicción
sin conflicto

(*Obras públicas*, 2006)

Hoy que celebramos el centenario del autor galardonado con el prestigioso premio Cervantes nos da la oportunidad de volver los ojos hacia su obra tan aparentemente difundida y a la vez tan poco conocida. Por eso decimos que ha llegado la hora de dejar atrás esa *simplicidad* metafísica y asumir, de una vez por todas, la *complejidad* que nos introduce la antipoesía. Ya no podemos seguir aplicando modelos teóricos preexistentes a esta escritura, pues si realmente se quiere trabajar con su riqueza se necesitan herramientas y paradigmas nuevos que permitan dar

1. Para abordar esta revolución antipoética remito a dos de mis trabajos sobre su obra: *Nicanor Parra en serio & en broma, 1997*; y *La antipoesía de Nicanor Parra, un legado para todos & para nadie*, 2012.

a luz a ese lector nuevo que esta escritura construye, es decir, se necesita expandir el actual horizonte de lectura y de esa manera abrirse a la *experiencia compleja* de su legado. Algo que sin duda escapa a lo que todavía hoy se sigue enseñando y difundiendo como poesía, como literatura incluso como cultura:

> Doy x inaugurado el siglo XXI
> Fin a la siutiquería grecolatinizante
> Venga el bu
> No + mentiras piadosas
> Hay que decirle la verdad al lector
> Aunque se le pongan los pelos de punta
> Basta de subterfugios
> Asumamos de una vez por todas
> Nuestra precariedad agropecuaria
> Lo demás es literatura
> Mala literatura modernista
> A otro Parra con ese hueso señor Rector
>
> A mí me carga la literatura
> Tanto o + que la antiliteratura
>
> (Discurso de Guadalajara, 1991)

Para muchos la aparición de la antipoesía en la escena literaria más que un cambio de rumbo en la tradición contemporánea marcó un antes y un después ineludible. De cierto modo, esta tradición ya había alcanzado durante la primera mitad del siglo XX una madurez que permitía visibilizar en poetas como Huidobro, De Rokha, Mistral o Neruda solo la faz estelar, la punta de un gran iceberg. Debido a esto no resultó inesperada su renovación. Además, ya en la década del cincuenta el registro de la poesía chilena parecía haber tocado todas las cuerdas de la lírica tradicional y moderna. Se aprecia también la plena fluidez de los poetas en el manejo de los materiales lingüísticos promovidos por la experimentación y la alquimia vanguardista. Algo que se expresa generosamente en las décadas del treinta y del cuarenta, especialmente en la multifacética poesía nerudiana. De hecho, en él parecen confluir todos los caminos de la poesía chilena de entonces: esta parece encarnar la quintaesencia de la sensibilidad modernista. Sin duda, Neruda simboliza como ningún otro lo mejor de los valores estéticos establecidos, de aquí que se lo pueda considerar el poeta modernista por excelencia.

Si ampliamos un poco el foco de comprensión advertiremos que al promediar la mitad del siglo, todos estos registros empiezan a acusar desgaste y agotamiento. Situación que se va a agudizar con la aparición de nuevas sensibilidades y sobre todo, con los nuevos contextos sociales y culturales. Para algunos, la retórica grandilocuente y heroica, el solipsismo y el hermetismo metafórico, tan propios del esteticismo modernista, iban poco a poco perdiendo plausibilidad ante las nuevas condiciones sociales y existenciales. Para otros, la ruina de los proyectos estéticos e ideológicos dominantes se encarna en la inequívoca y aterradora imagen de Hiroshima y Auschwitz, íconos que desahuciaron definitivamente la fe en las cosmovisiones heredadas. Por otra parte las revoluciones científicas complejizan la *imagen* que se tenía de la naturaleza y, análogamente, las nuevas tecnologías reorganizan el orden laboral y social a la vez que ponen en movimiento modos de vida y de comunicación desconocidos hasta entonces. Se había instalado lo que más tarde se conocerá como globalización. En medio de esta incesante atmósfera de transformaciones y su larga cadena de efectos, se van a incubar las nuevas *poéticas locales*, las que de hecho registran del modo más singular el desplazamiento molecular que sacudía a la escena moderna. Forzados por los cambios, a partir de los años cincuenta, se empieza a abandonar de forma progresiva el reinado *esteticista* y con ello saltan al ruedo también las emergentes prácticas discursivas claramente *desviantes* respecto de la ortodoxia del paradigma heredado.

**Para muchos la aparición de la antipoesía en la escena literaria más que un cambio de rumbo en la tradición contemporánea marcó un antes y un después ineludible. De cierto modo, esta tradición ya había alcanzado durante la primera mitad del siglo XX una madurez que permitía visibilizar en poetas como Huidobro, De Rokha, Mistral o Neruda solo la faz estelar, la punta de un gran iceberg. Debido a esto no resultó inesperada su renovación.**

En este desgastado concierto de voces poéticas —las que por cierto, dan cuenta del complejo proceso de transformaciones en curso— es donde vemos emerger esa escritura que conoceremos como *antipoesía*. No hubo que esperar demasiado para darse cuenta de que había nacido un lenguaje nuevo para la poesía cuya atmósfera y consecuencias estaban lejos del esteticismo heredado:

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.

(*Versos de salón*, 1962)

Ahora bien, el estreno oficial de la antipoesía se produce con *Poemas y antipoemas* en 1954. Y desde entonces Parra se lanza a la difícil e incierta tarea de *rearticular la lengua poética* de un modo desconocido en la tradición literaria occidental, puesto que a su modo de ver:

el cielo se está cayendo a pedazos

(*Poemas y antipoemas*, 1954)

Este impresionante diagnóstico —que en los años cincuenta sin duda pareció una licencia poética, resulta en la actualidad un vaticinio perturbador por su realismo— plantea la urgencia del poeta por hacerse de una *lengua propia* que encuentre *plausibilidad* entre los suyos. Buscará una lengua que sea capaz de sostenerse ante el público emergente del nuevo escenario sociocultural —el de la sociedad de consumo y de la cultura de masas— pero sobretodo, una poética que haga frente al impresionante conflicto social y ecológico que se anuncia después de la Segunda Guerra Mundial. Años más tarde, con total autoconciencia de su trabajo dirá en una entrevista: «Hay que revisar la historia de la cultura y ver en qué momento la línea que iba al paraíso se desvía hacia el infierno» (Parra citado en Piña, J.A., 1990, p. 51).

Se explica entonces que aquí no tengan cabida las sutilezas esteticistas ni las ingeniosidades ilustradas del vate «iluminado» y su narcisismo monofónico y monologante. Parra sacude la escena literaria contemporánea con una efectiva y deconstructiva programación lingüística cuyo fundamento se articula en una *cosmovisión ecológica compleja*. Por medio de una empresa pragmática y lúdica sin precedentes se lanza en combate mortal contra el narcotizado mundo simbólico contemporáneo. De aquí que para él, ya no resulta plausible seguir alimentado esa desequilibrada y simplificada maquinaria estético–metafísica. Había que salir de la inercia cultural modernista y había que hacerlo de la manera más eficiente: complejizando el propio estatus metafísico de los poetas.

En su *Manifiesto* de 1963 esto se vuelve totalmente explícito y programático. Lejos de seguir promoviendo el mito esteticista que hacía de los poetas verdaderas divinidades, la antipoesía proclama un poeta de carne y hueso, un hombre común que, en este sentido, se declara abiertamente terrenal a la vez que pragmático y libertario. Desde entonces, los poetas dejan de servir a las ideologías y a las doctrinas idealizantes y evasivas,

**La urgencia del poeta por hacerse de una *lengua propia* que encuentre *plausibilidad* entre los suyos. Buscará una lengua que sea capaz de sostenerse ante el público emergente del nuevo escenario sociocultural —el de la sociedad de consumo y de la cultura de masas— pero sobretodo, una poética que haga frente al impresionante conflicto social y ecológico que se anuncia después de la Segunda Guerra Mundial.**

lo mismo que a todo trascendentalismo. La antipoesía, a través de la *complejidad de su juego*, intentará por todos los medios erradicar esos enquistados y profundos vicios culturales que, dicho sea de paso, el propio desarrollo histórico ha ido relegando por extemporáneos. De aquí la sintonía de los lectores con esa esa declaración antipoética que, al humanizar a los poetas, ponía en jaque el mismísimo reinado platónico:

Los poetas bajaron del Olimpo

(*Obra Gruesa*, 1969)

El impacto en el público fue inmediato y la crítica no tardó en hacerse cargo de la novedad estética de los planteamientos. Es decir, esta última, sin entender demasiado los cambios introducidos por la antipoesía, disfrutaba plenamente de su juego. Esa distancia que va de lo que se *goza* a lo que *se entiende* es la que no termina de arruinar las conciencias críticas modernistas. Y es así como a pesar de esa ceguera crítica —que en realidad es de toda la crítica literaria— se pudo comprender que la antipoesía venía a inaugurar tempranamente en nuestra región

lo que en otra parte he llamado *transmodernidad latinoamericana*[2], *movimiento local* inseparable de la actual globalización y que en el ámbito de los paradigmas culturales se conocerá planetariamente como *posmodernismo*.

Que el público lector/espectador (no se olvide que la mitad de la obra parriana es *poesía visual*) disfrute espontáneamente con la *antipoesía*, al punto de hacer de sus recitales verdaderos actos multitudinarios, ha terminado por convertir al autor de la antipoesía prácticamente en auténtico *rock star*. Que la crítica, a su vez, se «enrede» en explicaciones a la hora de hablar de ella, también se ha convertido en un lugar común. Y es que no podía ser de otra forma, pues la propia antipoesía es la que nos trae una nueva forma de *entender*, fundada en otra forma de *experimentar* el lenguaje de la poesía: a esta manera innovadora de *hacer las cosas* la hemos llamado, *compleja*, porque sin renunciar a lo heredado, el antipoeta ha *integrado en contradicción* lo que esa herencia rechazaba, reprimía o simplemente desconocía. Este nuevo código exigirá por tanto nuevos y complejos modos de *comprensión*. De aquí que la antipoesía tenga una dimensión que podríamos llamar poética o estética (expresión de lo heredado) y otra, que necesariamente la complementa al modo antipoético o antiestético (antiliterario, antimetafísico, pragmático, práctico, etc.). En este sentido se entiende entonces que la antipoesía *cumple* a la vez que *excede* lo heredado. La *complejidad*, en este sentido, es la reunión de lo que estaba separado en nuestros códigos estético–metafísicos (no se olvide que *complexus* en latín quiere decir precisamente eso: reunir lo que está separado, ensamblar). Reunir lo estético con lo práctico, lo literario con lo no literario, el saber con la risa, lo popular con lo culto, lo que es con lo que no es... resulta intrínseco a los presupuestos programáticos de la *experiencia compleja* que nos lega la antipoesía.

No sorprende entonces que esta escritura haya sido leída *hasta ahora* por la crítica (no así los lectores comunes: estos gozan espontáneamente y leen y experimentan la antipoesía sin ningún marco teórico y práctico previo al texto) desde el prisma de la *simplicidad*, pues esa crítica es inseparable de la experiencia de la simplicidad mayor que conocemos como *saber metafísico*. La antipoesía no es indiferente a esto y lo remarca como vicio de la razón occidental:

FUME LOGOS
el cigarrillo
de los filósofos occidentales

(*Artefactos*, 1972)

En otras palabras, mientras la crítica, o mejor dicho lo que llamamos saber, no dé el salto a la complejidad, la antipoesía seguirá siendo mutilada en su riqueza, ya que solo se la leerá en su parcialidad unidimensional, ¡jamás en su integridad! De hecho, lo que la crítica llama explicación no tiene nada que ver con la comprensión de la complejidad antipoética, sino con las necesidades y propósitos teóricos y prácticos emergidos del simplismo reductor que origina y sostiene el paradigma estético-metafísico, que es el que secreta el propio discurso crítico. Y esto es extraordinariamente importante pues rápidamente reparamos en que la antipoesía sí se le pueda leer como mera poesía (en su significado restringido o esteticista), aunque naturalmente, esto no resulte suficiente ni satisfactorio en su reduccionismo. Y no solo eso, pues este descubrimiento de la complejidad nos lleva a reconocer —a través de la propia lectura antipoética— la necesidad de comprender nuestro modo de comprender, para ir más allá de él, de su simplicidad reductora y mutilante. Necesidad pues de e x p a n d i r el campo textual y los límites de la conciencia lectora. Necesidad, también, de trascender nuestra manera de registrar esta escritura antipoética, pues la c r í t i c a en su impotencia no ha hecho otra cosa que desatender su complejidad y riqueza multidimensional. Al no cuestionar sus presupuestos conceptuales y prácticos la conciencia crítica ha leído como simple poesía lo que abiertamente se le presenta como antipoesía, ha leído con herramientas convencionales lo que explícitamente no lo es, ha leído, en definitiva, con patrones filosóficos y culturales simplificados una escritura que juega y problematiza precisamente la simplicidad heredada en todos los niveles de la experiencia. Para decirlo de una vez: la antipoesía, al articularse con los atributos de la oralidad chilena —sin renunciar a los atributos de la escritura— posibilita que el lector común, mediante la experiencia concreta del lenguaje oral, acceda directamente no solo a su complejidad discursiva, sino también, a la experiencia a c t i v a de la complejidad emergente de nuestra época. De este modo, t o d o l e c t o r tiene la posibilidad de e x p e r i m e n t a r este juego nuevo y eventualmente en ese acto inaugural ser convocado performativamente para vivenciar el cambio de paradigma estético–cultural:

4.- La poesía pasa – la antipoesía también
5.- El poeta nos habla a todos sin hacer diferencia de nada
6.- Nuestra curiosidad nos impide muchas veces gozar
plenamente la antipoesía
por tratar de entender y discutir aquello que no se debe.

(*Hojas de Parra*, 1985)

No lo olvidemos: la antipoesía *cumple* a la vez que *excede* lo heredado. Esto explica que la experiencia compleja sea paradójica pues no renuncia, o mejor dicho, no es concebible fuera de la simplicidad. Aquí llegamos a otro nudo central de esta poética: para dar a luz la experiencia de la complejidad en el espacio de la estética (y que esa experiencia no quede reducida metafísicamente a mera estética) es necesario *deconstruirla*, es decir, ir más allá de ella, incorporándole a esa experiencia metafísica lo que esta le negaba o simplemente ignoraba. ¿Cómo entender este barullo conceptual? Toda la *antipoesía* es un ejercicio para hacer emerger radicalmente la experiencia contradictoria de la complejidad en nuestra cultura. Así nos lo explicita:

2. Puede verse mi trabajo: *Sujeto al ala de una mosca (ecología y transmodernidad en la antipoesía de Nicanor Parra)*, 2005.

**Este nuevo contexto estético creado por la antipoesía nos lleva al impresionante influjo de esta escritura en diferentes ámbitos de nuestra cultura. De hecho, su presencia la adivinamos ya en la generación del cincuenta, sobre todo en los trabajos multifacéticos de Jodorowsky y Lihn. Y más tarde también en las irreverentes crónicas de Lemebel o las delirantes incursiones de Bolaño. Por todas partes se avizora la fragancia libertaria e inclaudicable del innovador lenguaje antipoético.**

Sin Mistral, sin Huidobro, sin Neruda
No hay poesía,
Ni antipoesía

Y además retiro lo dicho

(Inédito)

¿Por qué decimos que la crítica literaria hace eco solo de las novedades estéticas de la antipoesía? Reiterémoslo: porque solo está en condiciones de leer lo que el dispositivo metafísico *le hace* ver y *comprender*. En este breve texto, por ejemplo, tenemos acceso de un modo privilegiado a una experiencia que podemos calificar de *postestética* y *postmetafísica* gracias a su particular modalidad escritura. Como vemos, ya no se trata de interpretarla ni explicarla *simplemente*, sino de d i a l o g a r con ella, en complejidad. De hecho, ella se da a leer sola, sin necesidad de apoyo externo alguno. ¡Esto sin duda es fundamental! Es la crítica y teoría literaria la que debe ser puesta en tela de juicio aquí: es el aparato institucional del saber el que cree poder tener el privilegio y la exclusividad de *capitalizar* el significado de las obras llamadas artísticas o poéticas (significado, por cierto, construido por ese mismo aparato). Aquí la pretensión apropiatoria de la crítica (y su modelo de enseñanza) resulta incluso más delirante, pues esta escritura antipoética cuestiona y desafía no solo la práctica poética y estética, sino también, como vimos, sus herramientas lógicas, sus modos de comprensión e incluso su modo de producción y almacenamiento de saber.

Como se aprecia, en este texto no se trata *simplemente* de afirmar y negar una filiación al esteticismo: más bien se trata de h*acer emerger la comprensión compleja* de la propuesta escritural antipoética, recuperando y distanciándose de ambas propuestas poéticas. Por eso se refiere a las voces más representativas de la poesía chilena contemporánea y lo hace además, mediante recursos complejos, como la *contradicción* y la *denegación*: gracias a ellos la antipoesía puede *aceptar* y *rechazar* radicalmente su filiación a la poesía y *sino a la propia antipoesía*, pues esta e s c r i t u r a se articula más allá de la simplicidad de esa clásica oposición estético–metafísica. Aquí tocamos un punto central de esta poética que no se aferra sino a su propio j u e g o: ¡esto es clave! La definición de antipoesía no cabe en el horizonte de esas oposiciones de lo que es y no es poesía y, sin embargo, la tarea del lector es precisamente superar ese juego de contradicciones pues solo así encontrará el significado por sí mismo. Y lo expresa cabal y lúdicamente cuando dice: *y además retiro lo dicho.* Vemos con toda claridad que se trata de eso que podemos definir como *dispositivo de inscripción y borradura*, es decir, el antipoeta se lanza a la tarea expresa de ir más allá de afirmar y negar: no decir *nada* y dejar la *página en blanco*[3] Curiosa práctica, se dirá: escribir y borrar por tanto es, asumir nuestra precariedad humana y de pasada, como el propio autor lo señala: *una gentileza hacia el lector*: es decir, el autor no somete metafísicamente a ninguna carga de significado al lector, a ninguna predeterminación teológica ni teleológica, a ninguna apropiación absoluta. La antipoesía enriquece la tradición, ampliándola y simultáneamente problematizándola. Se trata, pues de una poética cuya experiencia de lectura actúa *a favor y en contra de todo* para hacer emerger de esa manera la complejidad de la escritura (y a través de ella, del *mundo*).

Hasta cuándo siguen fregando la cachimba
Yo no soy derechista ni izquierdista
Yo simplemente rompo con todo

(*Artefactos*, 1972)

Es pues en la organización lógica del significado cuando se aprecia el juego antipoético: es en el lector donde recae la responsabilidad de hacerse cargo de lo que «*es*» y «*no es*», ya que esta

3. Para apreciar la importancia de la *denegación* en la antipoesía tómese nota que una de las antologías más importantes de su obra: Binns, 2001. *Páginas en blanco.* Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca.

escritura afirma y niega simultáneamente, y además *deniega jugando*, borrándolo todo[4]. Y así lo reitera una y otra vez:

YO NO SOY LO QUE ESCRIBO
Olvídense!
Yo me río de las leseras que escribo

(*Obras públicas*, 2006)

Se trata pues de una *poética de la huella*, puesto que todo lo que *dice*, lo *contradice* y finalmente lo *desdice*: nadie puede decirle a otro cómo es el mundo, pero a la vez, todo lo que se diga es necesario a la vez que insuficiente:

El deber del poeta
Consiste en superar la página en blanco
Dudo que eso sea posible

(*Obra gruesa*, 1969)

Pues bien, en concordancia con esto, la antipoesía debe asegurarse adicionalmente que su discurso cuente con un *mecanismo* propio que le *garantice* que el mensaje llegó *efectivamente* a su destinatario. Así se llega a un punto notable de esta propuesta, ya que este mecanismo no es otro que la risa: ese *efecto* de lenguaje humano no formalizable, ni reductible a lógica alguna, genuinamente eficiente y placentero. Lejos pues de los modos de la lectura *semántica* promocionados por toda la crítica, esta respuesta anímica (desvalorizada por esa nada inocente gravedad institucional de la metafísica) le garantiza pragmáticamente al antipoeta que su obra no solo ha sido *recepcionada*, sino también *gozada*, *comprendida* y *registrada*. Este singular mecanismo resulta vital, ya que cumple su tarea multidimensional de un modo eficaz, práctico, lúdico e inequívocamente eficiente. Más allá de todo ideologismo esteticista y valiéndose de lo más propio de la cultura popular —el humor— la antipoesía se consagra pragmática y programáticamente a la *cohesión* de la audiencia (recuperando el perdido significado de estética), tal como lo prescribe en esa conocida «Advertencia» al lector que afirma:

Yo no permito que nadie me diga
Que no comprende los antipoemas
Todos deben reír a carcajadas

(*Versos de salón*, 1962)

En el 2001 se realizó en Madrid una exposición de la poesía visual de Parra conocida como «Trabajos Prácticos». Esta veta antipoética debe retener nuestro mayor interés a la hora de hacer un balance, pues incorpora precisamente la dimensión visual a esta escritura de la complejidad. De aquí la importancia de lo que señalara el crítico visual español Juan Antonio Ramírez (2001): «*He aquí pues —dice— la mayor revolución artística del siglo XX. Y por eso es Nicanor Parra un artista tan extraordinario. Su gran aportación ha consistido en exasperar la lógica combinatoria de las colisiones: de las palabras entre sí, de los objetos con los objetos, y de los textos antipoéticos con las cosas sublevadas de su servidumbre original*» (p. 21). Ramírez, sin duda, ha logrado conectar esa «lógica combinatoria» con la magia del juego auténticamente poético de la antipoesía:

*La poesía*
*Es el arte de sacarle el jugo a un idioma*

(*Chistes Parra desorientar a la ~~policía~~ poesía*, 1983)

Este nuevo contexto estético creado por la antipoesía nos lleva al impresionante influjo de esta escritura en diferentes ámbitos de nuestra cultura. De hecho, su presencia la adivinamos ya en la generación del cincuenta, sobre todo en los trabajos multifacéticos de Jodorowsky y Lihn. Y más tarde también en las irreverentes crónicas de Lemebel o las delirantes incursiones de Bolaño. Por todas partes se avizora la fragancia libertaria e inclaudicable del innovador lenguaje antipoético. Sus ráfagas de aire fresco calaron hondo también en autores como el nicaragüense Cardenal, el uruguayo Benedetti, el mexicano Pacheco o los propios poetas de la generación *beat* norteamericana. Traspasando generaciones, su influencia llega no solo a los poetas tan dispares como Zurita o Redolés, sino también a novelistas como Skármeta y Piglia o a los jóvenes como Gumucio, Zambra e incluso a periódicos como *The Clinic*, cuya vitalidad e irreverencia nos devuelven indefectiblemente a la antipoesía. OC

4. Así lo aclara el propio Parra: «Yo pensé que el antipoeta (a diferencia de los modernistas) podía compararse con un artesano que fabrica un vaso y cuando lo tiene frente a él, lo rompe», en Piña, 1990.

## REFERENCIAS


Binns, N. (Ed.) (2001). *Páginas en blanco.* Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca.

Cuadra, C. (1997). *Nicanor Parra en serio & en broma.* Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Estudios Humanístico de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile.

Cuadra, C. (2005). Sujeto al ala de una mosca (ecología y transmodernidad en la antipoesía de Nicanor Parra). *Babel Revista de Psicología de la Universidad Bolivariana, 3-4,* 187-221.

Cuadra, C. (2012). *La antipoesía de Nicanor Parra, un legado para todos & para nadie.* Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional.

Piña, J.A. (1990). *Conversaciones con la poesía chilena.* Santiago de Chile: Pehuén.

Ramírez, J. (2001, 12 de mayo). *Sombras breves.* El País, p. 30.

**CANAL OBSERVATORIO CULTURAL**

Entrevista *CRAC-Valparaíso* realizada en noviembre de 2012 (fragmento)

**José Llano y Paulina Varas (Plataforma CRAC)**

**«Muchas prácticas de conocimiento local no pueden ser patrimoniales,  y a veces es mejor que así sea, que lo que se está haciendo, no sea 'tan importante', que no pueda convertirse en estudio, o en informes sobre lo patrimonial. Esas prácticas, esas memorias que se resisten a pasar al campo normalizado, hay que agradecer que se queden detenidas, porque los procesos culturales son mucho más flexibles y tienen sus propios tiempos».**

PUBLICADO EN ENERO DE 2014, OC 19.

# URBICIDIO O LA PRODUCCIÓN DEL OLVIDO

Por Fernando Carrión M.

## Introducción

NUNCA COMO AHORA *HABÍA ESTADO TAN PRESENTE EL TEMA DEL PATRIMONIO* EN LA AGENDA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN, en el espacio de los especialistas y en el escenario de la ciudadanía patrimonial. Sin duda que esta visibilidad y posicionamiento no es casual: *¡nunca se había destruido tanto patrimonio como ahora!*

El proceso de destrucción selectivo y masivo del patrimonio se ha desarrollado sin el impedimento de los sujetos patrimoniales institucionales —nacionales e internacionales— encargados de velar su salvaguarda, tanto que estos no han reaccionado frente, por ejemplo, al derrocamiento de la Biblioteca de Alejandría, al bombardeo de Bagdad, a la invasión turística en Venecia, a la construcción de las grandes torres habitacionales en Santiago Centro o al vaciamiento de la sociedad en el Centro Histórico de Quito[1]. Es más, en muchos casos, sus propias acciones han sido las que han deteriorado el acervo acumulado.

Esta debilidad institucional pone en cuestión su condición estructural y también los paradigmas tradicionales con los que han abordado la temática[2]. En otras palabras la destrucción patrimonial, la debilidad institucional y la obsolescencia conceptual —en el marco de la globalización— configuran una *coyuntura patrimonial* signada por la producción de olvido, que bien podría caracterizarse como una *crisis global del patrimonio;* muy similar a la que se produjo luego de la Segunda Guerra Mundial[3], con la diferencia de que ella estuvo localizada en Europa y la actual se despliega de manera generalizada en el *territorio* y de forma ubicua[4]; lo cual es posible porque se ha producido la globalización del patrimonio, gracias a la revolución científico-tecnológica en el campo de las comunicaciones, a las declaratorias de patrimonio de la humanidad[5], al peso de la cooperación internacional y al turismo homogeneizador que rompe fronteras.

Es que ahora el patrimonio se revela como una construcción social y, por lo tanto, como un fenómeno histórico que muta constantemente; por eso existen coyunturas particulares de transformación de sus modos de (re)producción. Este es el caso de toda crisis, porque se convierte en un par de aguas, que divide e integra momentos distintos.

1. En 1990 la población del Centro Histórico fue 81.384 habitantes, 20 años después se redujo a 40.913 (Del Pino, 2013).
2. Los paradigmas hegemónicos han sido funcionales a estos procesos, por ejemplo, gracias a las políticas de turismo, de gentrificación y de conservación, entre otras.
3. Situación muy parecida se vivió con la Segunda Guerra Mundial en Europa, que dio lugar justamente a un impulso muy fuerte de las tesis de la restauración y la reconstrucción monumental.
4. Tres grandes coyunturas patrimoniales ha vivido la humanidad: la primera con la primera modernidad, la segunda con la guerra mundial y ahora con la globalización.
5. Al momento son 187 ciudades consideradas patrimonio de la humanidad, las que deciden conformar la Organización de Ciudades Patrimonio de la Humanidad (OCPM), para intercambiar experiencias, difundir conocimientos, generar asistencia técnica, entre otras (ovpm.org/main.asp). Además se debe señalar que actualmente (año 2013) están catalogados 981 sitios: 759 culturales, 193 naturales y 29 mixtos, en 160 países del mundo entero.

La crisis patrimonial es una oportunidad que se empieza a sentir como un punto de partida de una nueva realidad: nace de la queja social en crecimiento, de la reivindicación ciudadana que presiona y, sobre todo, del aparecimiento de ciertos atisbos de proyectos colectivos alternativos. En esa perspectiva y en esta coyuntura se vive la confrontación de dos modelos de gestión que buscan la salida a la crisis: el uno bajo la égida del mercado (acumulación) y el otro desde el peso de lo público (democratización); pero no es solo en el ejercicio de gobierno, sino también en la concepción del patrimonio, lo cual le pone al concepto, por primera vez, en una doble condición creativa: superar el *fetichismo patrimonial* y aceptar la condición *polisémica* que tiene.

Con este trabajo se quiere aportar al conocimiento de esta coyuntura patrimonial mediante un giro metodológico: a la visión monopólica del patrimonio como bien depositario de la memoria (monumento[6]), se busca oponer el sentido de la producción del olvido; de tal manera de reconstruir el equilibrio en la ecuación patrimonial entre: la acumulación del pasado (acervo) y la destrucción del presente (despilfarro), pero desde sus procesos sociales constitutivos.

Si tradicionalmente se han resaltado los *atributos* del bien patrimonial —vinculados generalmente a lo monumental— hoy lo que está en discusión son las relaciones sociales que explican la pérdida del acervo continuamente acumulado a lo largo de la historia[7]. En otras palabras, concebir al patrimonio menos a partir de los atributos y más desde relaciones sociales que lo constituyen. Pero también se trata de llamar la atención desde el ángulo inverso a la cantidad de memoria acumulada; esto es, desde las lógicas y formas de producción del olvido, de tal manera de entender los procesos de generación patrimonial por sus orígenes (económicos, culturales, políticos), y menos a partir del objeto de la destrucción (monumento); para construir nuevas maneras de producir sustentabilidad en la acumulación histórica del patrimonio (valor de historia).

Este giro metodológico permitirá *curar con el ejemplo,* pero al revés: mirar desde lo que se pierde, a través de un balance entre lo que se recupera y se destruye, en aras de supuestos «valores superiores» provenientes de la política, de la guerra o de la economía, que terminan por subsumir a las propias instituciones destinadas a mitigar el olvido.

El concepto *urbicidio* es central en la comprensión de este proceso, porque ayuda a entender lo que se pierde y, a partir de ello, lo que se debe mantener y también construir.

## LO PATRIMONIAL: polisemia y fetichismo

Según el diccionario de la Academia de la Lengua, la palabra *patrimonio* viene del latín y se compone, por un lado, de *patri* que significa padre, y por otro, *onium* que quiere decir recibido; es decir: *es recibido por línea paterna*. De allí que sea una definición altamente dinámica que entraña un proceso histórico que tiene actores explícitos: los que reciben (es recibido por) y el que transmite (por línea paterna); es decir, actores que interactúan a la manera de *sujetos patrimoniales* en relación a la disputa de la heredad (Carrión, 2010).

Esta noción de patrimonio no define bienes o cosas (cosifica) —sean materiales, inmateriales o espirituales— sino una relación que delimita un ámbito particular del conflicto social: el legado o la herencia, y lo hace según la correlación de fuerzas de los sujetos patrimoniales en un momento y en lugar particulares; que es, finalmente, la que define la condición de poder de cada uno de ellos, porque sin apropiación —como base del poder— no hay patrimonio.

Es en el contexto de los mecanismos de transmisión del patrimonio —propios del procesamiento del conflicto— que se logra la sustentabilidad histórica del proceso, situación muy similar a lo que ocurre al interior del núcleo familiar entre el padre y sus hijos. O sea que el patrimonio genera un poder que nace de la propiedad y del peso que los sujetos patrimoniales tienen en su interacción: alguien debe apropiarse para que exista el patrimonio y, sin duda, la propiedad es una relación social históricamente constituida.

De esta manera, lo patrimonial es el resultado del proceso histórico de acumulación continua de tiempo y, a su vez, es un mecanismo productor de historia; todo ello gracias a la transformación constante de la masa patrimonial (acervo) mediante la transmisión del patrimonio entre los sujetos, bajo una doble situación: democratización del patrimonio (propiedad y poder) e incremento del valor de historia (añade tiempo al pasado); que en nada tienen que ver con las políticas de conservación. Esta historicidad de la relación social —que define la heredad productiva— niega el fetichismo patrimonial así como las prácticas de contención de la historia en su único momento: el origen.

En última instancia el patrimonio entraña, por un lado, una propiedad que le otorga al sujeto patrimonial un poder. Y, por otro, una transferencia o heredad que —por más familiar y privada que sea— debe ser ventilada por el sector público, en tanto son las cortes de justicia (marco institucional público) y la normativa del código civil (pacto social) los que determinan el protocolo que debe seguirse. Lo patrimonial en el ámbito de la sociedad no es muy distinto: el conflicto debe ser procesado con normas jurídicas, instituciones y, también, con políticas públicas porque, caso contrario, será el mercado que lo haga desde su propia lógica; mucho más si —como ahora ocurre— existen procesos de desregulación que tienen como fundamento atraer capitales (condiciones generales) que transforma el patrimonio en capital físico.

6. Por monumento se entiende según el DRAE: «*Obra pública* y patente, como una estatua, una inscripción o un sepulcro, *puesta en memoria* de una acción heroica u otra cosa singular. Construcción que *posee valor* artístico, arqueológico, histórico, etc.» (resaltado nuestro).

7. Acervo: conjunto de bienes morales o culturales acumulados por tradición o coherencia.

**Si tradicionalmente se han resaltado los atributos del bien patrimonial —vinculados generalmente a lo monumental— hoy lo que está en discusión son las relaciones sociales que explican la pérdida del acervo continuamente acumulado a lo largo de la historia. En otras palabras, concebir al patrimonio menos a partir de los atributos y más desde relaciones sociales que lo constituyen.**

El patrimonio solo puede ser concebido históricamente porque existe una lógica de poder sustentada en las relaciones de los sujetos patrimoniales que lo (re)producen, transfieren y consumen. Si esto es así, se pueden encontrar tres grandes coyunturas patrimoniales a lo largo de la historia: la primera, vinculada a la modernidad, cuando el Estado se apropia del patrimonio (patrimonio institucional), para concebirlo como un «aparato ideológico» que construye y legitima la historia oficial, gracias al disfrute que genera su espectacularización y a la masificación de su consumo contemplativo[8], venido de la hiperurbanización de la población.

En este momento —característico como coyuntura patrimonial— se produce el hecho fundacional del nacimiento del *patrimonio histórico* —porque el patrimonio no ha existido siempre— a partir de dos vías constitutivas: por un lado, de los monumentos construidos con una función social relevante, como puede ser la misa (valor de uso), pero que requieren su perdurabilidad en el tiempo, como testimonio de una época sea por la importancia de la función que desempeñaba o por la riqueza de su producción material. En este caso lo que se tiene es el incremento a su cualidad funcional (valor de uso) la necesidad del sentido de memoria (valor de historia). Y por otro, por la necesidad que existe por hacer público un hecho histórico del ayer[9], a través de la construcción explícita de un nuevo bien patrimonial (monumento) que desde el principio nazca con valor de historia, como si fuera su valor de uso. En este momento se diferencia patrimonio como valor de uso, del patrimonio histórico como valor de historia.

La siguiente coyuntura está relacionada con el periodo de ambas guerras mundiales, cuando se producen destrucciones significativas del patrimonio histórico europeo, localizado en las ciudades más emblemáticas. A partir de este momento Europa se convierte en el espacio principal de irradiación del pensamiento —sobre todo— de las políticas del patrimonio que se universalizaron acríticamente[10]. Para formalizar estas propuestas se utilizaran las denominadas Cartas —que adoptaran el nombre de la ciudad donde se las redacta[11]— y las Convenciones, las dos bajo el principio de la conservación monumental en sus distintos grados, que fueron incapaces de comprender la riqueza de los fenómenos particulares y, mucho menos, de detener los procesos destructivos.

La condición histórica del patrimonio supera aquel paradigma[12] dominante de lo patrimonial sustentado en la devoción por ciertos bienes —como objetos esenciales, sean tangibles o intangibles, materiales o inmateriales— que devino en el *fetichismo patrimonial*[13], en tanto deja por fuera las relaciones sociales que las (re)producen o las esconden tras los atributos del bien. Esta visión histórica[14] se concreta en la *producción social del patrimonio,* ocurrida en momentos, en lugares y en sociedades particulares.

8. Posteriormente adquirirá un peso singular el *valor de cambio,* justamente cuando el modelo capitalista se consolida y cuando el turismo y el sector inmobiliario le dan una nueva connotación al patrimonio: capital físico que puede generar altas utilidades a quien lo posea o explote económicamente.

9. Tanto el uno como el otro producen «historia oficial».

10. La Segunda Guerra Mundial destruyó de un día para otro el patrimonio de las ciudades, mientras en América Latina la erosión vino de las condiciones socioeconómicas y de las características de la urbanización.

11. La Carta de Atenas (1931) fue redactada solo por especialistas europeos, en la de Venecia (1964) participaron tres «extraños» provenientes de Perú, México y Túnez y luego en 1972 se realizó la primera Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural con la participación de cerca de 80 países del mundo.

12. Según Tomas Kuhn «(...), el paradigma hace referencia al conjunto de prácticas que definen una disciplina científica durante un período específico».

13. En mucho se acerca a la propuesta de Marx (2000) respecto del sentido y contenido del «fetichismo de la mercancía».

14. Aquí se inscribe esa definición del patrimonio monumental colonial como determinación de existencia de un centro fundacional de valor en América Latina que, incluso, termina por definirlo como un centro homogéneo y colonial (casco colonial, estilo colonial) que se proyecta. Lo colonial no fue homogéneo, sino de la imposición de la cultura y la economía de los conquistadores a los conquistados. Si bien fue una fase histórica que no se puede olvidar, ello no puede conducir a sublimar.

Los centros históricos, por ejemplo, fueron concebidos como un bien físico que tenía ciertos atributos (conjunto monumental) y no relaciones. Por eso cuando a los centros históricos se los analiza históricamente, como producción social, la cualidad *central* —que es una definición relativa— se hace líquida; y la condición *histórica* se reduce a encontrar el momento de su génesis para aplicar las políticas de conservación. De esta manera se lo vacía de historia y se llena de fetichismo, por eso, la conservación produce la negación de la condición histórica del centro histórico; tanto que al *poner en valo*r el bien patrimonial producido durante la conquista española, realza la dominación colonial a través de los atributos que se le asignan al monumento —o al conjunto monumental— y congela la historia en el momento de su origen, lo cual niega el proceso continuo de acumulación del tiempo en el pasado que permite múltiples y simultáneas lecturas provenientes de tiempos distintos bajo la forma de un palimpsesto (valor de historia).

De esta manera la condición histórica se licúa cuando lo monumental se convierte en el elemento determinador de la existencia del patrimonio y no al revés: lo patrimonial es una herencia o transmisión creativa que produce un incremento del valor de historia del bien. Por eso no aceptan que, por ejemplo, la demarcación de un centro histórico nazca de la política urbana y de la correlación de fuerzas de los sujetos patrimoniales y sí creen que la delimitación viene de un demiurgo creador que cae del cielo, encarnado por una deidad o por un técnico.

Como reacción a este fetichismo patrimonial han aparecido dos visiones. La una, entendida como *capital físico* que debe reproducirse y acumularse, de tal manera de obtener ganancias económicas significativas (valor de cambio); en esa perspectiva el turismo es gravitante, aunque también lo es lo comercial y el sector inmobiliario (Rojas, 2004). Y la otra, que empieza a dar sus primeros pasos desde el concepto de patrimonio como capital social, en tanto permitiría fortalecer las instituciones y mejorar la cohesión social.

El patrimonio histórico es además, en la actualidad, una definición polisémica[15] porque tiene múltiples y plurales formas de concebirlo, tanto que rompe con definición hegemónica inscrita en la lógica del pensamiento único, que no acepta disidencias. A continuación podemos ver varias entradas que nos muestran esta realidad:

- El *itinerario histórico* —propio del transcurrir de los tiempos— que da lugar a una secuencia que, según Choay (2007), transita de la connotación familiar (patrimonio familiar), a la economía (patrimonio económico), al campo jurídico[16] y luego sigue por al ámbito político (patrimonialismo[17]), todas ellas con un peso singular del sentido propiedad. Patrimonio es, entonces, lo que se posee bajo diferentes formas que el derecho termina por formalizarlas.

- La fragmentación en *tipos patrimoniales* se expresa bajo tres situaciones: la primera vinculada a su carácter dicotómico, material o inmaterial, así como tangible o intangible; la segunda relacionada con el ámbito sectorial del patrimonio: industrial, cultural, militar, arquitectónico, musical; y la tercera referida a lo que Bourdieu (1999) denominó el «efecto lugar», que plantea un universo patrimonial según el espacio donde se construya. Como históricamente el concepto nace en Europa —en la modernidad— es este el punto de partida desde donde se irradia al mundo; cosa que ahora no es posible por la emergencia de nuevas realidades a nivel planetario[18]; este es el típico caso del sentido de la glocalización —definida por Robertson (1992)— del patrimonio, que lo pluraliza. La riqueza del universo patrimonial radica en su acumulación (noción de antigüedad) y en su diversidad.

- Las *posiciones teórico-metodológicas* definen las características del objeto de pensamiento: la visión tradicional pone énfasis en el denominado bien patrimonial, sea material o inmaterial, que es probablemente la más extendida. Esta visión está en franco cuestionamiento a partir de tres posiciones que se empiezan a trabajar: la una, que surge de la definición del capital físico que debe reproducirse con altas tasas de ganancia (Rojas, 2004) y la otra desde lo que significa el capital social que fortalece las instituciones y la cohesión social. Adicionalmente se encuentra la que se concibe como un escenario de conflicto entre sujetos patrimoniales alrededor de la transmisión sustentable de la herencia.

Así como lo polisémico es un avance, también lo es la superación del fetichismo patrimonial, uno y otro inscritos bajo una condición histórica. Pero también es el hecho de que el proceso de urbanización de la sociedad ha determinado que la ciudad sea el espacio con más alta densidad de patrimonio, tanto que todo lo que contiene una urbe es patrimonial, porque la totalidad de la ciudad y sus partes, tienen un valor de uso. Sin embargo, solo algunas partes adquieren la condición de patrimonio histórico, gracias a la acumulación continua del valor de historia. Por eso el urbicidio puede actuar sobre el patrimonio, el patrimonio histórico o sobre los dos; dependiendo las estrategias diseñadas.

15. Como también lo son los conceptos de democracia, desarrollo y descentralización, entre otros.

16. Este reconocimiento de lo jurídico tiene dos implicaciones muy importantes: primero, se ubica en el *campo del derecho* y, segundo, lo convierte en un *proceso público* que está normado —a través de un pacto social: eso es una ley—, que son formas de procesar el conflicto de la heredad.

17. Se refiere a los sujetos patrimoniales (patriarcales) que consideran como propios los bienes públicos; es decir, se apropian de lo público.

18. «Mi labor en el continente americano durante más de veinte años, en contraste con el trabajo en mi país y resto de Europa, me ha hecho observar que para resolver el problema de la conservación del patrimonio cultural americano es necesario un planteamiento diferente al europeo, en muchos aspectos. (...) Aunque la filosofía de los criterios restauradores tenga una unidad original en todo el mundo, no se pueden olvidar las características diferenciales entre el patrimonio cultural europeo y el americano» (González de Valcárcel, 1997).

FERNANDO CARRIÓN M.

# URBICIDIO: producción social de olvido

El concepto *urbicidio* nace en la década de los años sesenta de la mano de Michael Moorcock en el ámbito de la literatura (1963). Deberán pasar unos años más para que se lo empiece a utilizar en el campo de los estudios de la ciudad, a través de dos entradas metodológicas distintas: la primera, relacionada con los efectos devastadores que producen las guerras en las ciudades y la segunda, vinculada explícitamente a los impactos que genera la refuncionalización de las ciudades, sobre todo en aquellos lugares donde habitan los sectores populares, como ocurrió en Nueva York (Bronx) o en Chicago. Después de estos dos intentos —el uno en que la ciudad actúa como escenario y el otro como parte constitutiva de la ciudad— el concepto prácticamente desapareció por la supuesta falta de comprensión de la realidad urbana.

Sin embargo, esta noción debe trabajarse porque tiene una riqueza muy grande para explicar algunos de los fenómenos propios del urbanismo neoliberal que viven las ciudades de América Latina, y mucho más si se lo vincula al concepto de patrimonio, que en este contexto histórico se transforma en capital físico. De allí que alrededor de la relación entre urbicidio y patrimonio sea factible encontrar la riqueza de su formulación.

El urbicidio es un neologismo que encarna una palabra compuesta por: *urbs* que es sinónimo de ciudad y *cidio* de muerte: esto es, la muerte de la ciudad[19]. Pero así como el homicidio expresa el fallecimiento de una persona, el femicidio de una mujer por razones de género o el suicidio de un ser humano de forma autoinfligida, el *urbicidio* no es la muerte de todas las urbes, ni tampoco el fin de la ciudades como realidad compleja; sino, más bien, del asesinato de una ciudad en particular o de ciertos componentes esenciales de ella, por procesos claramente definidos.

Se puede afirmar que se trata de un concepto en construcción que tiene que ver con el *asesinato litúrgico de las urbes cuando se producen agresiones y acciones con premeditación, orden y forma explícita*. Es decir, se trata del asesinato o de la violencia en contra de la ciudad por razones urbanas. En principio son acciones militares, económicas, culturales o políticas que: i) acaban con la identidad, los símbolos y la memoria colectiva de la sociedad local concentrada en las ciudades; así como cambian el sentido de la ciudadanía por el de cliente o consumidor (*civitas*); ii) privatizan, concentran o subordinan las políticas y las instituciones públicas a los intereses del mercado o del poder central, perdiendo las posibilidades del autogobierno y de la representación (*polis*); y iii) arrasan con los sistemas de los lugares significativos de la vida en común, como son las plazas, los monumentos, las infraestructuras (puentes, carreteras) y las bibliotecas (*urbs*).

Para ilustrar esta afirmación y, a manera de ejemplo, se pueden señalar los siguientes casos emblemáticos de producción social del urbicidio:

1. Probablemente lo más evidente tenga que ver con las guerras y las luchas fratricidas desarrolladas a lo largo del mundo entero y desde tiempos inmemorables, aunque hoy con el añadido de que su escenario principal, por la urbanización planetaria, son las ciudades. Sin retrotraerse mucho en el tiempo están los siguientes casos de este tipo de devastación de ciudades:

   - La emblemática ciudad de Guernica —destruida en 1937— es importante porque fue un ensayo de los bombardeos masivos que vendrían después en la Segunda Guerra Mundial. Pero adicionalmente porque se trató de una incursión aérea devastadora, ejecutada por fuerzas italianas y alemanas en el marco de la Guerra Civil Española. Los puntos estratégicos que debían ser aniquilados eran: el puente, la estación de ferrocarril y la carretera del este de la ciudad, supuestamente para contener a las fuerzas vascas. Sin embargo, el objetivo real fue el de la destrucción de la ciudad de Guernica, por su condición de capital cultural e histórica del País Vasco y por ser un santuario de afirmación de su libertad y de su democracia; contrarios al poder monárquico, centralizado y fascista encarnado por Franco. Allí la explicación de más del 7% de la población muerta, del 74% de los edificios destruidos y de la reducción de la moral de los vascos.

   - Entre los impactos que se produjeron durante la Segunda Guerra Mundial, entre muchas ciudades que pueden mencionarse, están Varsovia, Berlín, Tokio y, sobre todo, Hiroshima y Nagasaki. Las primeras ciudades citadas sufrieron hechos de violencia militar en tanto escenario de la guerra o como ciudades de la guerra a las que había que destrozarlas; mientras las dos últimas fueron arrasadas como parte de una ofensiva que buscaba mostrar la supremacía de un país sobre el resto del mundo, justo cuando la guerra llegaba a su fin.

   - A partir de la década de los años noventa del siglo pasado se desarrollan nuevas guerras en dos escenarios: la de los Balcanes, que como señala el ex alcalde de Belgrado, Bogdan Bogdanovic, explícitamente fueron antiurbanas, destinadas a socavar los valores culturales concentrados en las ciudades. Allí están las urbes de Sarajevo, Belgrado, Móstar, Grozni. Pero también están las ciudades que fueron el epicentro de la escisión de la Unión Soviética y de la conformación de la Federación Rusa, en las que sobre salen las naciones de Chechenia y Georgia, entre otras.

   - Luego vinieron las guerras «preventivas» impulsadas por George Bush, Presidente de los EEUU o las «guerras necesarias» generadas por el Premio Nobel de la Paz, Barack Obama, que utilizaron el pretexto del aleve ataque de los Talibanes —el 11 de septiembre de 2002— a los Estados Unidos en los lugares con la mayor carga simbólica de ese país: las Torres Gemelas de Nueva York como expresión del poderío económico, el Pentágono en Washington lugar del Departamento de Defensa y la Casa Blanca, que no llegó a concretarse, como expresión del poder político de los EE.UU. La reacción inmediata fue la invasión a Irak y a Afganistán, donde las ciudades emblemáticas de Bagdad,

19. Término que viene del latín: *urbs*, ciudad; *caedere*, cortar o asesinar y *occido*, masacre.

**Se puede afirmar que se trata de un concepto (urbicidio) en construcción que tiene que ver con el asesinato litúrgico de las urbes cuando se producen agresiones y acciones con premeditación, orden y forma explícita. Es decir, se trata del asesinato o de la violencia en contra de la ciudad por razones urbanas.**

capital de Irak, como Kabul, capital de Afganistán, entre otras, sufrieron la destrucción del patrimonio por medio de sanciones, saqueos y ataques militares.

- No se puede dejar de mencionar las conflagraciones acontecidas en la zona árabe; allí los casos más significativos son los de Libia (Trípoli, Bengasi) y Siria (Damasco, Alepo), además de los países inscritos en la llamada primavera árabe como: Túnez, con la capital que lleva el mismo nombre, y Egipto con El Cairo y Alejandría.

- Se deben resaltar los conflictos que tienen larga duración, como son los ejemplos de los casos: árabe-israelí, en que Jerusalem, Haifa, Gaza y tantas más sufren los efectos culturales de la guerra permanente. Tampoco se debe dejar pasar por alto el conflicto interno colombiano, al que se han sumado los ingredientes provenientes de las economías ilegales (drogas, armas, precursores químicos, tratas) para destruir ciudades de manera terrorista. Y mucho menos olvidar los efectos de la guerra civil libanesa, de los ataques israelíes y de la confrontación interna entre cristianos y musulmanes que dejaron en soletas al patrimonio milenario de la ciudad Beirut y a sus habitantes.

En general estos casos presentan el enfoque militar de estrategias y tácticas para someter a las ciudades adversarias —física y moralmente— mediante: el asesinato de personas (selectivo, masivo), el aislamiento (aeropuertos, puentes), la restricción de los servicios (energía eléctrica, agua potable), el bloqueo del abastecimiento (comida, repuestos) y, además, la acción exclusivamente simbólica sobre los monumentos, los lugares de encuentro, las iglesias, las mezquitas y las bibliotecas, todos ellos signos urbanos de la vida en común.

2. Un segundo elemento productor de urbicidio —que no se puede dejar de mencionar— es la violencia urbana, sobre todo porque en estos últimos 20 años, al menos en América Latina, ha existido un aumento considerable de los homicidios en las ciudades[20]. Si antiguamente se creía que la ciudad era una causa de la violencia —por la vía de la etiología— hoy se puede afirmar que mucho más impactos negativos produce la violencia en la ciudad, tanto es así que la violencia objetiva (los hechos producidos) y la violencia subjetiva (el temor) se han convertido en principios urbanísticos que tienden a negar la ciudad bajo la modalidad del urbicidio.

   - La violencia urbana se despliega en el tiempo bajo una lógica temporal claramente marcada: el calendario cultural hace que cada semana sea diferente, los fines de semana sean distintos a los días laborales; las horas de la noche difieran a las del día. Claramente hay una *cronología delictiva* que le afecta a la dinámica urbana y a la ciudad en sí misma, tanto que en términos generales se observa una reducción significativa del uso de la ciudad: ya no existe una ciudad de 365 días, de 54 semanas o de 24 horas.

   - La violencia en la ciudad tiende a desarrollarse en el espacio, pero bajo una lógica urbana explícita que afirma la existencia de una *geografía* delictiva que —poco a poco— se toma la ciudad, sea con la percepción de inseguridad o con los diversos hechos delictivos. La percepción de inseguridad es difusa y ubicua, aunque afín a los estigmas territoriales; mientras la realidad de los hechos delictivos se origina en la fragmentación urbana existente: se roban bancos donde hay bancos, la criminalidad del centro es distinta a la de la periferia, la violencia en el espacio público difiere de la del espacio privado.

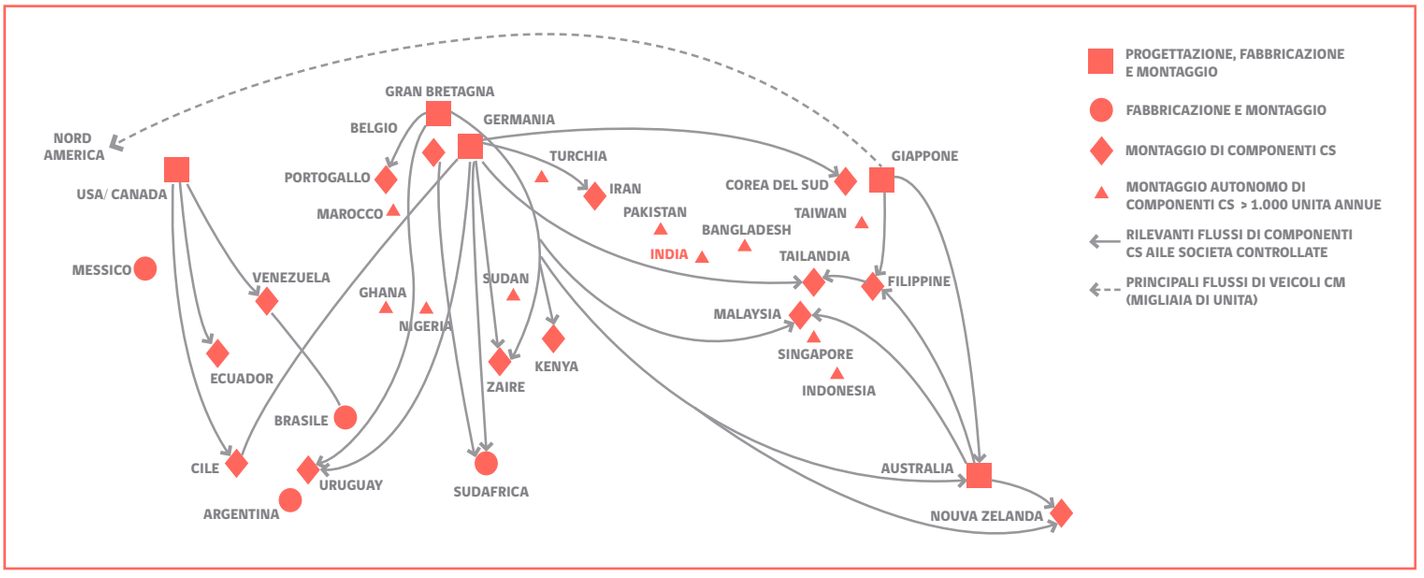
   - Adicionalmente la violencia en las ciudades, como parte de la interacción social, produce efectos devastadores en la convivencia social y en la vida cotidiana, tanto que se reducen las condiciones de solidaridad y se amplían las múltiples modalidades de justicia por la propia mano, que van desde adquirir armas, aprender defensa personal, linchar personas y convertirse cliente de la boyante industria de la seguridad privada. Pero también, porque todo desconocido se convierte en un potencial agresor y porque el espacio público es considerado un espacio fuera de control (Carrión, 2010).

Sin duda que la violencia urbana reduce sus bases esenciales: el tiempo, el espacio y la ciudadanía y también, por la falta de respuesta positiva, las instituciones y las políticas se desacreditan. Esto es, el urbicidio tiene en la violencia una fuente de

20. Si se mide por la tasa de homicidios se tiene que en 1980 era de 12 por cien mil habitantes, cosa que para 2006 subió a 25, 3 (Klisberg, 2008).

FERNANDO CARRIÓN M.

**GRÁFICO 1:** ESTRUCTURA PRODUCTIVA DE GENERAL MOTORS




Fuente: Celata, F. (2007).

existencia importante, porque —simultáneamente— construye el olvido y destruye la memoria.

3. Uno de los impactos más significativos provienen de la economía y el emplazamiento de la lógica de la ciudad neoliberal.

   - La modificación y el desplazamiento de las condiciones generales y estructurales de la acumulación producen, por ejemplo, la crisis irreversible de la ciudad de Detroit[21]. El cambio global del modelo de producción de una ciudad inicialmente nacida y desarrollada alrededor de la industria automotriz —cuando este poderoso sector de la economía se amparaba en una forma de producción concentrada en un espacio específico— cae en una profunda depresión debido a la descomposición y a relocalización del conjunto de los procesos de producción a nivel planetario, con lo cual la urbe queda por fuera de los nuevos circuitos económicos, tal como se describe en el Gráfico 1.

   - Por otro lado y desde una perspectiva microeconómica e intraurbana, también se producen procesos de urbicidio, gracias a los siguientes elementos: i) al crecimiento del peso que tiene el capital de promoción inmobiliario dentro de la economía urbana; ii) a la presencia de los grandes proyectos urbanos (GPU) venidos de la crisis de la planificación urbana y de la demanda del sector inmobiliario; y iii) a la transformación de la ciudad segregada por la ciudad fragmentada —propia de la «ciudad insular» (Duhau) —, que genera una constelación de espacios discontinuos constituidos con «lugares de excepción» o «zonas francas» donde el urbanismo de productos —que responde a los negocios privados— se instala para colonizar el espacio y expulsar a la población de bajos ingresos bajo la lógica de la gentrificación.

     Estos lugares de excepción se nutren del *urbanismo a la carta* que genera una normativa pública afín a las reivindicaciones del sector inmobiliario que se formalizan en los eufemismos de los planes parciales, de las fórmulas de desregulación del mercado del suelo e inmobiliario o de los incentivos tributarios. Finalmente se expresan en cambios de los usos del suelo, en la modificación de las densidades, de las alturas de las edificaciones, así como en la exención impositiva y la generación de créditos subsidiados, formando un verdadero enclave que rompe con la lógica del espacio público, de la prestación homogénea de los servicios y de la expulsión de la población de bajos ingresos; fortaleciendo la segregación urbana, erosionando el capital social y debilitando el gobierno de la ciudad.

4. No se puede desconocer la *lógica de la innovación* que reina mundialmente y que proviene de la revolución científico-tecnológica en el campo de las comunicaciones es, obviamente, contraria a la conservación y a la memoria, porque a la par viene con la tesis del de que el éxito depende de la velocidad del cambio; por eso todo termina por volverse obsoleto en plazos muy cortos y hace que lo viejo ceda a lo nuevo.

5. Finalmente un elemento que debe ser considerado como urbicidio tiene que ver con el cambio climático y las secuelas urbanas que está produciendo. La vulnerabilidad del planeta ha crecido y lo ha hecho de manera desigual en términos sociales y territoriales. Los casos de los terremotos y tsunamis en Chile y Haití; de los ciclones en Centro América y Filipi-

21. La población se ha reducido a la mitad en los últimos 50 años, el desempleo es el triple del año 2000, el 47% de las propiedades no pagan los impuestos municipales, existe una deuda municipal cercana a los 19.000 millones de dólares, entre otros indicadores.

nas; las inundaciones en China y Nueva Orleans y las sequías en Australia están produciendo efectos devastadores en las ciudades y en las poblaciones que las habitan.

En definitiva, el urbicidio hace referencia, por un lado, a las prácticas destinadas a la producción del olvido; cuestión que en la actualidad se enmarca en el llamado choque de civilizaciones. Se trata de procesos y no de hechos puntuales, que se inscriben en contextos muchos más amplios. Se busca destruir la memoria histórica de la ciudadanía que opera como mecanismo de cohesión social y de identidad colectiva (*civitas*) para someter a esos pueblos a las lógicas de sociedades supuestamente más desarrolladas.

Pero también, por otro lado, el urbicidio vinculado principalmente a la economía urbana conduce a la erosión de la institucionalidad y del autogobierno (*polis*) mediante las privatizaciones o la corrupción, así como el deterioro de la base material de una ciudad (*urbs*), en aras de un supuesto desarrollo urbano inscrito en la lógica de la ciudad neoliberal.

## (In)Conclusiones

No se trata de presentar conclusiones en este trabajo, porque es un tema abierto y en proceso de construcción. Sin embargo, sí se debe señalar que el patrimonio como el urbicidio son construcciones sociales y por lo tanto históricas. Esta primera constatación conduce a la afirmación de que el patrimonio se revela en esta coyuntura como una definición polisémica y como un concepto que supera al fetichismo patrimonial, que lo caracterizó desde su inicio y que lo condujo al vaciamiento de la sociedad.

La lógica del monumento sin historia o del patrimonio sin sociedad es una realidad que no puede seguir siendo aceptada y que debe ser superada. No es posible que a la memoria —que es un espacio de confrontación— la vaciemos de historia (¿el fin de la historia que algunos pregonaban?) cuando lo que hay que hacer es todo lo contrario: sumarle todos los tiempos, incluso el sentido de futuro a la manera de un objeto del deseo y distribuirla equilibradamente en la sociedad. Para ello es imprescindible construir un proyecto colectivo del patrimonio, con los sujetos patrimoniales más significativos y desarrollar visiones integrales y multidisciplinares, que vayan más allá de los cónclaves y de las tecnocracias tradicionales.

La ciudad es el lugar con mayor cantidad de población concentra en el mundo, es el espacio con la más alta densidad de patrimonio del planeta y también es el territorio donde se expresa su mayor diversidad medida por el valor de uso (patrimonio), valor de historia (patrimonio histórico) y valor de cambio (patrimonio económico); por eso la producción social del urbicidio conduce a la pérdida de la memoria y a la producción de olvido del conjunto de la humanidad. Además como el patrimonio es la esencia de la cohesión social y de las identidades múltiples que adornan a la ciudadanía universal, no podemos seguir siendo indolentes ante estos delitos atroces de lesa humanidad que están ocurriendo alrededor del mundo.

El patrimonio es un asunto de ciudad de notable importancia y las centralidades urbanas (que todas son históricas) es el espacio de la urbe con mayor carga de patrimonio histórico; motivo por el cual es imprescindible desarrollar políticas urbanas. Pero como el urbicidio se nos presenta desde varias matrices (guerra, economía) es ineludible construir ciudades para la paz, economías urbanas sólidas y bien distribuidas, políticas culturales que respeten la diversidad, políticas que incorporen la tecnología de punta y políticas ambientales que contengan el cambio climático global, entre otras.

El urbicidio aparece para dar cuenta de la necesidad de reivindicar el derecho a la ciudad y de producir un urbanismo ciudadano, porque la democratización del patrimonio es una forma de democratizar la ciudad. Más aún si se tiene en cuenta que se está produciendo urbanización sin ciudad, que hay procesos urbanos que niegan la ciudad y que el espacio público termina siendo guarida antes que interacción.

Por eso no se puede dejar de plantear la disyuntiva respecto del patrimonio: ¿es de la humanidad o del mercado? Y tampoco dejar de afirmar que el antídoto al urbicidio es el derecho a la ciudad, porque la ciudad y sus partes son patrimoniales. OC

### REFERENCIAS


Bourdieu, P. (1999). *La miseria del mundo.* Akal: Madrid.

Carrión, F. (2010). *El laberinto de las centralidades históricas en América Latina.* Quito: Ediciones Ministerio de Cultura.

Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio.* Barcelona: Gustavo Gili

Del Pino, I. (2013). *Impactos del turismo en sectores patrimoniales.* Ponencia presentada en el Seminario Internacional: La intervención urbana en centros tradicionales con enfoque social, 27 y 28 de noviembre, Bogotá.

Klisberg, B. (2008). ¿Cómo enfrentar la seguridad ciudadana en América Latina? *Revista Nueva Sociedad, 215,* 4-16.

Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Marx, C. (2000). *El capital.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Robertson, R. (1992). *Globalization: Social theory and global culture.* Londres: Sage.

Rojas, E. (2004). *Volver al centro: la recuperación de la áreas centrales.* Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.

PUBLICADO EN JULIO DE 2012, OC 10.

# ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD: MÁS ALLÁ DE UN ORNAMENTO PROBLEMÁTICO

Por Daniel Opazo O.

EN UNA MESA REDONDA SOBRE ARTE Y ESPACIO PÚBLICO REALIZADA EN DICIEMBRE DE 2011 EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE, la artista visual Ángela Ramírez (2011) señalaba un riesgo existente en toda intervención de arte de acuerdo con las reglas vigentes para concursos públicos; específicamente, la artista planteaba la pregunta de cómo articular la obra en el espacio público para evitar convertir el trabajo de arte en «animación cultural».

La concepción del Estado chileno con respecto al arte público se expresa de manera precisa y sucinta en la ley respectiva, que señala que los edificios y espacios públicos «deberán ornamentarse gradualmente, interior y exteriormente, con obras de arte[1]» (Ley 17.236, 1969.). Autoridades anteriores han recalcado que la contribución palpable de parte del Estado a través de la infraestructura es aportar «obras públicas más bellas, con diseños hermosos y de relevancia artística» (Bitar, 2010, p. 5).

Críticos como Jane Rendell (2003) han expuesto la banalidad de una definición de arte público como la obra que abandona el espacio del museo o la galería (vale decir, el espacio que le es propio como creación perteneciente a la esfera de lo privado) para instalarse en el espacio público. Por otra parte, el filósofo chileno Sergio Rojas (2011) distingue entre la acción de comparecer en el espacio público por parte de la obra, inscribiéndose en él para en cierto modo desaparecer, versus la intervención artística que altera el espacio público sin redefinirlo ni inscribirse en él, sino para darlo a leer a los habitantes. Al mismo tiempo, Rojas advierte del posible error que supone considerar los espacios públicos como disponibles *a priori* para ser intervenidos.

En este texto, quisiera proponer trabajar sobre una noción de arte público que entienda como tal, aquel arte que tiende a problematizar los límites de lo público, involucrando al habitante en una reflexión tanto sobre su experiencia personal como respecto de las categorías sociales que definen dichos límites. Se analizarán brevemente dos tipos de intervención artística en el espacio de la ciudad: memoriales, que por su carga política suponen un componente problemático; y operaciones que trabajan en distintas dimensiones y sentidos con el cuerpo como ámbito de crítica y cuestionamiento.

## Los memoriales en la ciudad: objetos incómodos

La conmemoración en el espacio de la ciudad de la historia reciente de violaciones a los derechos humanos y violencia política ha generado en el contexto chileno fuertes polémicas respecto de la pertinencia y oportunidad de los «objetos conmemorativos», cuando no respecto a su legitimidad en un sentido global. A diferencia de otras capitales como Washington y Berlín, donde las grandes tragedias contemporáneas encuentran lugar para su presencia como hito histórico en los espacios ceremoniales y simbólicos de mayor relevan-

1. Artículo 6º Ley 17.236 (1969), que establece normas a favor del ejercicio, práctica y difusión de las artes.

cia en el centro de la ciudad[2], pareciera que el centro de Santiago fuera por diversos motivos un espacio vedado a las intervenciones artísticas vinculadas con la memoria.

Sin dejar totalmente de lado la localización marginal de estos aparatos[3] e incluso al margen de los recientes episodios de vandalismo sufridos por varios de ellos[4], resulta de interés analizar en qué medida estas intervenciones de arte suponen o no un cuestionamiento del carácter mismo del espacio público e involucran al habitante en una reflexión sobre los límites y condiciones de dicho espacio.

El memorial a Jaime Guzmán (Nicolás Lipthay, arquitecto; María Angélica Echavarri, escultora, 2008) intenta generar un espacio público aumentando, por así decirlo, la «densidad» del suelo mediante la edificación de un pabellón subterráneo. Sin embargo, la escultura de figuras humanas que refiere a la geografía de Chile, emplazada sobre un espejo de agua, es prácticamente silente en términos de nuestro análisis: diseñada bajo la lógica del monumento, goza de una gran visibilidad, mas su operación alegórica se limita al homenaje privado. Su localización, paradójicamente, no contribuye a generar reflexión en el paseante, al tratarse de una punta de diamante, de un confín en vez de un lugar de tránsito.

Un fenómeno distinto se da en el caso del monumento Mujeres en la Memoria (Emilio Marín y Nicolás Norero, arquitectos, 2004). El memorial consiste en un muro de cristal traslúcido e iluminado desde su base, inserto en una plataforma de madera, el cual incorpora recuadros transparentes y otros espejados, inspirados en los carteles característicos de los familiares de detenidos desaparecidos. La idea era reutilizar signos que fuesen fácilmente apropiados por las personas y de esa manera integrarlos a su vida cotidiana. La memoria y el trauma histórico son enfrentados desde la perspectiva de la necesidad de asimilar lo ocurrido como sociedad, en lugar de tratar de esconderlo e intentar la imposición del olvido por decreto o simple omisión, de allí la idea de incluir algunos cuadros como ventanas para ver a través del muro (el futuro) y otros como espejos (el observador poniéndose en el lugar de la víctima)[5].

**Quisiera proponer trabajar sobre una noción de arte público que entienda como tal, aquel arte que tiende a problematizar los límites de lo público, involucrando al habitante en una reflexión tanto sobre su experiencia personal como respecto de las categorías sociales que definen dichos límites.**

Lamentablemente, en la práctica el monumento está sobre una plataforma casi inaccesible que lo aísla de todos los recorridos regulares peatonales del entorno, su presencia es perceptible casi únicamente de noche gracias a su diseño lumínico. Esta operación de descentramiento conspira gravemente contra el potencial del memorial como arte público y nos mueve a cuestionar la institucionalidad que rige actualmente este tipo de expresiones.

## El cuerpo como límite entre lo público y lo privado

En junio de 2002, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) invitó al fotógrafo estadounidense Spencer Tunick en el marco de la presentación de parte de la muestra de la Bienal de Arte de Sao Paulo. Más allá de la multitudinaria reunión de cuerpos

2. Los ejemplos del Memorial de Vietnam de Maya Lin (1981-1982) o del Memorial del Holocausto, de Peter Eisenman (1997-2005) cumplen con una característica interesante para nuestra discusión. En ambos casos se trata de intervenciones que definen un espacio, una suerte de teatro donde el habitante urbano se ve implicado en una relación problemática con la memoria, con la historia.

3. Este fenómeno por sí solo ameritaría varias líneas y ha tenido presencia intermitente en la opinión pública Sin ir más lejos, han existido polémicas respecto al emplazamiento de varios memoriales, como ejemplo podemos citar dos casos: el Monumento Mujeres en la Memoria, originalmente concebido para situarse en el paseo Bulnes y finalmente emplazado en un lugar escondido del bandejón central de la Alameda, sin visibilidad pública y expuesto al vandalismo; y con mayor notoriedad, el memorial dedicado a Jaime Guzmán, inicialmente propuesto en la Plaza Italia y finalmente construido en la plaza Unesco de la comuna de Las Condes. El proceso de protestas de sectores opuestos a este proyecto fue registrado en el documental La batalla de Plaza Italia, de Renato Villegas (2008).

4. El 9 de agosto de 2011 se reportó la destrucción de la placa recordatoria del memorial de Guerrero, Parada y Nattino en Quilicura; por otra parte, el 14 del mismo mes el memorial a Jaime Guzmán fue objeto de un atentado explosivo. Por otra parte, constantemente aparecen denuncias sobre el abandono del monumento Mujeres en la Memoria, objeto de rayados y graffiti sin contenido político aparente.

5. «Un muro transparente que no divide las vidas, que en cualquier tiempo y desde cualquier lugar, nos permite mirar hacia el pasado y hacia el futuro, a través de los rostros ausentes en los carteles que los familiares de las víctimas de la represión llevan apretados al corazón». Sandra Palestro, Discurso Premiación Memorial Memoria Mujer, Santiago, 27 de septiembre 2004.

DANIEL OPAZO O.

▶ Monumento Mujeres en la Memoria, Emilio Marín y Nicolás Norero. Foto: Cristóbal Palma.

▶ *Toma* (2010), Carolina Ruff. Foto: Macarena Achurra.

que en sí ya supuso una trasgresión a la figura de la ciudad, lo interesante fue la mutación que produjo la actitud de los sujetos participantes en el proyecto del artista: si la obra de Tunick se caracteriza por una mirada sobre el cuerpo inerte e inerme a la vez en el ámbito de la ciudad vacía, en este caso se trató de un absoluto festejo de la desnudez, de una ruptura con la censura y las convenciones sociales respecto de la pertenencia indudable del cuerpo al espacio de lo privado. En otro ámbito, sin duda vinculado al debate sobre la condición del arte público, de alguna manera esta acción de arte inauguró una nueva forma de manifestación política, la que a partir de esa ocasión se repetiría y masificaría: la exposición del cuerpo como acto de protesta y desafío[6].

La exhibición de la vida cotidiana de una mujer en una casa de cristal a comienzos del año 2000 gatilló un gran revuelo mediático y un conjunto de lecturas que banalizaban el proyecto Nautilus (2000) de los arquitectos Arturo Torres y Jorge Christie, debido a los episodios de desnudez de la actriz que oficiaba como habitante de la casa. Justamente, el interés de esta obra radica en la relación problemática que propone para los espectadores al situar en el centro de la ciudad, lugar del poder, un objeto que en su fragilidad y aparente simpleza cuestiona no solo las nociones de privacidad y publicidad, sino también hace una crítica al lugar de la mujer en la sociedad y al concepto del cuerpo femenino como objeto de consumo (Cuadra, 2000).

También es posible leer, desde ese punto de vista, esa línea de la obra *Toma* (2010), de la artista Carolina Ruff. En línea con trabajos anteriores como *El traje del emperador* (2005), la artista presenta la imagen de una mujer que desaparece —ella misma— al mimetizarse su vestido con el entorno urbano, en este caso una vivienda precaria de una toma de terreno. Lo interesante aquí radica que en la crítica a la sociedad patriarcal y la reflexión sobre los límites de lo público, no solo se dan en el efecto visible en el registro, sino también en la exposición del dispositivo material: la acción de exponer en lo público un oficio, una labor perteneciente a la esfera privada y arbitrariamente asociada a lo femenino (el bordado del cual está hecho el vestido).

Como reflexión final, podemos decir que estos ejemplos nos mueven a cuestionar la denominación de arte público vinculada con lo monumental y señalan la necesidad de pensar dicha categoría liberada de conceptos trascendentes como lo nacional, para vincularse de manera más significativa con el espacio público, en tanto lugar de conflictos y dinámicos cambios. OC

6. La propuesta del artista tuvo amplia difusión y debate en los medios, dada la presencia del cuerpo desnudo o más bien dicho, del conjunto de cuerpos en el espacio urbano como centro de su trabajo. La convocatoria de la acción de arte fue absolutamente abierta y los organizadores esperaban unas 300 personas, en vista de lo frío del clima y lo temprano de la cita, sumado al consabido conservadurismo de la sociedad chilena.

## REFERENCIAS


Bitar, S. (2010). Presentación del Ministro de Obras Públicas. En *MOP, arte público, obra pública: 15 años de la Comisión Nemesio Antúnez* (p. 5). Santiago de Chile: MOP.

Cuadra, Ā. (2003). *De la ciudad letrada a la ciudad virtual.* Manuscrito inédito.

Deutsche, R. (1992). *Art and public space: Questions of democracy.* Social text, 33. Durham: Duke University Press.

Haussermann, H. (1999). Economic and political power in the new Berlin: a response to Peter Marcuse. *International Journal of Urban and Regional Research, 1* (23), 180-184.

Kelly, M. (1996). Public art controversy: the Serra and Lin cases. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1* (54), 15-22.

Marcuse, P. (1998). Reflections on Berlin: the meaning of construction and the construction of meaning. *International Journal of Urban and Regional Research, 2* (22), 331-338.

Mouffe, C. (2005). Some reflections on an agonistic approach to the public. En B. Latour & P. Weibel (Eds.), *Making things public: atmospheres of democracy* (pp. 804-809). Karlsruhe: ZKM.

Opazo, D. (2010). *Espacio transitorio. Producción, prácticas y representaciones del espacio público político en Santiago de Chile 1983-2008.* Tesis, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Ramírez, A. (diciembre, 2011). Presentación en la mesa redonda: *Aproximaciones al espacio público desde el arte contemporáneo.* Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. Santiago de Chile.

Rendell, J. (2003). Public art: between public and private. En J. Butler & S. Bennett (Eds.), *Locality, Regeneration and divers(c)ities. Advances in art & urban futures.* Bristol: Intellect Books.

Rojas, S. (diciembre, 2011). Presentación del autor en la mesa redonda: *Aproximaciones al espacio público desde el arte contemporáneo.* Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. Santiago de Chile.

Rozas, T. (2011). *El graffiti desde la perspectiva del arte público en Santiago.* Tesis, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

***TRIBUNA PRESIDENCIAL,*** CAMILO YÁÑEZ. **IMAGEN PORTADA OC 23.**

6

PUBLICADO EN DICIEMBRE DE 2011, OC 7.

# MUSEO Y PÚBLICOS: APUNTES SOBRE UNA RELACIÓN DISTANTE

Por Malena Bastías Sekulovic

SI DURANTE LOS AÑOS NOVENTA EL FOCO DE LAS POLÍTICAS CULTURALES ESTUVO EN REVIGORIZAR EL DESARROLLO DEL SECTOR ARTÍSTICO MERMADO POR LA DICTADURA, en la última década asistimos a un cambio de énfasis que traslada las políticas públicas desde el apoyo a la producción al acento puesto en el acceso y el consumo. Para este fin, se declaró que un objetivo importante sería el de disponer de infraestructura y espacios culturales que permitan el encuentro regular entre la oferta y la demanda del arte. En esta declaración, los museos parecerían tener un rol importante.

Las cifras reportadas por la II Encuesta de Participación y Consumo Cultural 2009 sobre la asistencia a museos reflejan el itinerario de las prácticas culturales por el que han circulado los chilenos y chilenas en las últimas décadas: una prevalencia de aquellos bienes de acceso inmediato, digamos de uso «doméstico»: radio, televisión, DVD, y un menor apego por aquellos practicados fuera del hogar: exposiciones, conciertos, espectáculos en vivo, sitios patrimoniales, con la excepción del cine[1].

En esta tendencia general, la radiografía del público asistente a museos no revela grandes sorpresas: un público que se muestra invariable en cuatro años (20,8% de los encuestados declara haber asistido a lo menos una vez en el último año)[2], homogéneo entre hombres y mujeres, principalmente joven (cerca de la mitad se ubica entre los 15 y 44 años), y que representa en su mayoría a los sectores acomodados del país (39,8% de los asistentes pertenecen al nivel socioeconómico ABC1).

En las cifras señaladas destaca la existencia de una distancia importante entre los museos y las prácticas e intereses de la mayoría de los chilenos. En efecto, los asistentes pertenecen mayoritariamente al mismo reducido segmento social y etario que se observa en otros ámbitos culturales, y aquellos que no asisten, argumentan con la falta de tiempo o la ausencia de interés. Dicho de otro modo, el museo no forma parte de las prioridades de los chilenos a la hora de gozar de la cultura.

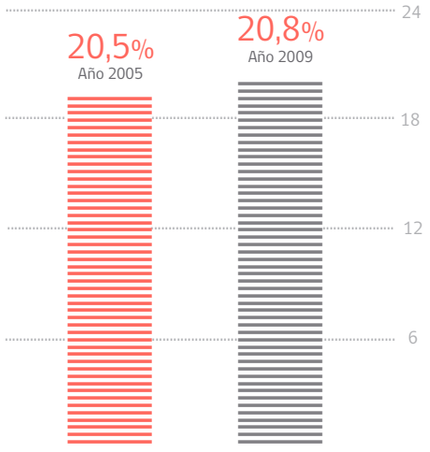
En este escenario, bien cabe preguntarse sobre la figura y el rol de estos espacios en sociedades como la nuestra, donde los medios de comunicación y sus distintos soportes convocan a la imagen inmediata y a la reflexión instantánea, y donde más aún, la brecha abismante entre grupos sociales continúa distinguiendo y separando entre los espacios de «masas» y los espacios de «elite». Cifras como las expuestas invitan a abrir una serie de interrogantes y a reformular el debate en la política pública: ¿un museo para qué y para quiénes? ¿Qué museo es necesario y posible? ¿Cómo puede ser en la actualidad un museo de multitudes? ¿Apelando a qué estructura, a qué funcionalidad, a qué relación con otros espacios que compiten por las audiencias?

Nos referimos a la palabra museo en singular puesto que quisiéramos ubicarla en el análisis como un concepto que traspasa la diversidad de tamaños, de contenidos y de gestión. Concepto

1. El detalle de las cifras que arroja la II ENPCC de quienes declaran consumir: radio (89%), televisión (98,6%), video o DVD (77,5%), y un menor apego por aquellos practicados fuera del hogar: exposiciones, conciertos (29,3%), espectáculos en vivo: teatro (18,6%) y danza (23,5%), cine (34,9%).

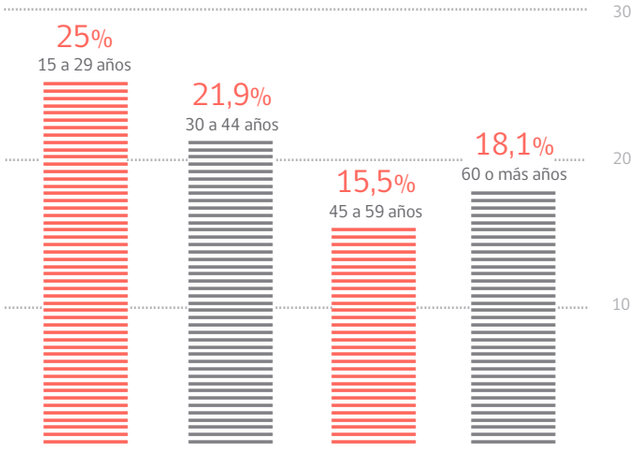
2. Comparación respecto de cifras arrojadas por la I Encuesta de Participación y Consumo Cultural 2004-2005, donde un 20,5% declaró haber asistido a museos en los últimos 12 meses.

**GRÁFICO 1**. ASISTENCIA A MUSEOS. COMPARACIÓN 2005-2009




Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2009.

**GRÁFICO 2.** ASISTENCIA A MUSEOS, SEGÚN RANGO DE EDAD




Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2009.

que reúne a estos espacios en una misma categoría cultural, intentando entablar una pregunta conjunta respecto de su ubicación y función sociales. Sin duda, un museo puede ser observado desde diferentes perspectivas de acuerdo al análisis en juego: estético, económico, social, histórico. En estas líneas quisiéramos concentrarnos en su aspecto simbólico y político, como un marco posible de interpretación de las políticas y las cifras propuestas conducentes a la elaboración de otras futuras mediciones.

## El espacio teórico

No lejos del modelo europeo, la creación de los museos públicos en Chile hizo parte de la formación y reafirmación territorial, política y cultural del país. Los tres museos denominados nacionales (Bellas Artes, Histórico Nacional e Histórico Natural) fueron inaugurados a fines del siglo XIX y principios del XX, al ritmo de las conmemoraciones del centenario de la República. En ellos fueron congregados los elementos identitarios que en el plano del arte, la historia y el patrimonio natural otorgaban densidad y visibilidad al país. El museo se identificaba entonces como una herramienta que, desde el eje cultural, aportaba en la unificación y adhesión ciudadana en torno a un patrimonio común.

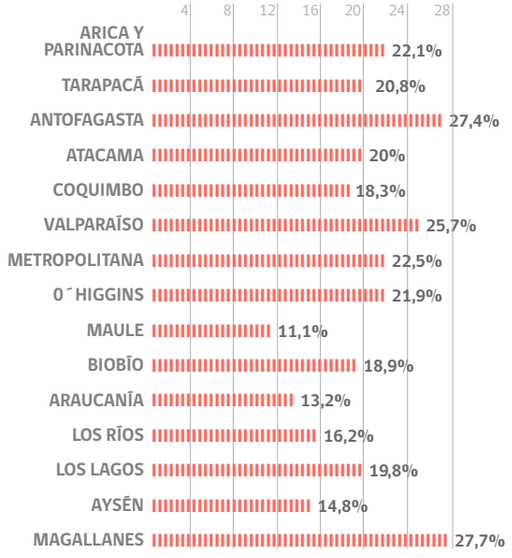
Esta idea de museo plantea su relación estrecha con la memoria de una nación; memoria en tanto esfuerzo de selectividad en el olvido y la conformación de una biografía social e individual activa en sus intercambios. El museo se presenta aquí como una bisagra entre lo íntimo y lo colectivo, donde el primero reconoce en lo expuesto ciertas huellas relevantes y movilizadoras de su existencia y el segundo consensúa una narración de la trayectoria común. Es precisamente esta ubicación mediadora entre lo íntimo y lo colectivo lo que hace del museo una institución cultural a la vez que política.

La teoría permite avanzar en la idea de que el museo en tanto espacio de selección, conservación y exposición, edita y acumula la trayectoria cultural de un país, a la vez que establece una responsabilidad pública (una voz) sobre el tema que aborda. Y esto, porque al museo es posible arrogarle al menos tres funciones: el museo valida y legitima, y lo que existe en su interior se inviste a su vez de protagonismo en la configuración simbólica y cultural de una sociedad. Pone en escena una narración más o menos compartida y materializa la memoria del colectivo. Propone una lectura y, porque legitima, se transforma en un espacio privilegiado de producción de sentido sobre tal o cual tema; distingue, selecciona (releva y descarta), certifica y expone un conjunto de bienes y testimonios puestos a disposición de los visitantes para su apropiación simbólica. Finalmente, el museo es un espacio abierto y de carácter público que se posiciona como un lugar de referencia para debates, preguntas y conclusiones.

Estas potencialidades permiten pensar al museo como aquel espacio que otorga importancia y visibilidad a aquello que no la poseía anteriormente, o como lo plantea la antropóloga catalana Monserrat Iniesta (1994): «(...) un lugar de memoria donde la nación se rinde homenaje a sí misma. Los nuevos museos están concebidos con el fin de que los ciudadanos comulguen en la celebración del arte de la patria, que participen en el culto en el que la nación es, a la vez, el objeto y el sujeto».

MALENA BASTÍAS SEKULOVIC

**GRÁFICO 3.** ASISTENCIA A MUSEOS, SEGÚN REGIÓN




Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2009.

La cita precedente sintetiza esta breve apología del museo por sí mismo, donde su defensa se sostiene en asumir sus potencialidades y posibilidades para la autorreflexividad de la sociedad. Sin embargo, siendo esto así, si retomamos el panorama de las prácticas culturales que iniciaron este análisis, la pregunta vuelve a instalarse en la desmotivación y en la escasa participación del público en estos espacios: ¿dónde comienza a dibujarse la distancia entre la teoría de estos espacios y las prácticas reales de la ciudadanía?

## El espacio práctico

Encontramos una pista a la inquietud planteada al realizar una segunda lectura del museo. En la jerga popular muchas veces se usa la expresión «una pieza de museo» para hacer referencia a objetos que se encuentran obsoletos, o que son muy apreciados, o que ya están fuera del debate vivo. A riesgo de caer en la caricatura, esta expresión nos alerta acerca de que el museo también puede ser visto como el resultado de un proceso largo de investigación y debate que culmina con la exposición, muchas veces inmóvil detrás de las vitrinas, de los hechos y los objetos; un cierre de la cultura más que una apertura a la cultura viva, en acto. Así, podríamos anotar que el museo a la vez que releva lo que expone, lo aleja y cristaliza, clausurando el recorrido de búsqueda y las pulsiones que animaron su historia. Se expone para no olvidar, pero de una cierta manera con ello también se suspende la exploración que los impulsó en sus orígenes.

Esta paradoja del museo adquiere aún más sentido en el terreno de las cifras que hemos comentado y su contexto social. En las sociedades contemporáneas —y Chile no se aleja del patrón global— la velocidad de los cambios, la posibilidad recurrente de quedarse atrás y la multiplicidad de información han inducido a una tendencia marcada a la conservación. El coleccionismo se eleva como respuesta acorde al paso veloz de los hechos. No obstante, este «exceso de memoria» no ha sido acompañado de un análisis más acabado de cómo es que la comunidad participa en la colección propuesta por el museo. Algo ocurre, para que lo que públicamente se ha decidido tenga su lugar al interior de esos espacios de arquitectura imponente, no encuentre un interés capaz de convocar a la amplia mayoría de la población chilena. El museo, en su mirada cotidiana y multitudinaria, no está siendo reconocido como un espacio que reúne y explicita lo colectivo y lo íntimo, la memoria y el porvenir. La idea de un espacio de comunión y reflejo de la ciudadanía ha visto desvanecido su correlato práctico, profundizando el desapego del público.

Una hipótesis posible es que las políticas culturales vinculadas a estos espacios han priorizado su existencia por sobre la reflexión más profunda de su sentido y la configuración didáctica de sus exhibiciones y recorridos. Dicho de otro modo, han puesto el acento en sostener la oferta en lugar de desarrollar una demanda social amplia que, más allá del aumento de visitas circunstanciales, reconozca el valor de estos espacios y se haga parte de ellos. Parece ser que la reflexión debiera orientarse hacia las estrategias de comunicación y de «salida» del museo al

**Si durante los años noventa el foco de las políticas culturales estuvo en revigorizar el desarrollo del sector artístico mermado por la dictadura, en la última década asistimos a un cambio de énfasis que traslada las políticas públicas desde el apoyo a la producción al acento puesto en el acceso y el consumo.**

encuentro de la sociedad. Se trataría de una reformulación del espacio museo, que si bien acumula y preserva la memoria y la trayectoria cultural, permanece abierto, vivo y permeable a los cambios de la sociedad que lo alberga y lo constituye.

En tanto hemos visto, el museo es un espacio exigente con su público. No es fácil entrar en él y empaparse de sus contenidos, de su lectura del pasado y su sentido en el presente. Requiere tiempo. Particularmente, la sociedad chilena es una sociedad a la que le ha costado mirar hacia atrás y entablar un diálogo con su historia y trayectoria cultural. Hacerse cargo de una identidad y gozar de y con ella. La distancia observada entre la población chilena y el museo convoca a concentrar el trabajo en la experiencia del público en el museo. ¿Qué se pone en juego en el museo, a qué experiencias llama, a qué emociones da lugar, qué reflexiones y debates suscita? ¿Qué se juega en una visita al museo?

La política cultural, en las últimas décadas, ha puesto el acento en aumentar el número de visitas en cantidad y diversidad, lo que es preciso y necesario, pero no suficiente. Acceder al museo significa finalmente acceder a una lectura de la propia biografía, es decir, a una contextualización de las trayectorias individuales. La posibilidad de este contexto no pasa solo por abrir las puertas del museo (rebajar las entradas, ampliar las construcciones, multiplicar la publicidad), sino que también llama imperativamente a retomar el debate en torno a su sentido. Trasladar su sentido original a un proyecto tecnológicamente contemporáneo y de actualización permanente de un espacio cultural que los ciudadanos se interesen en compartir.

Sacar el museo a la calle, aligerarlo, hacerlo interactuar con las experiencias de la gente. Pasar del modelo concentracionario a una arquitectura abierta, fluida, permeable y viajera, como son actualmente los lugares en que se realiza la comunidad (las redes y los espectáculos). No solo traer gente a lo establecido sino itinerar y acercar el museo a las experiencias de aprendizaje y de simbolización en común. El sentido de estos espacios debiera adaptarse a los cambios en la tecnología, en la producción y en la construcción institucional que se mueve de lo homogéneo a lo diverso, de lo fijo a lo adaptable, de la representación de lo público a la bisagra entre lo privado y lo público, de los sueños de conclusión a la visibilización de lo diverso, conflictual y cambiante; de la exhibición de lo ya vivido a una plataforma de vitalidad de la cultura.

Sin duda, el debate sigue abierto, pero entender el museo, entonces, como la residencia de lo que una sociedad quiere recordar y busca para proyectarse, es entender también este recordar como activador de la comunidad; el museo como el cuerpo activo de la memoria social. La actualización del museo implica finalmente establecer su vínculo con la ciudadanía de otro modo; elevarse como una tribuna referente, lugar de encuentro y fuente de nuevas ideas. Y en esta empresa la elaboración de más y nuevas mediciones será crucial para observar su integridad y trascendencia: indicadores que nos hablen de su consumo pero también de su relación con la producción intelectual, el mercado del arte, la formación de colecciones, las exhibiciones, así como su vínculo con el entorno donde se posicionan, como activación pedagógica y con repercusiones en el debate público. Hasta ahora, y con la información disponible, solo son posibles análisis parciales y especulativos, como el precedente, de este espacio amplio, necesario e ineludible de la configuración de la identidad del país. OC

## REFERENCIA

Iniesta, M. (1994). *Els gabinets del món. Antropología, museus i museologies.* Lleida: Pages Editors.

PUBLICADO EN OCTUBRE DE 2013, OC 17.

# A PROPÓSITO DEL MUSEO DE LA MEMORIA: EL DEBATE DE LOS HISTORIADORES Y EL USO REFLEXIVO DE LA HISTORIA

Por Daniela Jara

## Las tareas del duelo

«EL CASO CHILENO» Y «EL IMPASSE DE LA MEMORIA» SON SOLO ALGUNOS DE LOS APELATIVOS con que se han intentado aprehender las dificultades que plantea la interpretación y representación del pasado reciente en el chile posdictatorial. De acuerdo con Elizabeth Lira (2011), el rango de divisiones éticas y políticas existentes respecto de la interpretación del pasado reciente en Chile «...conforman una memoria antagonista e incluso traumática» (p. 108). La representación de dicha memoria traumática y la aspiración a su reconocimiento sería parte de lo que Judith Butler considera «la tarea del duelo» (Butler, 2004) que sucede a episodios de violencia política y durante la cual se contribuye a determinar parte de las bases éticas que orientan la vida en común.

Hace algunos meses hubo un debate epistolar y una serie de declaraciones cruzadas en torno al Museo de la Memoria y la representación de lo traumático. El debate comenzó cuando Magdalena Krebs, directora de la Dibam, cuestionó en una nota publicada en el diario La Nación el miércoles 27 de junio de 2012, lo que consideraba la «falta de contexto histórico» del museo y manifestó su escepticismo respecto del efectivo rol pedagógico que este estaba cumpliendo. El directorio del museo realizó una declaración donde lamentaba los dichos de Krebs, una serie de personas pidieron su renuncia y en las redes virtuales el debate se replicó. La respuesta a Krebs fue al unísono: que su declaración tenía un razonamiento oculto («contextualizar es legitimar») y que las violaciones a los derechos humanos no se pueden explicar ni contextualizar.

Reflexionando más allá de la coyuntura de este debate, ¿cuál es la relación entre entender un trauma y justificarlo? ¿Qué es lo que está en juego en este debate entre relativismo y universalismo como estrategias de representación de lo traumático? En este contexto, quiero llevar la atención a un debate muy similar al aquí descrito que tuvo lugar en Alemania en 1986, denominado *Historiskerstreit* o «debate de los historiadores[1]». Si bien habían transcurrido ya casi cuatro décadas del término de la Segunda Guerra Mundial, esta aún continuaba generando apasionadas reacciones. La cuestión de fondo era lo que el filósofo y sociólogo Jürgen Habermas denominó «el uso público de la historia del Holocausto», es decir, el estatus que este tendría en la identidad alemana y la historiografía. Pese a las diferencias entre ambos casos[2], revisar la historia de este debate ilumina en parte el caso chileno y nos lleva a repensar la relación entre la representación, la historia, la memoria y lo traumático.

## Recordar el Holocausto

Después de 1946, la reflexión en torno a los acontecimientos y crímenes acaecidos bajo el nazismo dio paso a distintas tra-

1. Este debate no tuvo lugar en la academia, sino en los medios de comunicación.

2. En *Precarious Life* (2004) Judith Butler señala que un fenómeno parecido ocurrió después del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos: «cualquier persona que intentara entender las razones para el ataque era considerado como alguien que buscaba exonerarlo» (traducción propia). Butler denomina a esto «el antiintelectualismo».

diciones de memoria. Estas se pueden estructurar de manera simplificada en dos grandes tradiciones (Olick, 2007; Holenhoe, 2011). La primera corresponde a la izquierda liberal que postuló una identidad posnacional crítica al periodo de nacional-socialismo. Desde esta perspectiva, el Holocausto debía pasar a ser un aspecto fundamental de la memoria y la identidad alemana. Esta tradición, de la que Habermas fue considerado como uno de sus portavoces emblemáticos, primó a partir de la década de los setenta, cuando el Holocausto pasó a ser parte de la memoria cultural oficial de Alemania.

Por otro lado, una segunda tradición articuló una memoria más bien conservadora que buscó apaciguar en lo posible la memoria del Holocausto. Esta postura nacía de un malestar con la sombra de culpa que había caído sobre Alemania después de la Segunda Guerra Mundial y buscaba reparar la autoimagen nacional, lo que muchas veces implicó poner en perspectiva histórica el Holocausto. En círculos conservadores el uso público del Holocausto fue visto como parte de una maquinaria de la ideología de la nueva izquierda y primó el descontento con lo que se consideraba la pérdida de las tradiciones nacionales. La voz de este sector cobró fuerza con el gobierno democratacristiano de Helmut Kohl, el que planteaba con convicción que la historia alemana no podía reducirse al periodo de la Segunda Guerra Mundial e impulsó una política de perdón y olvido por el pasado nazi.

## El *Historiskerstreit* o debate de los historiadores

El *Historiskerstreit* fue gatillado con la visita de Reagan, invitado por Kohl a una ceremonia militar en un cementerio aledaño a Bitburg, durante el cuadragésimo aniversario del fin de la guerra y de la dictadura de Hitler (Crownshaw, 2010). Al existir 47 miembros de las SS enterrados en ese mismo cementerio, el evento adquiría una connotación especial: para algunos, se estaba dando el mensaje de que las escuadras nazis merecían ser conmemoradas del mismo modo que las víctimas del Tercer Reich y en general, que todas las víctimas de la guerra. Esta relativización[3] la continuó el trabajo del historiador Ernst Nolte, quien articuló el sentir conservador afirmando que el pasado nazi había excedido su dimensión natural y que debía ser dejado atrás, «(...) el pasado debe morir» (Olick, 2007, p. 5). En un artículo de opinión, Nolte estableció un paralelo entre las prácticas del nazismo y otras que habían sido descritas en diversas fuentes anteriores a 1920. Su tesis era que el asesinato en masa cometido en la Unión Soviética antes de la Segunda Guerra Mundial fue un precedente para Auschwitz. Agregó, además, que el pasado nazi debía ser racionalizado y que esto implicaba contextualizar a Hitler y sus motivaciones. En definitiva, para Nolte, Hitler había actuado motivado por el miedo.

3. En el debate sobre el caso alemán esto se conoce como «normalización» y se refiere al intento de construir una visión objetiva del pasado, en la que el Holocausto pasa a ser un acontecimiento más dentro de la historia alemana.

**Para Habermas, la idea de una identidad alemana solo podía rehacerse de manera posterior al Holocausto y tras hacer un quiebre con la identificación nacionalista. Este proceso debía ser conducido por el Estado, lo que sería un resguardo para la convivencia democrática. Habermas concibe una memoria «en deuda», lo que posteriormente ha sido influyente en otros procesos de transición política y en escenarios postraumáticos.**

Seguidor de la denominada escuela crítica e intelectual activo de la corriente de izquierda liberal, Habermas (1998) fue una encendida parte en este debate. Para él, el problema no era historizar el pasado, sino más bien el uso público que se estaba dando a la historia. Argumentó que la idea de una objetividad histórica era ilusoria y consideraba que en toda práctica historiográfica debía hacerse la pregunta por la moral. Para Habermas, la idea de una identidad alemana solo podía rehacerse de manera posterior al Holocausto y tras hacer un quiebre con la identificación nacionalista. Este proceso debía ser conducido por el Estado, lo que sería un resguardo para la convivencia democrática. Habermas concibe una memoria «en deuda», lo que posteriormente ha sido influyente en otros procesos de transición política y en escenarios postraumáticos, donde se plantea la necesidad de la manifestación del Estado y la articulación de una memoria oficial «responsable». Pero para el intelectual no bastaba solo con la acción del Estado, sino que toda la sociedad debía hacer un mea culpa incluso 40 años después de sucedido el Holocausto. En este contexto, hace referencia a la memoria cultural y la transmisión intergeneracional de la historia y propone una noción de responsabilidad intersubjetiva e intergeneracional:

**El supuesto implícito y explícito en muchas de las réplicas que rechazaron la intervención de Magadalena Krebs al historizar el golpe y contextualizarlo en la polarización de la década del 70 es justificar la violencia de Estado. Existen razones históricas para entender la molestia que generaron las declaraciones de Krebs: en Chile la idea de que las víctimas de la dictadura (y en general, las víctimas de violencia política) no eran «santas palomas» es un dispositivo que pesa sobre el presente: fue (y es) el razonamiento implícito de la violencia de Estado, la idea de que si alguien sufría violencia «por algo era».**

> Nuestra propia vida está unida al contexto de vida en que Auschwitz fue posible, no por razones contingentes, pero de manera intrínseca. Nuestros modos de vida están conectados con los de nuestros padres y abuelos a través de una red de tradiciones familiares, locales, políticas e intelectuales que es difícil de desentrañar, esto es, a través de un *mileux histórico* que nos hace ser quien hoy día somos (p. 233).

Para Boots, la relación que Habermas planteara con el pasado no fue solo genealógica sino también ético-política: su enfoque concebía un pasado que es efectivamente relevante porque está presente en nuestras tradiciones —usualmente de un modo no voluntario—, en hábitos y en formas de pensar. De este modo, el pasado contiene un legado que afecta no solo al presente, sino también al futuro.

## La universalización del Holocausto

En alguna medida, la postura de Habermas se impuso durante décadas en lo que se llamó la Alemania «moral»; sin embargo, es cuestionable cuánto efectivamente predominó. Poco tiempo después del debate de los historiadores vino la unificación y el nacionalismo económico de fines de la década de los 80, cuestión que distrajo la atención del debate sobre Auschwitz (Olick, 2007; Hohenlohe, 2011)[4].

Para Olick, un legado fundamental de Habermas en el desarrollo posterior de los acontecimientos ha sido que logró instaurar la idea de que los Estados deben llevar a cabo acciones de reparación y responsabilidad, la que ha pasado a ser parte de la legitimidad política en lo que denomina como las «políticas del arrepentimiento» a nivel global. Huyseen por su parte, observa que después de la unificación de Alemania —proceso que para el autor fue repentino y generó un giro en la década siguiente— el discurso conservador cambió. En adelante, se centró en el reconocimiento de las víctimas de dictaduras y tiranías en general, sin distinguir entre víctimas y victimarios, sino más bien homogeneizando ambas posiciones, pasando a ser consideradas —siempre a modo general— como «traumáticas». Por lo tanto, en la década de los 90 hubo un vuelco hacia la constricción y la responsabilidad desdibujando de alguna manera los límites que antes habían caracterizado las distintas tradiciones de memoria. Esto generó —para muchos— una paradoja: esta nueva moral internacional permitió evitar la polarización alemana en torno a su pasado, en el que todos habían sido, de diversas maneras, víctimas.

Otros autores han visto en este proceso la universalización del Holocausto, donde ha tendido a primar un espacio de empatía entre distintas historias, traumas y víctimas. Levy y Sznaider (2002), por ejemplo, plantean que hacia el fin de la Guerra Fría, el Holocausto fue crecientemente institucionalizado como la base moral de la política global de derechos humanos, legitimando intervenciones militares y humanitarias en otros contextos de abuso, incluyendo contextos de genocidio. Esto culminó en otro fenómeno que ha sido visto con sospecha por algunos: al dejar de ser parte de una historia específica, el Holocausto se descontextualizó y se deshistorizó, pasando de ser una atrocidad cometida por un régimen militar alemán contra

4. Para una discusión sobre la identidad alemana después de la unificación ver Huyseen, 2003.

judíos a ser una lección sobre los seres humanos y la violación a los derechos humanos. Sin embargo, al no darle contexto, finalmente se ha transformado, para algunos, en «cualquier» evento histórico.

## LaCapra y los aportes del psiconanálisis al debate sobre representación y el uso reflexivo de la historia

La reserva ética frente a la universalización del trauma es el contexto en que LaCapra revisita años más tarde el *Historiskerstreit* para ponerse del lado de Habermas, pero yendo más allá. Una de sus preocupaciones es que ante atrocidades particulares, la historia se desdibuja en formas de memorialización que generalizan y universalizan eventos que fueron —en cambio— específicos. Según LaCapra, el debate de los historiadores aportó poco respecto de nuevas perspectivas sobre el Holocausto. Sin embargo, develó importantes aspectos de la relación entre lo personal y lo social con lo traumático (1998).

LaCapra propone que el psicoanálisis puede hacer una importante contribución para comprender procesos históricos que conllevan duelos y pérdidas colectivas. Dirigiendo la atención hacia el concepto de transferencia, LaCapra reformula el problema y observa que en toda forma de narrar el pasado se establece una relación con lo traumático. Así, el debate de la *Historiskerstreit* es un ejemplo concreto de cómo opera la transferencia, en este caso, entre los historiadores y su objeto de estudio, activándose mecanismos no resueltos de identificación con el régimen nazi. Para LaCapra, es precisamente esto lo que el modelo de la responsabilidad postulado por Habermas no considera y el punto en que toma distancia de su perspectiva.

Pero ¿qué significaría considerar los mecanismos de identificación en la representación de los acontecimientos? ¿Cómo lidiar con mecanismos como la represión o la evasión al representar y conmemorar episodios de trauma histórico? LaCapra observa que en la respectiva marginalización o relativización del Holocausto y en su reconocimiento y conmemoración se enfrentan las dos formas de enfrentar lo traumático identificadas por Freud: la tendencia a repetir el pasado (*acting out*) o a trabajar con él (*working through*). LaCapra sugiere que la insistencia de Nolte respecto de contextualizar el Holocausto (considerando el miedo de Hitler de una masacre soviética, por ejemplo) enfrenta de una manera equivocada el problema de la responsabilidad en los crímenes. Distingue, en cambio, entre causalidad y reflexividad al representar la historia. Para él, la necesidad de encontrar una causalidad no solo mitiga las atrocidades, sino que posibilitaría su repetición en la formación de una identidad nacional, en este caso, alemana. El uso de la historia para relativizar el pasado y poner al Holocausto como parte de un continuo histórico serían para él formas de usar el recurso de la historia de manera poco reflexiva (1998). Así, los traumas pasados no son registrados en cuanto traumas, pero son narrados de manera que las cosas «calcen» y se construyan narrativas armónicas de la historia. Estos modos de contar la historia —y es aquí donde está el punto fundamental que señala LaCapra— tienden a repetir los mecanismos de negación, evasión e ignorancia a través de los cuales los espectadores (*bystanders*) de estos acontecimientos tienden a permanecer indiferentes y pueden ser capaces de vivir con las nociones de persecución y genocidio[5]. Incluso, pueden facilitar el «repetir» (*acting out*) el pasado, o al menos, los mecanismos que lo causaron.

La alternativa reflexiva, la de Habermas, promueve en cambio el trabajar/ hacerse cargo (*working through*) de las memorias traumáticas al asumir la responsabilidad histórica. Sin embargo, al advertir contra la identificación crítica con el victimario, el modelo ideal de memoria cultural impulsado por Habermas se convierte en un modelo «voluntarista», o normativo, que incluso puede hacerse *naive* al no considerar los aspectos inconscientes de la relación con el pasado. Su modelo de memoria está forjado bajo la hipótesis que la memoria puede descansar sobre fuerzas racionales y la conciencia. De esta manera, no toma en cuenta otros elementos que aportan las teorías del trauma y la tesis del inconsciente, por ejemplo, mecanismos como la repetición, negación, represión y transferencia, todos los que determinan nuestra relación con la memoria (LaCapra, 1998) y que debieran ser tomados en cuenta al representar acontecimientos históricos.

## El trauma, la memoria y la historia

¿Qué relación tiene el debate de los historiadores en Alemania con el caso chileno? La historia cultural de la memoria del Holocausto muestra cómo la instauración de una memoria de la víctima tuvo efectos no esperados: generó una cultura de la victimización, en la que solo testimoniar el propio padecer adquiere una legitimidad intrínseca. Con esto, la posición de víctima pasó a ser una posición universal (incluso, denominada como estructural en teorías del trauma como la de Cathy Caruth) que ha perdido especificidad no solo histórica, sino también moral. Se han visto señales que pueden sugerir esta tendencia también en Chile, donde junto con la proliferación de memoriales de víctimas de la dictadura se suman memoriales a otros «caídos». Como observa Steve Stern en su estudio sobre los marcos de la memoria del golpe militar, todas las narrativas sobre el pasado enfatizan una experiencia de victimización en alguna parte del relato (2006). Frente a esta situación, surge la pregunta ¿cuánto contribuye esto a generar una reflexión sobre la participación colectiva en los mecanismos que permiten la violencia, por ejemplo? ¿Cuánto contribuye la narrativa de la victimización a generar una reflexión en torno a la violencia?

5. Este mismo mecanismo es el que Michael Taussig denomina como «el secreto público», una realidad que es conocida por todos, frente a la cual sin embargo, se actúa como si no existiera.

DANIELA JARA

**Estas memorias político-familiares heredadas de abuelos y transmitidas generacionalmente en conversaciones de domingo y en los pasillos del colegio, no tienen ninguna posibilidad de 'escuchar' una narrativa distinta.**

En 2008 participé en una investigación nacional para comprender cómo se transmitía la memoria del golpe militar en Chile. Contra el sentido común que afirma que los jóvenes desconocen la historia del país, uno de los hallazgos de la investigación fue que la memoria política sí había sido transmitida intergeneracionalmente. En el grupo de estrato socioeconómico alto, por ejemplo, compuesto por jóvenes de entre 18 y 24 años, el golpe militar no era desconocido, sino justificado por la mayoría y celebrado. Las narrativas del golpe habían sido asimiladas en la lógica del «pronunciamiento». En ese momento, nos dimos cuenta de que estábamos frente a memorias transmitidas en el espacio de la familia, eran narrativas privadas que no habían sido sometidas a confrontación ni a debate público. Este grupo fue un recordatorio de uno de los elementos característicos de la memorialización en Chile: la división de los marcos nemónicos (Stern, 2004) y la guetificación de la memoria (Lira, 2011). Estas memorias político-familiares heredadas de abuelos y transmitidas generacionalmente en conversaciones de domingo y en los pasillos del colegio, no tienen ninguna posibilidad de «escuchar» una narrativa distinta (si pensamos en LaCapra, de hacer un uso reflexivo de la historia). Por esto, la insistencia de LaCapra respecto de la necesidad de tomar en cuenta los mecanismos de relación con el pasado, es central. Si no se entiende cómo se incorpora la memoria y su compleja relación con la identidad (individual, familiar, socioeconómica y de clase, al menos) y los afectos, lo más probable es que la guetificación de la memoria continúe siendo la característica esencial del caso chileno. El aporte de LaCapra, precisamente, fue plantear que la representación de lo traumático no solo tenía que plantearse el cómo hacer uso público de la historia, sino más bien uso reflexivo de ella. ¿Cómo puede la representación de lo traumático desestabilizar los mecanismos de identificación (familares, de clase, político partidarios) que operan al pensar el pasado? LaCapra observó que la relación *a priori* con el pasado iba a incidir en la elaboración de lo representado, por lo que toda representación del trauma debía tomar en consideración los mecanismos de negación y repetición de ese pasado. Lo anterior es lo que marca una diferencia fundamental en el uso que se le puede dar a la historia, cuestión de particular relevancia para el caso chileno.

El supuesto implícito y explícito en muchas de las réplicas que rechazaron la intervención de Magadalena Krebs al historizar el golpe y contextualizarlo en la polarización de la década del 70 es justificar la violencia de Estado. Existen razones históricas para entender la molestia que generaron las declaraciones de Krebs: en Chile la idea de que las víctimas de la dictadura (y en general, las víctimas de violencia política) no eran «santas palomas» es un dispositivo que pesa sobre el presente: fue (y es) el razonamiento implícito de la violencia de Estado, la idea de que si alguien sufría violencia «por algo era». Así, podemos entender cómo esta tendencia a poner en perspectiva, historizar el pasado, efectivamente puede esconder la intención de relativizar (ej: la estrategia de causalidad de Nolte, según LaCapra).

Sin embargo, la abstracción de los traumas históricos también puede tener efectos negativos que, a largo plazo, pueden ser contraproducentes para los fines mismos de un Museo de la Memoria que busca interpelar a su auditorio. ¿A quién está dirigido el museo? ¿A quién debiera estar dirigido? Para Habermas y LaCapra la única forma de memorializar episodios traumáticos con responsabilidad es a través del reconocimiento del trauma, pero como se ha visto, el reconocimiento no consiste necesariamente en la institucionalización de una memoria específica, ni su memoria consiste en su reiteración. Es más, esta puede tener efectos contrarios: puede transformar el pasado en un pasado que ya no refleja nada del presente y que además reproduce los mecanismos originales de relación con lo traumático. Como lo dijo James Young (1993): «Algunos plantean que más que representar una memoria pública, los monumentos pueden sustituirla por completo». Y agrega: «Cuando dejamos que los monumentos procesen la memoria por nosotros, nos volvemos mucho más olvidadizos» (p. 5).

La historia cultural de la memoria del Holocausto, al menos desde el punto de vista de su legado conceptual, ilumina en parte los debates en torno a la memoria en Chile. Finalmente, parece importante destacar que la memorialización a través de narrativas y archivos oficiales considera solo un aspecto (si bien esencial) de la complejidad. Así como esta puede disputarse en discursos, monumentos y espacios, también hay otro ámbito de la memoria: aquella que está en los hábitos y en las prácticas cotidianas. A esta memoria también resulta fundamental interpelar. OC

## REFERENCIAS


Booth, J. (2006). *Communities of memory: on witness, identity and justice.* Ithaca y Nueva York: Cornell University Press.

Butler, J. (2004). *Precarious life: the powers of mourning and violence.* Londres, Nueva York: Verso.

Crownshaw, R. (2010). *The afterlife of Holocaust memory in contemporary literature and culture.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Habermas, J. (1989). *The new conservatism: cultural criticism and the historians,* Cambridge: Debate, Polity.

Hohenlohe, A. (2011). *In the presence of the past: 'third generation' germans and the cultural memory of national socialism and the Holocaust.* Tesis doctoral, Goldsmiths College, University of London.

Huyseen, A. (2003). *Present past: urban palimpsests and the politics of memory,* Stanford. California: Stanford University Press.

LaCapra, D. (1998). *History of memory after Auschwitz.* Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.

Levy, D., & Sznaider, N. (2002). Memory unbound: the Holocaust and the formation of cosmopolitan memory. *European Journal of Social Theory, 5*(1), 87-106.

Lira, E. (2011). Chile, dilemmas of memory. En F. Lessa & V. Druliolle (Eds.), *Memory on Latin America's Southern Cone* (pp. 107-132), Nueva York: Palgrave Mc Millan.

Olick, J. (2007). *The politics of regret: on collective memory and historial responsibility.* Nueva York: Routledge.

Stern, S. (2006). *Remembering Pinochet´s Chile: on the eve of London 1998. The memory box of Pinochet's Chile*, vol. 1. Durham y Londres: Duke University Press.

Young, J. (1993). *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning.* New Haven y Londres: University of Yale Press.

**CANAL OBSERVATORIO CULTURAL**

Entrevista *Cultura y desarrollo* realizada en julio de 2013 (fragmento)

**Paulina Soto Labbé**

**«Sin desarrollo cultural, los avances en la conquista del bienestar colectivo y la lucha contra la pobreza y toda forma de exclusión y discriminación no se sostendrían, porque el desarrollo no depende únicamente de una economía estable y una solidez institucional democrática».**

PUBLICADO EN DICIEMBRE DE 2013, OC 18.

# LOS TALLERES ARTÍSTICOS EN EL TRABAJO CON USUARIOS DE DROGAS

Por León Gomberoff

EGO[1] es una institución parisina que recibe usuarios de drogas que viven en condiciones sociales y económicas muy precarias[2]. En ella se imparten varios talleres: de artes gráficas, de poesía, de jardinería, de música y de lenguas. En este artículo quiero reflexionar sobre el interés que pueden tener los talleres en el trabajo con este tipo de personas.

## Arte y drogas

Se puede decir que el arte y el consumo de drogas aparecen ligados en el imaginario colectivo. El arte moderno, en todas sus expresiones gráficas, musicales o literarias es una máquina de producción de novedades que sorprenden y divierten rompiendo con lo cotidiano. Las drogas, guardando las proporciones, parecen tener una función semejante. Ellas llevan al individuo más allá de sí mismo.

Una diferencia importante entre los objetos artísticos y los que no lo son es que los primeros son firmados por un artista o un grupo de artistas con características particulares. Ser artista es una identificación valorada socialmente. Es positivo ser artista. No es lo mismo ser artista que ser un trabajador cualquiera. El artista, luego de ser reconocido por su producción, se transforma en alguien interesante que se produce a sí mismo.

El hecho de que los artistas produzcan objetos que se encuentran en los márgenes de lo cotidiano, nos hace imaginarlos como habitando también esos márgenes. Por ello desde la Antigüedad, arte y locura parecen relacionarse. Un texto atribuido a Aristóteles dice por ejemplo: «Los hombres ilustres en la poesía, en las artes o en política han sido frecuentemente melancólicos y locos como Ajax, o misántropos como Belerofonte. Inclusive en la época reciente se ha podido constatar una disposición de ese tipo en Sócrates, Empédocles, Platón y muchos otros, sobre todo entre los poetas». El texto es citado por Lombroso (1889, p. 2) quien trata extensamente sobre la relación entre genio y locura. Lombroso, utilizando la teoría de la degeneración, relaciona la genialidad con diversas afecciones nerviosas entre las que cuenta el alcoholismo.

Nos hacemos fácilmente la idea de que los artistas consumen drogas. Esto es sin duda un prejuicio que ha sido originado probablemente del hecho que muchos artistas han reivindicado el consumo de drogas e incluso lo han declarado como parte del proceso creativo. La sociedad es más indulgente con el artista que consume drogas que con el consumidor de drogas que no es artista. El consumo de drogas es parte de la locura, aceptable en el artista siempre y cuando no termine acabando con él.

La idea del artista adicto y al límite de la muerte es un mito moderno que impregna las artes desde el comienzo del siglo

1. Parte de la Association AURORE (aurore.asso.fr/).

2. La expresión «usuario de drogas» se refiere de manera general a personas que consumen drogas. Términos como «drogado», «adicto» o «toxicómano» hablan de un nivel de uso patológico y son términos que pueden tener una connotación despectiva.

XIX y que es especialmente importante en el desarrollo de la música rock. Este mito esconde el hecho de que hay muchas personas que consumen drogas, que no todas están al borde de la muerte y que hay artistas que no lo hacen.

El consumidor de drogas es visto corrientemente como un «vicioso» o como un «enfermo», sobre todo si no se trata de un artista. La penalización del consumo en varios países agrava la situación de las personas que usan drogas pues las criminaliza.

Ser calificado como adicto, toxicómano, drogadicto o alcohólico aporta una identificación degradante o inclusive insultante que claramente no es positiva para la denominada autoestima. Las personas que no pueden dejar de consumir aceptan por regla general la lista de calificativos degradantes que una identificación social negativa les aporta. Ella funciona como un estigma confirmándose en todas las interacciones sociales del sujeto (Goffman, 2008). Cualquier intento por hacer algo que sea socialmente valorado se encuentra con el fracaso de la propia identidad. La identidad del drogadicto es similar a la identificación degradante del melancólico. Freud señala que este: «...nos describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo. Se humilla ante todos los demás y conmisera a cada uno de sus familiares por tener lazos con una persona tan indigna» (Freud, 1984, p. 244). La diferencia es quizás que en el caso del melancólico se trata de una alteración de la realidad a la que los otros se oponen y, en el caso del adicto, los otros se encuentran de acuerdo. Existe en efecto un consenso entre el adicto, los familiares, el sistema de salud y la sociedad en general. Mientras el adicto no deje el comportamiento que lo marca como adicto no es un ciudadano como los otros.

## El enfoque de reducción de daños y EGO

La reducción de daños es una forma de abordar los problemas ocasionados por el consumo de drogas que se diferencia de los enfoques donde el objetivo principal es la ruptura de la relación entre las personas y las drogas. Ya son varios los que aceptan que la llamada «lucha contra las drogas» ha sido un fracaso (Global Commission on Drug Policy, 2011) y que un mundo sin drogas es un ideal que no permite abordar realmente los problemas ocasionados por el consumo.

Este se encuentra asociado a una mayor transmisión de enfermedades infecciosas, a la delincuencia, a condiciones de vida social y económica precarias. Un enfoque de reducción de daños permite pensar que esta asociación no es necesaria. En efecto, hay modos de consumir en los que no hay transmisión de enfermedades, el adicto no es necesariamente un delincuente y puede perfectamente vivir en la sociedad con los otros, en respeto hacia su medioambiente. El enfoque de reducción de daños acepta al usuario de drogas como consumidor, pero no lo estigmatiza como enfermo o como criminal.

EGO recibe a a estas personas con una estrategia de reducción de daños y con un bajo umbral de exigencia. Ningún prerrequisito es necesario para integrar la organización, el servicio es anónimo y gratuito, no es necesario expresar ninguna demanda, ni siquiera el deseo de dejar las drogas. El usuario de drogas es visto como un ciudadano que puede contribuir a la solución de sus propios problemas y aportar a mejorar las condiciones de vida del territorio en donde circula.

La característica principal del modo de trabajo de EGO es tratar el problema del uso de drogas sin limitarse al individuo. El usuario pertenece a un grupo social que interactúa con otros grupos sociales. La apuesta de EGO es que esta interacción puede ser menos violenta y favorecer un cambio positivo al menos a nivel local.

Los centros de tratamiento y de reducción de daños de EGO se encuentran cercanos a la escena de consumo y utilizan un enfoque comunitario que integra usuarios, habitantes y profesionales como pilares indisociables. El enfoque comunitario de EGO es particular. La comunidad no es definida por el espacio geográfico, no todos los usuarios vienen del barrio. No es definida tampoco por una identidad o interés común, hay una gran heterogeneidad entre identidades e intereses. No es definida tampoco por un consenso en torno a reglas, ya que ellas están en permanente negociación. El concepto de comunidad

**La idea del artista adicto y al límite de la muerte es un mito moderno que impregna las artes desde el comienzo del siglo XIX y que es especialmente importante en el desarrollo de la música rock. Este mito esconde el hecho de que hay muchas personas que consumen drogas, que no todas están al borde de la muerte y que hay artistas que no lo hacen.**

con la que trabaja EGO es completamente móvil, es construido por las personas presentes en un momento dado. Es una comunidad definida únicamente por la idea de un proyecto común: «La comunidad deviene un espacio abierto, sin límites claros, fundada sobre la diversidad y el respeto de las diferencias en un proceso permanente de renegociación y redefinición de sus contornos» (Cavalcanti, 1995, p. 8). EGO es una plataforma de diálogo que produce un cambio no solo a nivel individual de cada usuario, ni únicamente al nivel de la subcultura de los consumidores de drogas sino también al nivel de los profesionales y de los vecinos del barrio. Esos cambios se encuentran en operación en la práctica de los talleres.

## La revista y el comienzo de los talleres

Si la participación de los usuarios de drogas en las actividades de prevención existía desde los comienzos de EGO (1987), la aparición de la revista *Alter EGO* en 1990 reveló la faceta artística de ellos. Esta publicación busca informar sobre las actividades de EGO y realizar prevención de salud en el barrio (Espoir Goutte d'Or, 1990). Como en todas las actividades de EGO, los usuarios de drogas participan inclusive en el comité editorial. Desde el primer número, la revista se aleja bastante de una revista científica o de información, el estilo es mucho más popular; los artículos son simples y directos. Poemas escritos por los usuarios destacan entre textos educativos y militantes.

La participación en la revista les entrega un nuevo tipo de identificación. El individuo puede decir de sí mismo, por ejemplo, «soy usuario de drogas y poeta» o «soy usuario de drogas y dibujante». *Alter EGO* revela, en aquellos que participan, ciertas capacidades que no eran para nada evidentes con anterioridad. Eso produce un efecto en ellos mismos y también en las personas que los conocían únicamente como toxicómanos.

La revista *Alter EGO* tiene un público amplio. Ella muestra a la comunidad otra faceta de estas personas, permitiendo también a gente de distintos ámbitos interesarse en la asociación. Algunos artistas comenzaron a trabajar como voluntarios en EGO. La participación de artistas facilita una preocupación especial por el diseño y el estilo en todos los folletos, en las actividades de prevención e inclusive en el informe anual. Los artistas aportan también proponiendo talleres para los usuarios de drogas que frecuentan EGO. La mayor parte de estos son el objeto de publicaciones, exposiciones o presentaciones. Los primeros de diciembre, por ejemplo, se celebra el Día Mundial del Sida y el taller de teatro presenta siempre una obra colectiva relacionada con ese evento. Los talleres de arte producen obras que son expuestas en los locales de EGO o en otros talleres del barrio; EGO participa todos los años en «Las puertas abiertas de los talleres de artistas del barrio de La Goutte d'Or[3]» (portesdor.fr).

La publicación de la producción de los talleres muestra a la comunidad una imagen positiva de los consumidores de drogas. Esto favorece el diálogo entre usuarios y no usuarios, creando una sinergia en la que ambos cambian su relación con respecto a los problemas relacionados con las drogas.

Las razones por las que cada persona participa de los talleres son diferentes y si bien la publicación es positiva para el grupo, no todos tienen el mismo interés por ella. De hecho la mayor parte de lo que se produce no es publicado. Veamos dos casos de usuarios que se han destacado por su trabajo: Daniel y Nina. Daniel participa en los talleres de EGO para relajarse o para ocuparse por un tiempo. Daniel viene todos los lunes al taller de arte para disipar tensiones. Los cuadros que Daniel ha realizado son muy interesantes. Se trata en general de óleos no figurativos que han sido expuestos en varias muestras colectivas. En diciembre 2011 un libro de poemas y dibujos llamado *Voyages à la Goutte d'Or* fue publicado por la asociación (Espoir Goutte d'Or, 2011). El libro contiene cinco obras de Daniel (que pueden verse aquí: tinyurl.com/Daniel-Voyages-la-Goutte-d). La publicación tuvo como uno de sus efectos que EGO recibiera llamados de varias personas que querían comprar los cuadros. Daniel accedió a vender, pero él no se considera un artista y sigue pintando solo para relajarse.

Un caso distinto es el de Nina, ella hacía algunos dibujos de rostros de mujer. Un trabajador social le explicó que podía utilizar la acuarela. Luego, ella llevó sus trabajos al taller de informática en donde aprendió a retocar sus dibujos por medio de un software de tratamiento de imágenes. Desarrolló una técnica muy interesante y cuatro de sus trabajos fueron también publicados en el libro de poemas. Nina considera que se está transformando en una artista plástica, sus trabajos han aparecido en varios números de la revista *Alter EGO* ilustrando siempre temas femeninos. El año 2013 ha sido un año de consagración para Nina porque desde el 8 de marzo, el Día de la Mujer, una exposición de varias de sus obras se desarrolla en uno de los locales de EGO. La exposición ha sido todo un éxito, le ha permitido vender varios cuadros proyectando a Nina como una de las artistas del barrio y participar del evento «Portes d'Or» (portesdor.fr/les-artistes/user/firstisecondis/).

Hay dos talleres que ameritan una mención aparte porque muestran bastante bien la manera cómo se realizan los talleres en EGO, a saber el taller de música y el taller de huerto.

## El taller de música

El taller comenzó en 2005 gracias a un trabajador social que pensaba que la música es una herramienta de reducción de riesgos y que «las propuestas médicas y sociales no deben tener el monopolio de la intervención en drogas» (Philippe Ferin, comunicación personal, 2010). La música requiere de disciplina, de respeto del ritmo y de coordinación con los otros. La música en el contexto de un taller produce una distancia entre el consumidor de drogas y la droga. Sin embargo, la disciplina, el respeto del ritmo y la coordinación son los objetivos del taller en general y no una exigencia para cada participante en particular.

**Un usuario de drogas entra a EGO y puede transformarse en artista, en poeta, tener un rol en el grupo de música o ser jardinero. El interés de estos roles es que son relativamente móviles. Tienen sentido en la medida en que contribuyen a la vida colectiva. Las pequeñas victorias de cada uno sirven a todos.**

Si se busca trabajar con usuarios de drogas viviendo en condiciones precarias, el taller debe ser lo suficientemente flexible como para adaptarse al ritmo de estos.

El taller de música de EGO está abierto a todo el mundo. Las personas pueden participar de manera regular o venir cuando lo desean. Los participantes tienen diversos niveles de capacidad musical. Algunos tienen experiencia y retoman una práctica que habían abandonado, otros aprenden desde cero las bases de la música. Cada uno tiene derecho elegir dos canciones que todo el grupo interpretará y que formarán parte del repertorio. La interpretación no será clásica y tendrá el estilo particular del grupo.

El taller de música no es simplemente un taller, es un grupo de música que se llama *Bolcheviks Anonymes*. Este grupo anima gran parte de las actividades que EGO organiza. Las presentaciones incluyen un elaborado trabajo escénico (ver los enlaces tinyurl.com/bolche o tinyurl.com/lesbolcheviksanonymes).

La mayor parte de los instrumentos provienen de donaciones. Actualmente *Bolcheviks Anonymes* es un grupo relativamente conocido para las instituciones francesas de trabajo social. De hecho reciben varias invitaciones cada año para realizar conciertos fuera del ámbito de EGO.

El problema al que el grupo se ha visto confrontado es que sus miembros no pueden estar siempre presentes. Los imperativos del consumo de drogas no son siempre compatibles con las presentaciones regulares. Los conciertos se realizan entonces en función de aquellos que logran llegar y del repertorio que cada uno conoce. Hay alrededor de 15 personas en el grupo, esa cifra asegura que los conciertos funcionen relativamente bien y que no haya anulaciones de último minuto. Hay, sin embargo, algunos miembros del grupo que se estabilizan en una posición por un largo tiempo. Para tener una posición más estable hay que ganársela, porque el espacio debe abrirse. Eddy, por ejemplo es el bajista del grupo, no obstante, llegó primero como percusionista. Aprendió a tocar el bajo en el taller. Con cierta perseverancia y trabajo logró tener el nivel necesario. El compromiso con el taller lo introdujo en un ritmo de vida del que se había alejado hace tiempo. Actualmente tiene un trabajo estable que le impide a veces cumplir con los compromisos del grupo, ello le da la oportunidad a otro usuario de tocar el bajo. José es el baterista, logró esa posición luego de que el baterista oficial cayera preso. La vida de José no se ha transformado con el grupo, sigue consumiendo crack y continúa teniendo un comportamiento que puede llegar a ser agresivo con las personas que se encuentran en su entorno y, a veces, se pone a gritar insultos en una actitud poco comprensible. Sin embargo, el talento con el que toca la batería le muestra a todo el mundo una faceta que estaba muy escondida. Cuando José se presenta como el baterista de los *Bolcheviks Anonymes* su imagen es positiva e interesante. Es difícil mirarlo como un consumidor de drogas violento e incoherente.

## El huerto

El huerto urbano también merece una mención aparte porque ha sido unos de los proyectos emblemáticos de 2012. Es un taller que muestra la preocupación de los usuarios de drogas de EGO por el barrio en donde la institución se inserta.

Este ha sido cultivado en un terreno baldío en el que había basura acumulada. Un organismo de la municipalidad entregó a EGO el espacio por el tiempo que transcurriera entre la demolición de los edificios existentes y la construcción de otros nuevos. Los usuarios participan activamente en el diseño y en la mantención del huerto. Hay horarios de apertura fijos durante los cuales las personas presentes en los locales de EGO son invitadas a ir con un trabajador social. Algunos usuarios que conocen de agricultura y jardinería han tomado la iniciativa de asistir de manera más frecuente y ayudar a aquellos que debutan en el tema. El resultado es de una gran belleza (ver: jardinego.blogspot.fr/2012/08/plaisir-des-yeux.html). Los participantes del taller decidieron llamarlo *Jardín Noëlle Savignat*. Se trata del nombre de una persona que había trabajado voluntariamente en EGO durante varios años y había sido secretaria del directorio.

El huerto es un lugar público visible y abierto al barrio. Favorece la interacción entre los consumidores de drogas y los vecinos. El gran aporte del taller a la belleza y la ecología del barrio contribuye a cambiar la imagen imperante de los usuarios de drogas como fuente de disturbios y de suciedad. Varios eventos han sido organizados durante el año y han contado con la participación de los vecinos como un espacio de convivencia abierto

**La música en el contexto de un taller produce una distancia entre el consumidor de drogas y la droga. Sin embargo, la disciplina, el respeto del ritmo y la coordinación son los objetivos del taller en general y no una exigencia para cada participante en particular. Si se busca trabajar con usuarios de drogas viviendo en condiciones precarias, el taller debe ser lo suficientemente flexible como para adaptarse al ritmo de estos.**

a todo el mundo (ver: tinyurl.com/gouteraujardinego). Los vecinos participan en conjunto con los consumidores en el cuidado de las plantas. El huerto ha sido parte también de la fiesta de los jardines de París a través del evento *Balade musicale de jardin en jardín* (jardinons-ensemble.org/spip.php?article318). En síntesis, este ha sido una gran experiencia para las personas que han visto y participado de la transformación de un terreno baldío en un bello lugar. A fines de 2013 el terreno será entregado a una empresa constructora. La aventura comenzará de nuevo en otro lugar.

## A modo de conclusión

El enfoque de reducción de daños rompe el consenso entre el consumidor de drogas y las personas que se ocupan de él. La ruptura o la voluntad de ruptura con las drogas no es prerrequisito para lidiar con el consumo. Las drogas son una realidad que no implica necesariamente todas las características negativas asociadas a ellas. El consumidor de drogas puede cuidar de sí mismo, de los demás y de su medioambiente sin dejar el consumo. Para ello es necesario que sea acogido con un bajo umbral de exigencia por personas que acepten un tipo de relación que considere la red social en la que el usuario se encuentra. EGO es una organización fundada en un enfoque comunitario, lo cual supone que el profesional no puede intervenir sin el usuario. El consumidor de drogas es un experto en el consumo y en lo que sucede con relación a él. Sin embargo, esta experiencia no es sacralizada en EGO, el profesional también tiene algo que decir. La experiencia comunitaria de EGO trata de tejer por medio de saberes diversos un saber común que permita avanzar y generar objetivos realizables a corto y largo plazo.

Los consumidores son recibidos tal y como se presentan, pero lo que pase después depende de la relación que establezcan con el conjunto de personas presentes en el momento en que llegan. Cada persona que integra el grupo tiene un rol en relación con los otros que le permite ejercer la ciudadanía de una manera que sería imposible en otro lugar en donde el uso de drogas es visto de forma negativa.

El rol de cada uno no está predestinado de antemano y depende de la forma en que cada cual se posicione. Los talleres son de gran importancia para producir esta dinámica. Un usuario de drogas entra a EGO y puede transformarse en artista, en poeta, tener un rol en el grupo de música o ser jardinero. El interés de estos roles es que son relativamente móviles. Tienen sentido en la medida en que contribuyen a la vida colectiva. Las pequeñas victorias de cada uno sirven a todos.

El enfoque de los talleres no es ni terapéutico, ni ocupacional. No es terapéutico fundamentalmente porque no hay ninguna idea relacionada con el desarrollo de la persona, ni de reparación de la estructura de su personalidad. Sí existen algunos usuarios que utilizan los talleres con fines terapéuticos, pero la terapia no es el objetivo principal. Las personas que participan no están necesariamente enfermas, el hecho de que consuman drogas no significa que necesiten un taller para sanarse.

No se trata tampoco de talleres ocupacionales. Estos sirven para ayudar a quienes no saben qué hacer con su tiempo. Un taller para consumidores de drogas podría perfectamente ser pensado con un objetivo similar, como un espacio para que puedan hacer algo útil durante sus momentos de ocio. Como si el ocio o la falta de ocupación llevara a las personas a consumir drogas. Considerar los talleres de esta forma es creer en el viejo prejuicio que los encasilla como viciosos.

El consumo de drogas no es necesariamente ni un vicio ni una enfermedad. Para algunas personas, este forma parte de su estilo de vida. Se trata de un estilo de vida en el que difícilmente hay tiempo muerto. Los usuarios de droga, en general, están siempre ocupados y van muy rápido. No es fácil reunir el dinero y encontrar el producto que se necesita cada día. Por esta razón

si se quiere llegar a ellos se debe estar cerca y proponerles cosas que puedan interesarles y otorgarles un beneficio inmediato. Si un taller es lo suficientemente flexible con respecto al horario y a la participación, si el taller es ofrecido en el mismo tiempo y espacio en donde transcurre su vida cotidiana y si, además el taller es interesante; este puede funcionar.

Para que esto ocurra debe aportar algo a cada uno. Puede ser un lugar de expresión, un espacio terapéutico, un lugar para liberar tensiones; puede incluso servir para que algunos ocupen su tiempo. El interés de los talleres va, sin embargo, más allá del individuo. Una cosa es el tiempo de cada uno y otra es el tiempo del taller. El taller sigue su curso y si hay una gran flexibilidad, el rol que el participante ocupe dependerá bastante de lo que él esté dispuesto a hacer. Cuando alguien hace algo en un taller en EGO, quiéralo o no, no lo hace solo por sí mismo; lo hace en y por el colectivo que el taller forma. De la misma forma que el usuario interactúa con el taller, el taller interactúa, por medio de la publicación, con la comunidad. Los talleres instalan al usuario en la comunidad de una manera diferente. Cuando uno de ellos es reconocido como miembro de un grupo que realiza actividades positivas para el barrio, contribuye a cambiar la visión de los vecinos sobre los consumidores de drogas en general. El efecto de los talleres es individual, grupal y también micropolítico. OC

## REFERENCIAS


Cavalcanti, L. (1995). *Toxicomanie et travail communautaire: du difficile art de concilier le conflictuel.* L'expérience de l'Association Espoir Goutte d'Or. Ass, París: EGO.

Espoir Goutte d'Or (Ed.) (1990). *Alter ego le journal.* París : Espoir Goutte d'or.

Espoir Goutte d'Or (2011): *Voyages à la Goutte d'Or.* Paris : EGO.

Freud, S. (1984). *Duelo y melancolía* (1917 [1915]). En J.L. Etcheverry (Trad.), *Sigmund Freud. Obras completas* (pp. 235-255). Buenos Aires: Amorrortu.

Global Commission on Drug Policy. *Guerra a las drogas informe de la Comisión Global de Políticas de Drogas.* Extraído el 1 julio de 2013 de globalcommissionondrugs.org/Report

Goffman, E. (1970). *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales.* Buenos Aires: Amorrortu.

Goffman, E. (2008). *Estigma: la identidad deteriorada.* Buenos Aires: Amorrortu.

Lombroso, C. (1889). *L'homme de génie.* París : Félix Alcan.

Portes d'Or | Portes ouvertes des ateliers d'artistes de la Goutte d'Or dans le 18ème arrondissement de Paris. (2013). Extraído el 1 jul. 2013 de portesdor.fr/

PUBLICADO EN ABRIL DE 2014, OC 20.

# LA EXTRANJERIDAD INMIGRANTE PERUANA EN CHILE

Por María Emilia Tijoux

HACE YA MÁS DE UNA DÉCADA QUE CHILE VE LLEGAR NUEVOS INMIGRANTES. PRIMERO LATINOAMERICANOS y luego otros/as provenientes de distintos países del mundo que vienen a trabajar y a buscar nuevas expectativas de vida. Con la apertura democrática y el discurso triunfador de una macroeconomía que supone estabilidad, nuestro país enfrenta una situación que, si bien no es nueva, tiene características distintas a las migraciones de épocas anteriores. El presente artículo invita a reflexionar acerca de la situación de los inmigrantes peruanos, que si bien forman parte de una comunidad creciente, han devenido por ahora en una mayoría que intenta enfrentar la vida en Chile, al mismo tiempo que construye comunidad.

Me he detenido en las renuncias y adaptaciones que reconfiguran una extranjeridad particular de una historia política y unas heridas que tienen consecuencias en la migración de hoy. Aun cuando los inmigrantes peruanos se inserten laboralmente y demuestren un ascenso socioprofesional y, en ocasiones, una instalación cómoda en Chile quedan marcados por las huellas de una extranjeridad que les imposibilita un lugar *igual* a los chilenos. Su interacción con la sociedad chilena viene a resignificar y sobre todo a cuestionar una identidad que perciben como un sí mismo *mestizo y visible* caracterizado como *más moreno y menos europeo que los chilenos.*

La extranjeridad es un concepto amplio que impide la atribución de un significado único. Puede ser vista como un centro, como una estructura o como una realidad. La extranjeridad inmigrante es una realidad universal, pero también particular incrustada en un ser humano específico que cuando atraviesa una frontera —de límites y clasificaciones que resguardan la nación y su soberanía—, inicia un camino marcado por el estigma de *su* extranjeridad. Una vez en el país de llegada, dicha extranjeridad se traduce en el temor que implica enfrentarse con lo diferente y una posible pérdida de lo que es como individuo. Situado en lo ilimitado de lo desconocido, el inmigrante busca constantemente huir (aun cuando permanezca en ciertos lugares), porque ve los distintos modos en que el mundo pierde el horizonte. Esta pérdida de referencia provocada por su extranjeridad más amplia que la pérdida es entendida como un algo *que está en otra parte,* es decir como separación. Pero la pérdida supera lo que se suele ver a primera vista dado que emplaza al *nosotros* de una extranjeridad producida al interior de la propia experiencia y, por tanto, en el encuentro con los chilenos con quienes interactúa.

Ser peruano y vivir en Chile, independientemente del estatus que se pueda adquirir, es una experiencia compleja. Los legados de la Guerra del Pacífico y las persecuciones que le siguieron dejaron a los habitantes de ese país en un *lugar maldito.* A esto se suma el ver al peruano/a como un *indio.* Vale recordar que el proceso modernizador y la formación de los Estados nacionales fueron influenciados por intelectuales y políticos que promovían el positivismo europeo y el progreso como horizonte. Los europeos que llegaron en el siglo XIX —que eran inmigrantes— estaban impulsados por la política de colonización de los territorios del sur y principalmente del territorio mapuche, que buscaba una mejoría biológica que operara desde un trabajo político de constitución identitaria, expresada en la diferencia corporal entre europeo e indio. A mediados del siglo XX

el progreso diferenciaba el subdesarrollo del *desarrollo a la europea* cuando la distinción entre civilización y barbarie latía fuerte en una ideología donde el indígena representaba el peor lado. La inmigración europea fue un aporte para el mejoramiento físico-racial que extirpaba todo elemento de incivilización y barbarismo consolidando en el chileno la imagen de un sí mismo como *europeo*. A esta construcción se suma la arremetida xenófoba contra los peruanos a comienzos del siglo XX (1911) durante los violentos hechos de la chilenización[1] dirigida por el gobierno chileno en el norte, principalmente en Tacna, Arica y Tarapacá, zonas dominadas por Chile tras la Guerra del Guano y el Salitre (1879). Los peruanos fueron insultados, castigados, perseguidos y muchos de ellos asesinados. Había que expulsarlos del territorio chileno gracias a un régimen que generalizó el temor pintando cruces y calaveras en las casas, saqueando tiendas, violando domicilios y cometiendo múltiples delitos. «Han quedado registrados en el calendario regional como las inflexiones del dolor», señala González (2004, p. 20).

Esta negación desestabiliza al inmigrante peruano de sí mismo haciéndolo dudar de su persona, desvalorizándolo y ubicándolo en un lugar inferior. Para enfrentar esta vergüenza que proviene de distintos maltratos, los inmigrantes pueden acudir a la autonegación que cercena su identidad cuando corta el lazo que lo sostiene a su historia desarmando su horizonte de sentido. A esto hoy se suma que el criollo latinoamericano negaba eso *otro interior* al identificarse con lo no autóctono, lo europeo y lo norteamericano. Esto que *no quiere ser* se transfiere al inmigrante visto como *enemigo*, debido a sus diferencias formales y culturales. Además (Balibar, 2005), la guerra y sus consecuencias sirven como alegoría que refiere a distintos debates sobre a su figura. En la guerra el enemigo se configura de un modo claro en todas las épocas donde ha estado presente. Inclusive cuando al inmigrante se le otorga la nacionalidad, permanece como un/a sospechoso. Su cuerpo da cuenta de su existencia y al cuerpo no se lo puede «sacar de encima» (Tijoux, 2008).

El cuerpo es un lugar que posibilita las relaciones con los individuos y los grupos y allí se arraiga el sentimiento de identidad provisoria «que amarra sus signos mediante el modelaje de su apariencia, de su forma, de sus formas» (Le Breton, 2009). Con él se entra al espacio de la vida, con él vivimos y trabajamos, con ese propósito lo alimentamos y educamos o lo modelamos en el marco de medidas y de un peso que lo haga conveniente, según el modo en que se le encarne el origen, la clase social y la sociedad donde se desempeña (Tijoux, 2011). También lo hacemos hablar desde sus gestos, su forma, sus marcas o sus movimientos y los usos que le damos suelen determinar la distribución de sus propiedades hasta forjarlo como «la objetivación más irrebatible del gusto de clase» (Bourdieu, 1979, p. 210). Pero el cuerpo también agencia la mediación con el mundo y se presenta en la vida conteniendo a un individuo que actúa buscando el cara-a-cara con el otro. En el espacio social chileno, la separación entre el inmigrante peruano y el chileno/a, muestra que lo no común que impone el punto de separación es el cuerpo, por haber sido visto y sentido como *distinto*. El cuerpo peruano es construido históricamente por oposición al chileno, como cuerpo *extraño* que se reconoce por estar alojado *problemáticamente* en el cuerpo de la nación chilena. Pero que puede rechazarse aun sin conocer la historia, pues su otredad ha traspasado los límites de lo que se sabe acerca de alguien al que se desprecia o se odia (Tijoux, 2011).

**La extranjeridad es un concepto amplio que impide la atribución de un significado único. Puede ser vista como un centro, como una estructura o como una realidad. La extranjeridad inmigrante es una realidad universal, pero también particular incrustada en un ser humano específico que cuando atraviesa una frontera —de límites y clasificaciones que resguardan la nación y su soberanía—, inicia un camino marcado por el estigma de su extranjeridad.**

De tanto aceptar la certeza de la diferencia extranjera y negada, lo extranjero deviene en sí mismo un problema para el nosotros, pues las fronteras geográficamente establecidas en una época de desplazamientos constantes nos convierten en extranjeros a todos. Entonces hay que buscar a extranjeros específicos que contengan una extranjeridad que los señalice por fuera de

1. El Tratado de Ancón en 1883 cede a la República de Chile de modo incondicional el territorio de Tarapacá, estipulando la posesión chilena de las provincias de Tacna y Arica que quedan sujetas a la legislación chilena por diez años, al cabo de los cuales se realizaría un plebiscito para definir su dominio y soberanía. Ambos países intentaron asegurar estos territorios.

**El cuerpo peruano es construido históricamente por oposición al chileno, como cuerpo extraño que se reconoce por estar alojado *problemáticamente* en el cuerpo de la nación chilena. Pero que puede rechazarse aun sin conocer la historia, pues su otredad ha traspasado los límites de lo que se sabe acerca de alguien al que se desprecia o se odia.**

lo extranjero común que podría ser, por ejemplo, un turista o un becado universitario. Estamos frente a un cuerpo condenado, ausente de su territorio, configurado en la negación como pesadez cuya forma puesta en el espacio imposibilita borrarlo, pues siempre está en alguna parte[2]. Podríamos con Blanchot (1958) decir que el extranjero disipa toda identidad y que es una suerte de momento de disolución y de reconocimiento de esta disolución. La marca de separación que instala su presencia, asegura la búsqueda de lo semejante y construye muros para dejar del otro lado a quienes permiten el reconocimiento de la homogeneidad (Tijoux, 2011). Como señala Simmel (1984), la extranjeridad sería una oportunidad. El cuerpo tal vez la paradoja que la hace surgir como necesaria contradicción.

Estamos entrampados en la ambigüedad de lo que el cuerpo puede o no puede *dar a conocer* para que tenga sentido su presentación y aceptación ante quien lo juzga cuando lo observa. ¿Qué hacer ante la incertidumbre o la dureza de una mirada? El rostro como parte noble tiene la visión al centro con los ojos que soporta la mirada —chilena— que detiene a los peruanos provocándoles angustia. Probablemente deseen *sacarse la cara* y ocultarla (Goffman, 1970) pues *se les ha caído* (¿de vergüenza?) con el golpe y la fuerza de la mirada del *nosotros*. Cuando la mirada chilena golpea al otro/a peruano indica que el racismo niega una realidad problemática por el quiebre que ocasiona la extranjeridad que conduce al inmigrante a preguntarse eternamente por su sí mismo, por quién y por cómo es.

Pensando en concluir...

Para los chilenos ubicados territorialmente en el acá, los inmigrantes peruanos son vistos como la cara de una territorialidad que también es otra, porque ellos/as son los de allá o el revés negativo de su identidad. Así, mediante un proceso simultáneo de construcción y de rechazo, se definen y valoran los contenidos de la identidad social (Jodelet, 2005). Ocurre entonces que algunos peruanos inmigrantes no quieran ser vistos y busquen desaparecer de las escenas de interacción donde ya han sido vistos como tales. Dado que el cuerpo es el objeto de una presencia aprehendida en la instantaneidad de la obligación cotidiana o instantaneidad sin opción debido a una condición de ser *otro*, este inmigrante particular reporta el sufrimiento de ser objeto constante de una violencia simbólica «violencia *censurada y eufemizada,* es decir, desconocida y reconocida» (Bourdieu, 1980, pp. 216-217) ejercida en la inmediatez que lo hace un ser de espectáculo. Su cuerpo *inmigrante y peruano* deviene portador de signos de una visibilidad lejana que apela a una interpretación, gracias a informaciones que entrega de modo no consciente, pero que termina por organizar la implementación de un orden social, «en torno a un paradigma de la exclusión del 'otro', tanto social como simbólico» (Balibar, 2005, p. 13).

De cierto modo y aunque no se vea a primera vista, el inmigrante peruano se cubre con algún disfraz que oculte su origen. El cuerpo como vemos es su marca total o tal vez, su extranjeridad. Por fuera del sentido común que hoy se teje en torno al fenómeno de la inmigración en general y de la inmigración peruana en particular, me parece necesario hurgar en las prácticas sociales del inmigrante como en sus interacciones cotidianas con los chilenos/as los elementos que no surgen de buenas a primeras respecto de lo que sienten al habitar nuestro país. Se trata de ver a estas vidas extranjeras en su extranjeridad y buscar los mejores modos de acercarse y despegarlas del sufrimiento. OC

2. Ello refiere a la posibilidad de verificación de domicilio y de papeles de identidad al día. Estar legal en Chile implica visibilidad, fijeza, una demostración permanente de existencia.

## REFERENCIAS


Balibar, E. (2005). La construction du racisme. *Revista Actuel Marx, 38,* 11-28

Balibar, E. (2007). *Le retour de la race. Revista Mouvements, 50,* 162-171.

Balibar, E. & Wallerstein, I. (1991). *Raza, nación y clase.* Madrid: Editorial Iepala.

Blanchot, M. (1958). *L'étrange et l'étranger,* Nouvelle Révue Francaise, París: Gallimard.

Blanchot, M. (1983). *L'idylle, en Après coup. Précédé par Le ressassement éternel,* París: Minuit.

Bourdieu, P. & Passeron, J.C. (1970). *La reproducción, elementos para una teoría de la enseñanza.* Barcelona: Laia.

Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique.* Paris: Minuit.

Brossat, A. (1898). *Le corps de l'ennemi. Hyperviolence et democratie.* Paris: La Fabrique.

Goffman, E. (1970). *Ritual de la interacción.* Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.

González, S. (2004). *El dios cautivo. Las Ligas Patrióticas en la chilenización compulsiva de Tarapacá (1910-1922).* Santiago de Chile: LOM.

Huntington, S. (2004). *¿Quiénes somos? Los desafíos a la identidad nacional estadounidense.* Barcelona: Paidós.

Jodelet, D. (2005). Formes et figures de l'altérité. En M. Sanchez-Mazas & L. Licata, *L'Autre: regards psychosociaux* (pp. 23-46). Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

Larraín, J. (2001). *Identidad chilena.* Santiago: LOM.

Le Breton, D. (2009). *Idéologies sensorielles su racisme en La Peau.* Paris: CNRS editiones.

Le Breton, D. (2009). *Montre au corps.* Documento de trabajo. Santiago de Chile.

Memmi, A. (1994). *Le racisme.* París: Gallimard.

**CANAL OBSERVATORIO CULTURAL**

Entrevista *Cultura y capitalismo cognitivo* realizada en marzo de 2012 (fragmento)

**Carlos Ossa Swears**

**«Entonces, pareciera ser que el capitalismo cognitivo no se refiere solo y exclusivamente a una industria que desarrolla actividades asociadas con lo tecnológico, sino que a una reorganización global de la existencia humana donde el conocimiento importa en la medida en que es capaz de producir una economía en el ámbito de lo intangible, de lo inmaterial, de lo virtual».**

PUBLICADO EN MAYO DE 2014, OC 21.

# CULTURA Y ECONOMÍA: ITINERARIO DE DOS CONCEPTOS

Por Tomás Ariztía

CONCEPTOS COMO INDUSTRIAS CREATIVAS, INDUSTRIAS CULTURALES O ECONOMÍA DE LA CULTURA se han vuelto recurrentes en la conversación sobre el campo cultural y las políticas culturales. Suelen ir asociados a la idea de que las actividades culturales pueden ser definidas como actividades económicas y, por lo tanto, son factibles de un análisis de este tipo. Esta conexión cultura/economía no es tan evidente, sin embargo. O al menos no lo ha sido para buena parte de la sociología. Por ejemplo, el concepto de industrias culturales nace justamente para criticar la injerencia de la lógica económica en el ámbito de la cultura. Quienes primero hablaron de industria cultural (Adorno, Horkheimer y la Escuela de Frankfurt) lo hacían para denunciar los efectos de la expansión de la lógica comercial a la cultura. Más allá de las críticas que se puedan hacer a sus análisis —como en el caso de la Escuela de Frankfurt, su noción elitista de cultura— su interés en problematizar y examinar las conexiones entre economía y cultura es un desafío hoy más que vigente. Sobre todo en países como el nuestro en donde el lenguaje económico neoclásico es la doxa dominante por ya varias décadas.

Reflexionar acerca de la conexión entre economía y cultura, no como algo dado y natural, sino como una relación abierta al análisis nos permite hacernos muchas preguntas, por ejemplo: ¿cuáles son los aportes y restricciones que ofrece pensar la cultura desde el lenguaje económico? ¿Tienen las actividades culturales una lógica de operación que está en tensión con el mundo económico? A su vez, descansando en un concepto de cultura más amplio: ¿produce el mundo económico, particularmente aquellas actividades asociadas a la expansión de los mercados, un tipo de cultura específica? ¿Cómo afecta la cultura de mercado el desarrollo de la cultura?

A menos que quisiéramos partir del supuesto de que todo tipo de acción humana puede ser explicada desde la economía (operación que implica un ejercicio extremo de reducción antropológica) las respuestas a estas preguntas son muchas y variadas. En este breve ensayo me gustaría reflexionar justamente sobre algunas de ellas. Lo haré presentando algunos de los caminos explorados por la sociología —preferentemente aquella rama interesada en la dimensión cultural de la vida social— para dar cuenta de los entrecruces entre cultura y economía. Mi objetivo es discutir distintas puertas de entrada para pensar esta conexión y, de paso, hacer menos obvia una relación que considero no ha sido suficientemente examinada. Como se mencionó anteriormente, me parece que esto es particularmente relevante, sobre todo en un contexto en donde la economía neoclásica se ha erigido como la gramática principal e indiscutida a partir de la cual se definen y diseñan de políticas públicas (incluyendo las políticas culturales). El viaje justamente comienza abandonando esta idea de que la cultura puede (y debe) ser entendida como una actividad económica. Propongo en cambio movernos a territorios menos visitados. Concretamente presentamos sinópticamente tres formas adicionales de conectar cultura y economía: primero la mirada, de buena parte de la sociología del siglo XX, en la cual cultura y economía se piensan como mundos opuestos. Segundo, la visión en la cual el campo cultural ha venido a ser valorado recientemente como la vanguardia del crecimiento económico y del despliegue de la economía del conocimiento. En esta lectura, la cultura se concibe principalmente en relación con el desarrollo económico. Dicho de otro modo, la cultura desde esta perspectiva se piensa como un buen negocio. Finalmente, un tercer camino consiste en pensar el mundo económico como

un espacio en el cual se producen y circulan formas culturales. No existiría según esta última versión una doble dimensión entre lo cultural y lo económico, por el contrario, la expansión de los mercados ha implicado la creación de formas culturales específicas. Desde esta perspectiva, se vuelve necesario pensar la cultura de los mercados y de la ciencia económica como un espacio que tiene efectos sobre el campo cultural.

Cada una de estas formas de pensar la relación entre cultura y economía gatilla preguntas y desafíos relevantes para el análisis del campo cultural en nuestro país[1]. Contribuyen por tanto a enriquecer y complejizar la forma en que se piensa y se actúa sobre la cultura en Chile.

## Cultura y economía: mundos opuestos

Durante buena parte del siglo XX los conceptos de cultura y economía han ocupado oposiciones antagónicas en la división intelectual del trabajo. Mientras la economía —y particularmente en su versión neoclásica— ha sido estudiada fundamentalmente en relación con el despliegue de una racionalidad instrumental; la idea de cultura se ha vinculado tradicionalmente con actividades y valores asociados a un tipo de racionalidad sustancial. De hecho, tal como plantean Slater y Tonkiss (2001) el término cultura se expande a principios del siglo XX justamente para dar cuenta de aquello que no puede o debe ser tocado por el despliegue de los mercados.

Por cierto, buena parte de la crítica cultural del siglo XX ha girado en torno a los efectos de la expansión del capitalismo por sobre el mundo de la cultura, asociando la expansión de los mercados al consecuente empobrecimiento de la autonomía y capacidad crítica de la obra artística y el artista. Y la expansión de una cultura de masas de poca profundidad en donde criterios como masividad y rentabilidad predominan por sobre la calidad y posibilidad expresiva. Tanto en la tradición crítico-marxista como en la tradición conservadora se observa una profunda sospecha a las consecuencias de la expansión de los mercados al mundo de la cultura. Desde aquí, dependiendo de la cara de la moneda, la relación entre cultura y economía se asocia ya sea a un proceso de empobrecimiento de los valores tradicionales y su reflejo en la cultura, como de la mercantilización del arte y su transformación en un bien de consumo de masas. Mirado desde acá, el concepto de cultura justamente se erige en oposición —y como último reducto de defensa— a la expansión de los mercados. La «verdadera» cultura dependería justamente de su capacidad de ser autónoma de las fuerzas del mercado, respondiendo a su propia lógica interna.

Más allá de las pretensiones esencialistas y elitistas que se la atribuyen a esta mirada (por ejemplo visibles a nivel local en las críticas de Edward Bello a la ausencia de mercado), esta crítica de viejo cuño resalta un aspecto a mi juicio más vigente que nunca en el Chile de hoy: la pregunta por los efectos que los procesos de economización (Çalışkan & Callon, 2009) tienen sobre el campo cultural[2]. En concreto, esto implica reflexionar sobre los impactos que la creciente adopción de conceptos, dispositivos, prácticas y marcos valorativos propios de la operación de los mercados en el diseño y gestión de políticas de fomento cultural. Dicho de otro modo, se trata de pensar los límites y costos que implica la extensión del lenguaje y cultura económica hacia el campo cultural, sobre todo en aquellas actividades cuya operación interna se aleja de los criterios de valoración económica.

Una forma en que la sociología económica ha desarrollado recientemente estos temas consiste en estudiar los efectos de la economía neoclásica sobre la producción de los mercados

**Una de las consecuencias de esta revalorización de la cultura como buen negocio es la aparición de nuevas jerarquías y formas de estratificación a nivel global y nacional: aparecer en los rankings de ciudades culturales, estar o no dentro de ciertos circuitos culturales globales de difusión (festivales, bienales), en suma, ser o no *cool*, se ha transformado en el nuevo mantra de alcaldes y gestores culturales.**

1. Entendemos ampliamente por campo cultural el ámbito de la producción, difusión y consumo de las expresiones y objetos artísticos y culturales.

2. Entendemos el concepto de *economización* como el proceso por medio del cual ciertas acciones, dispositivos y descripciones del mundo social son definidas y valoradas en cuanto entidades «económicas» (Çalışkan, K. y Callon, M., 2009).

**Buena parte de la crítica cultural del siglo XX ha girado en torno a los efectos de la expansión del capitalismo por sobre el mundo de la cultura, asociando la expansión de los mercados al consecuente empobrecimiento de la autonomía y capacidad crítica de la obra artística y el artista. Y la expansión de una cultura de masas de poca profundidad en donde criterios como masividad y rentabilidad predominan por sobre la calidad y posibilidad expresiva.**

y su extensión a la implementación de políticas públicas. Los sociólogos han acuñado el concepto de performatividad para dar cuenta de la capacidad que tienen las teorías de producir lo que intentan describir (Callon, 2006). En este contexto, se ha documentado cómo la ciencia económica opera más como un mecanismo de intervención y modificación de la realidad que como una herramienta de descripción con pretensiones de neutralidad científica (Callon, 1998). Existe, de hecho, un creciente volumen de investigación que ha mapeado críticamente las características y consecuencias de los procesos de privatización y la creación de mercados para hacer frente a desafíos de política pública, tales como vivienda, salud o educación (Gárate, 2012; Ossandón, 2012). Por otra parte, el reciente debate sobre la educación ha puesto en evidencia los límites del pensamiento económico para pensar e implementar políticas públicas. A la luz de la discusión, estas ya no aparecen como un ámbito propio de debate experto, sino como el resultado de un proceso de debate y reflexión colectiva en donde la dimensión política es clave.

Una pregunta central en este contexto consiste en analizar los efectos que las teorías y dispositivos de la economía neoclásica han jugado en la creación del campo cultural en Chile. Más concretamente, se vuelve muy interesante indagar en la creciente injerencia de mecanismos y dispositivos de evaluación propios de la economía y su aplicación específica en el diseño e implementación de políticas públicas, como por ejemplo el efecto de los procesos de medición y cuantificación de la gestión cultural (Spenland, 1998) o la adopción de saberes y prácticas del *managment* empresarial, como por ejemplo la promoción del emprendimiento cultural (Sisto, 2012; Rowan, 2010). Es interesante reflexionar, además, cómo incluso las operaciones económicas más simples incorporan formas específicas de definir y valorar actores y procesos con relación a ciertos principios de valoración finales (por ejemplo, el valor de la eficiencia, competitividad, las necesidades de la demanda) (Boltanski & Thévenot, 2006 ). Muchas veces estos repertorios evaluativos no son objeto de escrutinio ni reflexión por cuanto están insertos en dispositivos de evaluación o promoción —sistemas de postulación online, formularios o lineamientos técnicos, directrices o líneas presupuestarios— en los cuales no es posible distinguir a simple vista cuáles son los valores o criterios que se privilegian.

Surgen por tanto numerosas interrogantes acerca de cómo se conectan economía y cultura y sus efectos sobre el campo cultural. En concreto, en la medida en que el lenguaje de la economía neoclásica se ha ido extendiendo al campo cultural, se vuelve particularmente relevante mapear su impacto sobre la ejecución cotidiana de políticas culturales. ¿De qué forma las teorías y tecnologías económicas contribuyen a definir, movilizar, medir y valorar lo cultural en términos económicos? ¿Cuáles son las limitaciones inherentes a las gramáticas de valor que estas movilizan? ¿Qué es lo que queda afuera o se vuelve invisible en estas operaciones? Muchas de estas preguntas surgen y son desarrolladas implícitamente por las personas que se desempeñan en el campo cultural y que tienen que lidiar en proyectos con conceptos como impacto, innovación, rentabilidad social, etc. Si bien este lenguaje técnico propio de la economía y de otras profesiones de mercado es visto como algo normativamente neutro, lo cierto es que siempre moviliza formas particulares de definir y valorar la actividad cultural y la sociedad (Ariztía, 2013).

## La cultura como buen negocio: el discurso de las industrias creativas

Una segunda lectura, que nace en parte como reacción a la lectura anterior, tiende a pensar economía y cultura no como espacios antagónicos, sino como ámbitos complementarios. Se argumenta desde esta versión, que frente a los procesos de desindustrialización y la desmaterialización de la economía estaríamos en un momento en el cual el campo cultural se ha transformado

en la vanguardia del capitalismo contemporáneo. La economía de la cultura es la punta de lanza de la nueva economía del conocimiento (Pratt & Jeffcutt, 2009; Rowan, 2010). En este nuevo escenario, la producción de bienes y servicios culturales viene a cumplir un rol central para la economía de ciudades y países, preferentemente en el primer mundo. La cultura se ha transformado, por tanto, en un ámbito crecientemente relevante para la economía. Conceptos como industrias creativas vienen justamente a definir/medir/impulsar esta nueva conexión entre cultura y economía. Por ejemplo, tal como describe Miller (2011), el concepto de industria creativa se transforma en un nuevo referente oficial a partir del cual los países y organismos internacionales tematizan la cultura y las humanidades en el marco de la expansión de la economía del conocimiento y de los procesos de desarrollo. En torno a este discurso, la existencia de *milieus* culturales o polos de economías creativas se ha ido transformando en un verdadero símbolo de status a nivel de países y ciudades, suscitando una creciente competencia de estos por formar parte de circuitos creativos, valorados a su vez como un antídoto eficaz contra el desgaste económico o los procesos de desindustrialización. Una de las consecuencias de esta revalorización de la cultura como buen negocio es la aparición de nuevas jerarquías y formas de estratificación a nivel global y nacional: aparecer en los rankings de ciudades culturales, estar o no dentro de ciertos circuitos culturales globales de difusión (festivales, bienales), en suma, ser o no cool, se ha transformado en el nuevo mantra de alcaldes y gestores culturales (Slater & Ariztía, 2009b). La proliferación de gurúes del emprendimiento cultural como Richard Florida da cuenta justamente de esta necesidad de calmar la ansiedad por ser parte de los nuevos tiempos frente a la cual ciudades y municipalidades responden adoptando recetas para transformarse en polos creativos.

En general, más allá del éxito que pudieran tener este tipo de iniciativas, se observa que subyace a esta mirada una valoración de la cultura preferentemente en términos de su condición de recurso en donde una de sus principales funciones sería la capacidad de resolver problemas sociales (principalmente por medio de su contribución a la revitalización económica). La utilidad de la cultura radicaría por tanto en su capacidad de tener impacto a nivel social y económico[3] (Yúdice, 2002).

Esta segunda lectura en la cual la cultura se piensa como un buen negocio supone numerosos desafíos y preguntas para el campo de la producción cultural. En primer lugar, pone de nuevo en cuestión la relación entre lo económico y lo cultural. En este caso, en términos de una creciente colonización de la lógicas de los mercados en los procesos de producción, circulación y consumo de la cultura. Esto comporta ciertamente varias implicancias. Lo primero y más concreto dice relación con los límites del campo cultural —al menos en lo que concierne a las políticas culturales—. Conceptos como industrias creativas o industrias culturales desdibujan muchas veces los bordes de aquello que queda adentro o queda afuera de las políticas culturales. Por esto mismo, esta creciente valorización económica de la cultura dificulta la posibilidad de distinguir y alinear objetivos a nivel del rol del Estado. La pregunta, tal como lo recuerda Yúdice (2002), tiene que ver con los objetivos finales que mueven las políticas culturales así como la compatibilidad entre estos objetivos. ¿Es el fomento cultural una herramienta únicamente para el crecimiento económico, o tiene fines propios? ¿Cómo distinguir los primeros de los segundos? ¿Qué compatibilidades y/o incompatibilidades nacen en términos de una aproximación que valora la gestión cultural en función de sus impactos sociales y económicos, es decir, como un recurso y aquella que la valora exclusivamente desde una lógica que privilegia el crecimiento interno del campo cultural?

## Las culturas del mundo económico

Finalmente, una tercera forma de conectar cultura y economía ha consistido en estudiar el conjunto de prácticas y saberes del mundo económico como un espacio donde se producen y circulan formas culturales. Desde esta aproximación, el mundo económico es entendido no como algo distinto de la cultura, sino como un espacio en donde se ensamblan significados y relaciones culturales (Amin & Thrift, 2004). Pensar así pone en cuestión la común doble dimensión (económica y cultural) que se atribuye generalmente a las políticas culturales[4].

Una pregunta que surge desde este marco es justamente cómo las distintas culturas de la economía afectan el campo cultural. Si bien existen muchas formas de examinar esta conexión, hay una que, para el caso de Chile, tiene una relevancia particular, esto es, la relación entre la expansión de una la cultura del consumo y el campo cultural. La cultura del consumo se puede definir en términos de la creciente centralidad que adquiere el consumo en la articulación de la vida social. Vivir en la cultura del consumo es vivir en un mundo en donde cada vez un mayor número de aspectos de nuestra vida están mediados por la adquisición de bienes y servicios en el mercado y, por lo tanto, mediados por los saberes, prácticas y dispositivos de las profesiones de mercado. Hay al menos dos aspectos de la cultura del consumo que pueden estar redefiniendo, o al menos afectando el campo cultural. Primero, la creciente centralidad y ubicuidad de las imágenes y representaciones de la

3. Esta discusión sobre la relación entre desarrollo y cultura está hoy en el centro del debate de organismos internacionales en donde la cultura se ha se está conceptualizando crecientemente como un pilar para potenciar el desarrollo. Los planteamientos de la UNESCO fueron recientemente retomados en la 6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura realizada en Santiago de Chile (ver documento de discusión de la 6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura). Cabría preguntarse, sin embargo, hasta qué punto conceptos como el de industrias creativas no implican priorizar la dimensión económica de la contribución de la cultura a los procesos de desarrollo por sobre otros aspectos.

4. Como se podrá notar, esta tercera forma de conectar cultura y economía no remite necesariamente al espacio de las actividades artísticas, toma un concepto de cultura más amplio entendido como el conjunto de significados y valores que constituyen la vida social.

**Tanto en la tradición crítico-marxista como en la tradición conservadora se observa una profunda sospecha a las consecuencias de la expansión de los mercados al mundo de la cultura.**

publicidad y el marketing incluso en ámbitos que están fuera de la operación de los mercados, proceso que ha sido definido por Wernick (1991) como la primacía de una cultura promocional. Segundo, la creciente omnipresencia de la categoría del consumidor. La categoría del consumidor moviliza, entre otras cosas, una noción de la elección que remite a un acto privado e individual y donde se buscan satisfacer ciertos deseos o preferencias (Trentmann, 2006). El consumidor ha pasado de ser una categoría prácticamente inutilizada a ser una de las principales formas a partir de las cuales se definen las relaciones entre personas y/o instituciones.

Las preguntas que surgen son nuevamente variadas. En primer lugar, cabe interrogarse por los potenciales efectos de la cultura promocional en términos de las lógicas de producción, circulación y consumo de artefactos culturales. ¿Hasta qué punto las dinámicas del marketing y la publicidad afectan o transforman las operaciones tradicionales de producción en la cultura? ¿Cómo distinguir el espacio de producción de contenidos, de aquellas actividades orientadas a crear y promover distintas formas de *branding*? ¿Cuáles son los efectos en la cultura de la expansión de una lógica promocional centrada en la captación de públicos propia de las actividades del marketing? (Cochoy, 2007). Ciertamente las respuestas a estas preguntas dependen de los campos específicos de producción artística, sin embargo, se percibe una creciente expansión del lenguaje del marketing dentro de la toma de decisiones de políticas culturales. Conceptos como prosumidor, *crowfunding*, por ejemplo, operan homologando las dinámicas de producción, circulación y consumo de bienes culturales con la de otras áreas de la economía y al hacerlo muchas veces contribuyen a invisibilizar las particularidades asociadas a la producción, distribución y consumo de bienes culturales.

Quizás una de las interrogantes de mayor relevancia consiste en la adopción relativamente acrítica de la categoría de consumidor dentro de los circuitos de producción e implementación de políticas culturales. En el marco de la cultura del consumo, «el consumidor» se ha transformado hoy en una de las principales categorías a partir de la cual se definen relaciones sociales. ¿Qué implicancias tiene pensar las lógicas de recepción en términos de consumo y consumidores? ¿Son las audiencias consumidores? ¿Y si fuera así, qué implicancias tiene movilizar esta categoría? ¿Qué tipo de antropología y concepción de la cultura subyace al uso de esta categoría? Una de las consecuencias, por ejemplo, tiene que ver con el concepto de elección individual implícita en el uso de la lógica del consumidor. ¿Están o debieran estar siempre los procesos de consumo cultural vinculados a lógicas de elección-maximización de utilidades? Todas estas preguntas apuntan a pensar de qué forma las lógicas originales de la producción cultural son afectadas, tensionadas o redefinidas por la cultura propia de los mercados.

## Conclusión

En este breve ensayo me he propuesto repensar la relación entre economía y cultura. Esto a la luz de la reflexión que ofrecen la sociología de la cultura y la sociología económica. He expuesto, en este contexto, tres caminos distintos, los cuales coinciden en hacer problemática la conexión entre estos dos ámbitos. En primer lugar presenté el argumento (clásico) que conceptualiza la economía y la cultura como ámbitos opuestos. En este marco, propuse actualizar esta mirada incorporando el reciente interés de la sociología por pensar los efectos de la economía neoclásica en la producción no solo de objetos y procesos económicos, sino también de políticas públicas en cultura. En segundo lugar, examiné una forma de conectar cultura y economía en la cual estos no aparecen como campos antagónicos sino complementarios. En esta visión, el campo cultural, en cuanto espacio natural de la creatividad es situado a la vanguardia del crecimiento económico; la cultura sería un buen negocio, recurso central para alcanzar objetivo de desarrollo económico. Desde este marco examiné críticamente conceptos como industrias creativas, particularmente la forma en que vuelven problemáticos los límites del campo cultural, así como los objetivos de políticas públicas en este ámbito. Finalmente, sugerí una tercera versión en la cual los mercados (y en general la economía) son entendidos como un espacio de producción cultural. Examiné desde aquí cómo el despliegue de la cultura del consumo tiene consecuencias directas en cómo se define y actúa el campo cultural. Un aspecto central acá remite a la extensión de la categoría de consumidor como forma de pensar y definir la relación entre ciudadanía y la cultura.

En cada uno de estos ámbitos, más que respuestas o potenciales caminos a seguir, lo que surgen son preguntas acerca de cuáles son las consecuencias que subyacen a las distintas formas de plantear las conexiones entre economía y cultura. Casi todas estas preguntas avanzan en la línea de hacer visibles las implicancias a nivel político, técnico y normativo que hay detrás de la adopción, generalmente arreflexiva, de con-

ceptos, dispositivos y/o diagnósticos que vienen de ámbitos distintos al campo de la cultura. Ciertamente, no se trata acá de reificar la especificidad de lo cultural, sino de promover mayores niveles de reflexividad acerca de la forma en que se piensan las políticas culturales, sobre todo en relación con el ámbito económico. Se trata, dicho de otro modo, de intentar complejizar y no simplificar el debate acerca de lo que entendemos y queremos promover como cultura.

Una intención central de este breve ensayo ha sido discutir la creciente centralidad que la economía y, en general, los saberes del mundo económico (como disciplina y dispositivo de intervención) juegan en la definición e implementación cotidiana de políticas en el ámbito de la cultura. Es importante en este marco indagar críticamente sobre la forma en que el lenguaje y los dispositivos propios de la economía y disciplinas afines contribuyen a producir y visibilizar definiciones particulares de lo que es el campo cultural y las políticas culturales (y al hacerlo favorecen invisibilizar versiones alternativas). Quizás un camino fructífero para desarrollar esta tarea de desarme consiste en estudiar empíricamente las operaciones cotidianas asociadas al diseño e implementación de políticas culturales, buscando examinar y hacer visibles los supuestos y formas de operación existentes en cada ellas. OC

## REFERENCIAS


Amin, A., & Thirift, N. (Eds.) (2004). *The blackwell cultural economy reader.* Oxford: Blackwell.

Ariztía, T. (2013). Unpacking insight: How consumers are qualified by advertising agencies. *Journal of Consumer Culture.* Publicado en línea antes de imprimir 25 de junio, doi: 10.1177 / 1469540513493204

Boltanski, L., & Thévenot, L. (2006). *On justification: Economies of worth.* Nueva Yersey: Princeton University Press.

Çalişkan, K. & Callon, M. (2009). Economization, part 1: Shifting Attention from the Economy towards Processes of Economization. *Economy and Society, 38,* 369-398.

Callon, M. (Ed.) (1998). *Laws of the markets.* Oxford: Blackswell.

Callon, M. (2006). What does it mean to say that economics is performative? En *CSI Working Paper Series, 5.*

Cochoy, F. (2007). A brief theory of the 'captation' of publics: Understanding the market with little red riding hood. *Theory, Culture & Society, 24,* 203-223.

Gárate, M. (2012). *La revolución capitalista de Chile.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Miller, T. (2011). La nueva derecha de los estudios culturales-las industrias creativas. En *Tabula Rasa, 15,* 115-135.

Ossandón, J. (2012). ¿Cómo se hace un mercado? ... Agregue: formaciones sociales, conflictos políticos y economistas. En T. Aristía (Ed.), *Produciendo lo social: usos de las ciencias sociales en el Chile reciente* (pp. 291-346). Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Pratt, A. C., & Jeffecutt, P. (2009). *Creativity, innovation and the cultural economy.* Londres: Routledge.

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Sisto, V. (2012). Identidades desafiadas: individualización, managerialismo y trabajo docente en el Chile actual. *Psykhe, 21,* 35-46.

Slater, D., & Ariztía, T. (2009). Assembling Asturias: Scaling devices and cultural leverage. En Farías I. & T. Bender (Eds.), *Urban assemblages: How actor-network theory changes urban studies* (pp. 85-102). Londres: Routledge.

Slater, D., & Tompkins, F. (2001). *The market society: Markets and modern social theory.* Malden: Mass.

Spenland, W. (1998). Conmensuration as social process. *Annu. Rev. Social, 24,* 313-343.

Trentmann, F. (2006). Knowing consumers - Histories, identities, practices: An introduction. En F. Trentmann (Ed.), *The making of the consumer: Knowledge, power and identity in the modern world.* Oxford: Berg.

Wernick, A. (1991). *Promotional culture: Advertising, ideology and symbolic expression.* Londres: Sage.

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

PUBLICADO EN MAYO DE 2014, OC 21.

# LA CULTURA COMO PROBLEMA: NI ARNOLD NI FLORIDA

## REFLEXIONES ACERCA DEL DEVENIR DE LAS POLÍTICAS CULTURALES TRAS LA CRISIS

Por Jaron Rowan

**Vivimos un inusitado momento de transición en lo que a las políticas culturales se refiere.** Actualmente se encuentran agotadas las dos principales tradiciones sobre las que se sustentaban hasta ahora dichas políticas. La primera basada en la visión ilustrada donde la cultura es percibida como un ente educador o lo «mejor que se ha dicho o escrito», como argumentó en su momento Matthew Arnold. La otra, más reciente, describe la cultura como un elemento de desarrollo económico cuyo valor reside en su capacidad de generar beneficios económicos. En el siguiente texto analizaremos el porqué del agotamiento de ambos discursos y veremos qué espacios y posibilidades siguen existiendo para pensar en un nuevo paradigma de políticas culturales que pueda salir de este *impasse*. Discutiremos acerca de cómo la cultura ha pasado de ser un ente civilizador, una fuente de riqueza a ser un problema para la ciudadanía que recela de las ayudas públicas y la denominada cultura de Estado, como para la clase política que no sabe muy bien cómo pensar la cultura tras la crisis económica global.

Para entender este agotamiento de las políticas culturales hay que tener en cuenta primero el proceso en el que las administraciones públicas pasaron de concebir la cultura como un derecho democrático para la ciudadanía a considerarla un recurso (Yúdice, 2002). Este proceso no es reciente. Allá por la década de los sesenta los movimientos sociales y contraculturales, a través de la crítica institucional, ya se habían encargado de debilitar la legitimidad de las instituciones públicas. La política cultural imperante, que aún se sustentaba en ideales ilustrados, no era representativa ni de toda la sociedad ni de todos los espectros políticos. El neoliberalismo y su desconfianza hacia el papel del Estado no tardó en aprovechar esta situación de debilidad de las instituciones culturales para reorganizarlas, como pasó en el Reino Unido, o limitarlas como ocurrió en EE.UU., o simplemente destruirlas como hiciera Collor de Mello en Brasil (McGuigan, 2004; García Olivieri, 2004).

Paradójicamente fueron gobiernos de corte socialista los que empezaron a ver en las industrias culturales una forma de hacer frente a la destrucción neoliberal de la cultura, proponiendo un modelo teóricamente más democrático y presuntamente igualitario de desarrollo para la cultura (Hesmondalgh, 2002; Rowan, 2010). La materia prima de este nuevo entorno industrial era la creatividad, «un recurso ilimitado y sostenible» como afirma Landry (2000), pero lo más importante, al alcance de todo el mundo, ricos o pobres. Durante la década de los noventa y hasta finales de la década del 2000 se crearon congresos, estudios, informes, análisis y demás objetos de consultoría para demostrar las bondades económicas de la cultura. Lamentablemente hacia finales de la década pasada empezaron a aparecer datos que enturbiaban las estimaciones más optimistas (Freeman, 2007; Reid, Albert & Hopkins, 2010). La crisis económica se encargó de hacer el resto del trabajo, poniendo todas las ideas creadas en torno a la supuesta resiliencia de las industrias culturales, su capacidad para crear empleo o su valor como herramienta de desarrollo en entredicho.

Esta ambivalencia ha permitido que la oleada de recortes y planes de austeridad que han afectado al continente europeo los últimos cinco años se encontrara con pocas resistencias a la hora de introducir las tijeras en la esfera cultural institucional. Sin tener muy claro para qué sirve la cultura es difícil plantear

marcos, programas o instituciones que puedan promoverla. A esto también ha contribuido el recelo por parte de la ciudadanía hacia la producción cultural. De forma creciente se percibe la cultura como un ámbito divido entre lo comercial y productor y las prácticas elitistas financiadas con dinero público que poco tienen que ver con las necesidades sociales. Este documento busca analizar este contexto para poner sobre la mesa algunas alternativas y respuestas a la situación. No obstante, primero realizaremos un análisis histórico del crecimiento de las denominadas industrias creativas para comprender cómo logró este modelo ganar adeptos y legitimidad pese a que ninguna de las estimaciones de crecimiento económico sobre las que se sustentaba se haya podido demostrar en momento alguno.

## Las industrias culturales y creativas

El proceso de tercerización que experimentaron muchas de las grandes ciudades occidentales a partir de la década de los setenta vino acompañado por un discurso que valorizaba la cultura y que hacía del diseño, la arquitectura o el arte una suerte de ariete, capaz de derribar las pocas defensas de la clase trabajadora que veía que sus barrios y lugares de trabajo se transformaban en centros comerciales, *hubs* culturales y espacios de ocio. Las industrias culturales podían proveer un trasfondo cultural a las decisiones político-económicas y, en parte, podían acomodar a los sectores más flexibles de la masa laboral desempleada fruto de la desindustrialización. En esos momentos se consideraban parte de las industrias culturales grandes grupos o empresas con estructuras verticales, que operaban bajo dinámicas de producción de carácter fordista, dejando fuera de esta concepción a sectores culturales emergentes, vinculados con los entornos urbanos y que posteriormente se describirían como grandes productores de valor añadido.

**El proceso de tercerización que experimentaron muchas de las grandes ciudades occidentales a partir de la década de los setenta vino acompañado por un discurso que valorizaba la cultura y que hacía del diseño, la arquitectura o el arte una suerte de ariete, capaz de derribar las pocas defensas de la clase trabajadora que veía que sus barrios y lugares de trabajo se transformaban en centros comerciales, *hubs* culturales y espacios de ocio.**

No es hasta el año 1994 cuando el gobierno australiano intenta redefinir el potencial y tamaño del sector cultural a través de un documento denominado *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy,*[1] en el que se introduce por primera vez la idea del «sector creativo». Con esta denominación se intentaba englobar a todas aquellas microempresas, trabajadores autónomos y agentes independientes que laboraban en los márgenes de las industrias culturales y que, pese a no tener un tamaño considerable, eran de extrema importancia a la hora de computar el valor total que aporta la cultura a las ciudades. Este pionero texto político-cultural habla tanto de la necesidad de valorizar el patrimonio como de saber atraer al turismo cultural. Define la idea de cultura tanto como forma de identidad colectiva como activo de mercado, pero sobre todo coloca a la creatividad en un lugar privilegiado dentro de la cadena de producción de la cultura. Las industrias culturales necesitan de esta creatividad, término elusivo y de difícil conceptualización, para poder crecer y abastecer la creciente demanda de productos culturales. Este documento es interesante puesto que por primera vez nos presenta la cultura como un recurso claro para el desarrollo económico de una nación, no se promueve la cultura porque sea «buena» en sí misma, sino porque puede servir para impulsar unos fines muy específicos. Esto supone un giro muy importante respecto de la tradición de políticas culturales que siempre dieron por sentado el valor intrínseco de la cultura.

Es relevante notar que uno de los puntos más significativos de este documento es su hincapié en la implementación de un sistema de protección de la propiedad intelectual, noción que se recogerá poco tiempo después en el Reino Unido, cuando el gobierno de ese país diseñe su plan de promoción de la cultura y de la creatividad como motores económicos de la nación. Este plan fue luego traducido y convertido en uno de los pilares básicos de las industrias culturales de buena parte de los países de todo el mundo, tal y como veremos a continuación. En el año 1997, con la llegada al poder del Nuevo Laborismo de Tony Blair, las industrias culturales se auparon a un lugar predominante en las políticas del

1. Ver documento en: apo.org.au/research/creative-nation-commonwealth-cultural-policy-october-1994

**De esta manera el emprendedor se vuelve un mediador entre los flujos culturales, las tendencias y los saberes colectivos y el mercado. Las industrias creativas se construyen sobre este modelo, la captura de conocimientos comunes y su puesta en circulación como ideas privadas. El emprendedor introduce la lógica de las marcas en las prácticas culturales, el sujeto se comporta como lo haría una empresa y se enfrenta a sus pares de la misma manera: de forma estratégica, calcula los posibles beneficios y pérdidas que se desprenden de la interacción y busca ante todo defender sus intereses.**

nuevo ejecutivo. El gobierno introdujo, efectivamente, un cambio discursivo de extrema importancia: el término «cultural» se vio reemplazado por el de «creativo», introduciendo de esta manera lo que ellos denominarían las «industrias creativas».

De esta forma, el gobierno británico capitaneó el proyecto de impulsar las industrias creativas, que además de incluir las industrias culturales tradicionales comprendían ahora ámbitos culturales que hasta ese momento no habían sido considerados bajo una perspectiva económica. Bajo el radar económico se colocaron así disciplinas como la artesanía, el diseño gráfico, las artes escénicas o el arte contemporáneo, que nunca antes habían sido identificadas como un sector industrial. Por otra parte, este fenómeno incentivaba el proceso de privatización de las actividades culturales según una lógica de cercamiento de dinámicas, prácticas y saberes colectivos. Efectivamente, las industrias creativas necesitan imponer un falso modelo de escasez seriando objetos culturales, limitando su uso y reconduciendo las formas de acceso a la cultura. Esto explica el enorme hincapié que se pone en la defensa del *copyright* como mecanismo de generación de renta (Hesmondhalgh, 2002). Algo que queda patente en la definición de las industrias creativas propuesta por el Department for Culture Media and Sports:

> Las industrias creativas son aquellas industrias basadas en la creatividad individual, las habilidades y el talento. También tienen el potencial de crear beneficios y empleo a través de la explotación de la propiedad intelectual[2].

Esto suponía la entrada directa en la economía de mercado de un tipo de prácticas y de agentes que hasta ese momento habían vivido ajenos a esta clase de dinámicas, en parte porque antes vivían de ayudas del Estado, o dependían de organismos de cultura, o simplemente porque nunca se habían considerado agentes económicos. En ese momento, comenzó también el proceso de demonización de las subvenciones públicas a la cultura y se introdujo la figura del emprendedor/ra cultural. La figura del artista, del programador, del diseñador o del músico se transmutó al entrar dentro de las industrias creativas, siendo reemplazada por la del emprendedor cultural. Sobre este asunto Ross (2008) comenta: «El perfil laboral preferido es el del artista en apuros, cuya vulnerabilidad prolongada e inseguridad laboral se transforman mágicamente, dentro de este nuevo orden de la creatividad, en un modelo de emprendedor amante del riesgo» (p. 21).

El emprendedor se transforma en una suerte de *broker* cultural, un agente que moviliza y gestiona redes de contactos, amistad, conocimientos y espacios. El valor se extrae de las rentas derivadas de privatizar (a través de mecanismos de propiedad intelectual) conocimientos y saberes generados en común. El pensador francés Yann Moulier-Boutang nos ayuda a comprender esta nueva figura del emprendedor pos schumpeteriano. Según él, «con la importancia creciente de las externalidades en la economía contemporánea, el fin de la hegemonía de las grandes corporaciones, la figura del emprendedor adquiere nueva legitimidad» (Moulier-Boutang, 2007, p. 20). Este emprendedor se distancia de la figura schumpeteriana al no ser el ánimo de lucro lo único que lo mueve a promover innovaciones y concurrir en el mercado. Expresar su personalidad, poder dar rienda suelta a la creatividad, generar imaginarios y obviamente, extraer rentas se combinan

2. Ver documento en: culture.gov.uk/reference_library/publications/4632.aspx

en esta figura que Moulier-Boutang caracteriza como un «apicultor de externalidades». Este ha de saber detectar dónde se generan nuevos lenguajes, nuevas tendencias, nuevos movimientos culturales, nuevos saberes para capturar y reordenar redes heterogéneas de conocimiento en objetos culturales concretos.

De esta manera el emprendedor se vuelve un mediador entre los flujos culturales, las tendencias y los saberes colectivos y el mercado. Las industrias creativas se construyen sobre este modelo, la captura de conocimientos comunes y su puesta en circulación como ideas privadas. El emprendedor introduce la lógica de las marcas en las prácticas culturales, el sujeto se comporta como lo haría una empresa y se enfrenta a sus pares de la misma manera: de forma estratégica, calcula los posibles beneficios y pérdidas que se desprenden de la interacción y busca ante todo defender sus intereses. En consecuencia, surge lo que denominamos el sujeto-empresa, el empresario de sí mismo, el emprendedor que compite en el mercado por mantener su nicho y hacer viable su existencia.

Este proceso no ha acontecido de forma casual o accidental. A lo largo de los últimos años se ha edificado una densa arquitectura institucional compuesta de incubadoras, planes de promoción, oficinas de información, eventos, charlas y talleres, líneas de financiación o espacios de *coworking*, que es complementada con programas de televisión, eventos públicos, películas, libros y revistas. Los discursos sobre «emprendizaje», como ya he explicitado anteriormente (ver Rowan, 2010) se sustentan sobre densas tramas institucionales que cambian en los diferentes países pero que refuerzan una figura muy parecida. De esta manera el fenómeno se ha ido exportando a distintos contextos y países. En ocasiones adquiriendo diferentes nomenclaturas: en Brasil se ha apostado por el término «economía creativa» (Fonseca-Reis, 2008), en Estados Unidos «industria del entretenimiento y del *copyright*»(Howkins, 2002), en el Estado español hay quien ha optado por «industrias creativas y culturales» (véase instituciones como Proyecto Lunar), etc. Pero vemos cómo las mismas ideas se van transmutando en diferentes programas públicos, planes de promoción e instituciones que persiguen el mismo fin: transformar la cultura en un ente de desarrollo económico.

## La cultura se hace problema

*It's not just a vicious cycle but an unsustainable one – economically, politically, and morally*

**Richard Florida**

Las críticas y protestas al modelo propuesto por los defensores de las industrias culturales se han ido acumulando, así como los datos que ponen en entredicho las estimaciones económicas que las acompañaban. Han proliferado informes y estudios que han puesto en crisis el paradigma desde varios niveles de enunciado. Desde quien ha demostrado que en este sector se han reinsertado formas de discriminación por género (Gill, 2002, 2007), que contribuyen a crear desigualdad social (Oakley, 2004, 2006), generan precariedad laboral (YProductions, 2009), reintroducen formas de explotación ya eliminadas en otros sectores (Banks y Milestone, 2011), generan rentas excluyendo a gran parte de la ciudadanía (Harvey, 2005) y que tienden a acumular capital en puntos muy específicos de la cadena de valor, etc. Estas críticas sociales al fenómeno lograron pasar más o menos desapercibidas frente a un discurso que parecía mucho más poderoso: las industrias culturales generan riqueza económica y favorecen el desarrollo. Todo esto empezó a cambiar cuando surgieron documentos que ponían en crisis estas supuestas bondades económicas.

Ya en el año 2007 un informe confeccionado para el ayuntamiento de Londres criticaba las estimaciones sobre la capacidad de producción de empleo de este sector. Las predicciones no se habían cumplido y además se puso de manifiesto que los modelos diseñados para medir el empleo generado que se habían desarrollado desde el Ministerio de Cultura, Medios y Deporte del gobierno británico eran muy cuestionables (Freeman, 2007). Aun así este hecho no bastó para parar a la multitud de consultoras y agentes que seguían recetando este modelo como modelo de desarrollo económico para países con economías emergentes (ver YProductions, 2009). Más recientemente pudimos conocer un informe que publicó a finales del año 2011 la Work Foundation y que bajo el título A *Creative Block? The Future of the UK Creative Industries* analiza el estado presente y el futuro de las industrias creativas en el Reino Unido. El trabajo presenta algunas conclusiones que son anómalas en el contexto de este tipo de documentos puesto que, lejos de caer en los tópicos habituales en torno a la fortaleza del sector, su capacidad de sobrevivir a las crisis, las tasas crecientes de empleo que presenta o su viabilidad económica, destapa algunas realidades más crudas y preocupantes. Uno de los principales problemas que se introduce en el documento es el de la incapacidad de las empresas culturales para crecer en escala, factor que constituye uno de los mayores indicadores de la fragilidad del sector, ya que las empresas que lo componen son difícilmente escalables.

Igualmente en el informe se indica que «una mirada general sobre el sector nos muestra una variación de tamaños considerable, por ejemplo, las ocho (8) mayores firmas dominan la televisión, la radio y el sector editorial acumulando un 70% de la facturación de estos sectores, mientras que el 63% de la facturación en el sector musical o en las artes escénicas corre a cargo de pequeñas empresas» (2010, p. 16). Estas cifras nos indican no tan solo donde hay una mayor concentración de poder (medios de comunicación), sino que nos muestra que en los sectores en los que se generan mayores beneficios, estos son capitalizados por muy pocas empresas, mientras que en los sectores con beneficios más escasos, estos se reparten entre un número elevado de microempresas. Este trabajo también explora el mito de que las industrias creativas son inmunes a las crisis económicas o que están mejor preparadas para afrontarlas. Se indica que «las industrias creativas son especialmente vulnerables a las crisis económicas, en parte porque el número desproporcionado de microempresas que conforman este sector implica que sea mucho más difícil absorber golpes económicos exógenos (...)

la recesión pos 2008 ha tenido importantes consecuencias que se pueden ver tanto en las tasas de fracaso económico como en las variaciones de empleo. Esta crisis ha tenido un especial impacto negativo en este sector en comparación con las dos recesiones previas, ya que se ha notado una caída importante en la demanda de empresas o trabajadores autónomos. A finales de 2008 un cuarto de las tiendas de música independientes habían quebrado» (2010, p. 20). En la misma línea las cifras de desempleo no dejan lugar a dudas, «el desempleo directo en las industrias creativas se ha doblado, pasando de 43.445 personas desempleadas en abril de 2008 a 83.660 en abril de 2009» (2010, p. 21), (estos datos no se contrastan con el nivel de desempleo general del Reino Unido cuya tasa de crecimiento ha sido inferior al mostrado en las industrias creativas). Esto desmiente las teorías que sostienen que las industrias creativas tienen más capacidad de adaptarse a los vaivenes del mercado que otros sectores o que su modelo basado en *clusters* de negocios es refractario a las crisis.

Si estos datos no resultan alarmantes por sí mismos, la última estocada a la inflación discursiva en torno al potencial económico de las industrias culturales se lo ha dado uno de sus máximos defensores y culpables: Richard Florida. Este consultor y geógrafo, publicó en el año 2002 un libro en el que hablaba de la aparición de lo que él denominaba «clases creativas», es decir, un nuevo fenómeno social que transformaría las economías urbanas para siempre. Aparentemente la concentración de estos jóvenes creativos en ciertas ciudades resultaba fundamental para crear riqueza y empleo en las mismas. De esta manera si las ciudades querían crecer y competir en la liga de grandes ciudades tenían que apostar por hacerse con representantes de la clase creativa. Lo que otros autores ya habían denunciado como procesos de gentrificación (Glass, 1955; Jacobs, 1993) se ponía bajo una luz positiva y se transformaba en modelo a seguir para gobiernos y administraciones locales. Pese a las numerosas críticas que había recibido el trabajo de Florida (ver Peck 2005, por ejemplo) no hay administración ni plan cultural en la última década que haya escapado a su influjo. La teoría cada vez más debilitada ha pervivido, pese a que el mismo Richard Florida en una serie de artículos[3] admitía que las clases creativas generaban más desigualdad que prosperidad y que los supuestos beneficios económicos que debían crear para la sociedad se ven limitados a unos pocos sujetos. Es decir, las industrias creativas promueven un modelo de unos pocos ganadores que se llevan todo el pastel. Los emprendedores capitalizan el valor generado socialmente. En ese sentido, es difícil a estas alturas considerar que pueden constituir un modelo viable de desarrollo, puesto que es evidente que generan desigualdades sociales y ciclos de acumulación que dejan más perdedores que ganadores.

Por otro lado, la ciudadanía ve con creciente recelo la introducción de planes y políticas destinadas a promover distritos culturales, *hubs* creativos, barrios innovadores, etc. En Berlín recientemente unos 6.000 vecinos se opusieron a la entrada de palas excavadoras que venían a demoler un bloque de pisos para dar paso a lo que se ha denominado Silicon Allee[4]. Este proyecto que pretende promover el crecimiento de empresas creativas y digitales en un barrio residencial ha sido ampliamente contestado por una coalición de vecinos, activistas y artistas que han adquirido conciencia de su papel como elemento de gentrificación en el barrio. De manera similar, en Londres numerosos activistas y artistas se unieron para prevenir el cierre de dos cafeterías tradicionales en el ahora gentrificado Broadway Market (Vishmidt, 2005). Esta inusual coalición no andaba muy desencaminada cuando intuían que el cierre de estos dos lugares era el punto de toque para un proceso de transformación del Este de Londres que no ha hecho más que empeorar.

En 2010, en Barcelona, artistas y activistas se juntaron para protestar contra el foro de industrias culturales que tenía lugar en la ciudad. Bajo el nombre (D)Evolution Summit[5] se organizaron dos jornadas de actividades, charlas, protestas y acciones urbanas para poner en crisis el modelo de industrias culturales que se promovía, basado en regímenes cada vez más cerrados de propiedad intelectual. En la primavera de 2013, dos centenares de personas se encerraron en el museo Reina Sofía de Madrid para protestar por el rumbo que estaban tomando las políticas culturales, con intención de pensar nuevos modelos de gestión cultural más centrados en promover la cultura como un bien común y no entendida como una mercancía.

Estos son tan solo unos pocos ejemplos de los recelos sociales hacia la cultura. De la falta de legitimidad social de la cultura institucional. De esta forma comprobamos que el modelo y las ideas sobre las que se sostenía este paradigma empiezan a resultar obsoletos y hemos visto que hasta sus impulsores originales dudan en estos momentos de su eficacia. Pero, ¿si la cultura ha devenido un problema, cuál es la solución?

## Reconstruyendo muñecos rotos

Es importante pensar en políticas culturales que partan de y que intenten dar solución al desapego de la ciudadanía con la cultura, pero también es importante encontrar políticas culturales que nos ayuden a salir del estancamiento presente. Si bien es verdad que en la actualidad no hay un modelo claro que trabaje en este sentido, tenemos algunos proyectos fallidos, propuestas desechadas y prácticas plausibles que sería interesante revisar. En este sentido no sería desafortunado escuchar a aquellas voces que piden que la cultura se entienda como un procomún, pues nos dan importantes pistas de hacia dónde mirar.

3. Ver documento en: theatlanticcities.com/jobs-and-economy/2013/01/more-losers-winners-americas-new-economic-geography/4465/ o theatlantic.com/business/archive/2011/02/cities-inequality-and-wages/71524/

4. Ver documento en: vice.com/read/berlins-war-against-gentrification

5. Ver: vimeo.com/12241927

**Es decir, las industrias creativas promueven un modelo de unos pocos ganadores que se llevan todo el pastel. Los emprendedores capitalizan el valor generado socialmente. En ese sentido, es difícil a estas alturas considerar que pueden constituir un modelo viable de desarrollo, puesto que es evidente que generan desigualdades sociales y ciclos de acumulación que dejan más perdedores que ganadores.**

Hay quien defiende la cultura como un elemento que pertenece a toda la ciudadanía y debería permanecer siempre accesible y al servicio de la misma. Bill Ivey, antiguo director del prestigioso National Endowment for the Arts (NEA) denunciaba los abusos de las discográficas, editoriales y el *lobby* a favor del *copyright* y los culpaba de la desaparición de gran parte del acervo cultural estadounidense (Ivey, 2008). Cientos de obras permanecen cerradas en los archivos de estos grandes grupos que no las reeditan puesto que no es rentable hacerlo. Tampoco acceden a que sean digitalizadas y puestas a disposición de musicólogos, investigadores y el público en general. Esto es un hecho sin precedentes derivado del creciente poder que tienen dichos *lobbies* y que solo se puede comprender teniendo en cuenta la primacía de los intereses comerciales por encima de los culturales. Cada vez llegan menos obras al domino público pese a que la producción cultural crece sin parangón. Aun así, acceder al acervo histórico se hace cada vez más complicado. Intentando enmendar este tipo de problemas el prestigioso abogado y especialista en propiedad intelectual de la Universidad de Harvard, Lawrence Lessig, lideró un grupo que diseñó e implementó las licencias Creative Commons[6] que permiten a los creadores licenciar sus obras de tal manera que otras personas puedan acceder a ellas y reutilizarlas, garantizando de esta manera que no sean completamente privatizadas. Aun así, estas visiones sobre la cultura se articulan sobre una lógica liberal que necesita de una noción de Estado. A nivel de políticas culturales carecen de propuesta, siguen pensando en creadores individuales que cooperan de forma desinteresada para crear en común. Al centralizar su propuesta en un conjunto de licencias podría parecer que un mecanismo técnico puede dar una respuesta a un problema social y esto no es así.

En el Reino Unido, la BBC ha lanzado recientemente una iniciativa muy interesante. Proponiendo la noción de «esfera pública digital», se ha diseñado e implementado un ambicioso proyecto de digitalización y puesta a disposición de los fondos (fotografía y vídeo) de esta corporación pública. El objetivo de este plan es tanto facilitar el acceso a contenidos por parte de la ciudadanía como poner en valor materiales que posteriormente las industrias culturales puedan utilizar. El proyecto quiere garantizar que se siga ofreciendo un servicio público, pero sin por ello impedir que se pueda generar lucro. Un complejo equilibrio en el que resuenan muchas de las preguntas que nos hemos hecho en este texto. El responsable de la iniciativa, Tony Ageh, es consciente de que si se quiere trabajar en pos del beneficio público, un archivo digital ya no puede ser una hemeroteca de contenidos cerrados e historizados. Según el promotor de la iniciativa «lo que en su momento fue emitido se creó de forma intencionada para ser reutilizado —en palabras de hoy en día, remezclado, hackeado y rearticualdo— garantizando su potencial para transformar tanto a la sociedad como a las personas que la configuran. Para crear ciudadanía y la sociedad civil, para promocionar la educación y el aprendizaje, para estimular la creatividad y la excelencia cultural[7]». De esta manera, el archivo de la BBC se transforma en una suerte de infraestructura cultural, un elemento que garantiza el acceso a contenidos, pero también su explotación comercial y educacional. En esta línea encontramos iniciativas como Europeana[8], un portal que reúne y pone a disposición del público una generosa selección de contenidos audiovisuales cedidos por los principales archivos europeos. Muchos de ellos bajo una licencia Creative Commons-Dominio Público permiten que usuarios (tanto especializados como investigadoras/es, estudiantes, realizadores o incluso empresas) puedan seguir trabajando a partir de este material. De esta manera, la infraestructura pública complementa el mecanismo jurídico creando un recurso valioso y aprovechable a muchos niveles.

Esto nos proporciona interesantes intuiciones para pensar el futuro de las instituciones culturales, que si bien han de garantizar su capacidad de ofrecer un servicio público, pueden al mismo tiempo promover la producción en común. Hablamos

6. Ver web en: creativecommons.org/

7. Ver web en: connect.innovateuk.org/c/document_library/get_file?p_l_id=55475&folderId=9950602&name=DLFE-111063.docx

8. Ver web en: europeana.eu/

**Así mismo es importante aclarar que desde aquí no se pone en crisis que puedan surgir y se puedan promover empresas que viven de la producción y comercialización de productos culturales, pero la administración pública debería de premiar a aquellas que con su actividad contribuyan a generar bien común (...) Sin duda esto abre uno de los grandes debates de la economía política, ¿qué es el bien común? Claramente un debate que es necesario introducir.**

de esta manera de instituciones que operan cual infraestructuras por las que es fácil circular, en las que se puede trabajar y que se dejan seducir por movimientos y colectivos que operan a pesar de ellas. Elementos que sirven para articular y dar apoyo a iniciativas ya existentes, a estructuras autoorganizadas. La institución-infraestructura produce espacio, produce tiempo y también produce legitimidad.

Así mismo es importante aclarar que desde aquí no se pone en crisis que puedan surgir y se puedan promover empresas que viven de la producción y comercialización de productos culturales, pero la administración pública debería premiar a aquellas que con su actividad contribuyan a generar bien común. Empresas que en lugar de encerrar contenidos los liberan y permiten que devengan productivos. Sin duda esto abre uno de los grandes debates de la economía política: ¿qué es el bien común? Claramente un debate que es necesario introducir. Para empezar se podría aprender de movimientos como el *open access,* que promueve que toda la investigación científica y académica producida con fondos públicos sea publicada en abierto. Esto tiene sentido también para la producción cultural, el acceso a películas, teatro, obras de arte, libros, etc., que se haya producido con fondos públicos debería estar siempre garantizado, ya que implica una transparencia en la distribución y uso de fondos públicos que hasta ahora no ha existido.

Los mercados de objetos culturales creados en torno a la propiedad intelectual se han mostrado ineficientes a la hora de generar rentas económicas para los propios creadores. Son mercados en los que ciertas industrias mediadoras se han llevado una parte importante de las ganancias que no volvían a quienes habían producido los contenidos. Es importante reimaginar los mercados culturales en los que los derechos de los trabajadores están garantizados, pero cuya base no sea el acceso restringido a creaciones colectivas. Mercados que operan sobre recursos colectivos y que son capaces de favorecer el bien común. Estos mercados transitan y participan de las instituciones-infraestructura. Estas ya no son instituciones del gran comisario, del gran director, del gran pensador. Son instituciones menores, porosas, capaces de abrir interlocuciones y propiciar la transformación de públicos en productores culturales. Públicos recursivos que a través de su tránsito hacen institución. Son instituciones capaces de detectar lo que está ocurriendo y darle voz. Capaces de producir contenidos que se reintegran en la circulación social. Lugares parasitables capaces de producir y distribuir valor. Con todo esto espero haber contribuido a lanzar algunas indicaciones de cómo dejar de percibir la cultura como un problema y empezar a percibirla como un bien común. OC

## REFERENCIAS


Arnold, M. (2010). *Cultura y anarquía.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Banks, M. & Milestone, K. (2011). Individualization, gender and cultural work. *Gender, Work and Organization, 18*(1), 73-89.

Florida, R. (2002). *The rise of the creative class.* Nueva York: Basic Books.

Fonseca Reis, A. (2008). *Economía creativa como estrategia de desarrollo: una visión de los países en desarrollo.* Sao Paulo: Itaú Cultural.

Freeman, A. (2007). *Creative industries update.* Londres: GLA.

García, C. (2004). *Cultura neoliberal.* Sao Paulo: Instituto Pensarte.

Gill, R. (2002). Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Europe. *Information, Communication & Society, 5*(1), 70-89.

Gill, R. (2007). *Technobohemians or the new cybertariat.* Amsterdam: Institute for Networked Cultures.

Glass, R. (1955). Urban sociology in Great Britain: a trend report. *Current Sociology, IV*(4), 8-35.

Harvey, D. (2005). *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura.* Barcelona: Macba.

Hesmondhalg, D. (2002). *The cultural industries.* Londres: Sage.

Howkins, J. (2002). *The creative economy: How people make money from ideas.* Londres: Penguin Books.

Ivey, B. (2008). *Arts, Inc.: How greed and neglect have destroyed our cultural rights.* California: University of California Press.

Jacobs, J. (1993). *Death and life of great american cities.* Londres: Vintage Books.

Landry, C. (2000). *The creative city.* Londres: Earthscan.

McGuigan, J. (2004). *Rethinking cultural policy.* Maidenhead: Open University Press, Milton Keynes.

Moulier-Boutang, Y. (2007). *La abeja y el economista.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Peck, J. (2005). Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research, 29*(4), 740-770.

Oakley, K. (2004). Not so cool Britannia, the role of creative industries in economic development. *International Journal of Cultural Studies, Special Issue.*

Oakley, K. (2006). *Includeus out-economic. Development and social policy in the creative industries.* Extraído de lse.ac.uk/collections/geographyAndEnvironment/whosWho/profiles/a.pratt/precla/Kate%20Oakley.pdf

Oakley, K., & Knell, J. (2007). *London's creative economy: An accidental success?* Londres: The Work Foundation.

Reid, B.; Albert, A., & Hopkins, L. (2010). *A creative block? The future of the UK creative industries.* Londres: The Work Foundation.

Ross, A. (2008). Nice Work if you can get it. En G. Lovink, G. & N. Rossiter (Eds.), *Mycreativity reader.* Amsterdam: Institute for Networked Cultures.

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Vishmidt, M. (2005). It was the market that did it: (dilatory account-decisive actiondissipativetendency). En YProductions (Eds.), Producta50. Barcelona: CASM.

YProductions. (2009). Nuevas economías de la cultura. Extraído de demasiadosuperavit.net/wpcontent/uploads/2012/03/nuevas_economias_cultura_yproductions.pdf

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

***OXIMORŌN,*** GONZALO DÍAZ**. IMAGEN PORTADA OC 20.**

PUBLICADO EN JUNIO DE 2014, OC 22.

# EXHIBICIÓN DE CINE CHILENO EN SALAS

## ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE UN PROBLEMA PERSISTENTE

Por Jorge Letelier Flores

**En el año 2012, asistimos como espectadores a la temporada más fructífera del cine chileno en lo que respecta a la asistencia de público.** Con una cifra global de 2.552.079 personas, este récord histórico fue posibilitado en gran parte por la película *Stefan vs. Kramer*, que con 2.088.375 espectadores, se convirtió en el título local más visto de la historia. Por ello, el discurso oficial nos ha dicho insistentemente que el año pasado fue un hito que echa por tierra el argumento de que al público local no le gusta el cine chileno[1].

Si le sumamos que la temporada concluyó con la nominación del filme *No* a los Óscar como mejor película extranjera, se podría afirmar que 2012 más que histórico, fue un año imborrable.

Pero si bien estas cifras son incontestables, una lectura crítica demuestra que 2012 fue un año negativo para la actividad local, ya que al menos 15 de los 23 estrenos tuvieron magras cifras de asistencia, agudizando los ya crónicos problemas de exhibición y estableciendo de manera rotunda la paradoja de filmes apreciados en festivales y de reconocida aprobación internacional, pero que no encuentran eco entre los espectadores locales.

Es por ello que la discusión en torno a la exhibición del cine chileno es con seguridad el gran tema que no ha logrado avanzar hacia una resolución definitiva a lo largo de los últimos años. Si bien es una preocupación constante de directores, productores, medios de comunicación y autoridades, los caminos para encontrar soluciones han estado lejos de ser una realidad concreta en un escenario tan complejo como la distribución y exhibición de cine, hoy sometido a un casi completo control de los grandes estudios de Hollywood.

Al establecer las razones de por qué el cine chileno, en el estadio actual de su desarrollo internacional —con una candidatura reciente al premio Óscar, relevancia en festivales internacionales y validación artística y crítica en todo el mundo—, aún mantiene un divorcio con el público local (aunque el ejemplo de *Stefan vs. Kramer* pueda dar la idea opuesta), aparecen diversos factores que, relacionados entre sí, apuntan a un mismo diagnóstico o si se quiere a una misma forma de entender el fenómeno: el cine es una manifestación artística e industrial a la vez, pero es este último rasgo el que predomina al momento de reflexionar sobre su naturaleza y su contexto.

Al referirme a su manifestación industrial, estoy aludiendo a que desde su génesis misma, el cine es un medio que apunta a desarrollar instancias productivas como generar empleo, fortalecer una infraestructura de servicios, buscar la retribución económica a través de su exhibición, y todos los factores que nos llevan a hablar de industria. Estos factores han sido la base de todas las reflexiones en torno al desarrollo de la actividad, que busca en último término, el conseguir la necesaria rentabilización para fortalecerla, apelando a optimizar sus modelos de producción.

Invariablemente, este ha sido el tono y los alcances de las múltiples discusiones sobre cómo poder encontrar la solución al

1. El informe anual de la Cámara de Comercio Cinematográfica establece la asistencia a las multisalas comerciales. Las salas alternativas quedan afuera de la medición aunque sus índices de taquilla son marginales.

mal endémico de la exhibición y la baja taquilla local de los filmes nacionales. Y en gran parte de ellas se deja de lado que el cine, si bien responde a un fenómeno mediado por los alcances industriales en su realización, es un bien cultural cuyo impacto depende de un proceso de subjetivación profunda del espectador que solo en algunas ocasiones puede ser sostenido por un sistema mercantil.

En su Declaración Universal sobre Diversidad Cultural, la Unesco (2001) lo define de la siguiente manera: «los bienes culturales no son solo mercancía, sino recursos para la producción de arte y diversidad, identidad nacional y soberanía cultural, acceso al conocimiento y a visiones plurales del mundo».

## I.

En el ensayo *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas,* los filósofos alemanes Max Horkheimer y Theodor Adorno (2007) sostenían que la influencia creciente del cine, la radio, los medios de comunicación y la televisión en las sociedades de posguerra, apuntaba a estimular el consumo de masas a través de la perpetuación del orden existente, buscando convertir los bienes culturales en simple mercancía. «Cada película es el avance publicitario de la siguiente, que promete reunir una vez más a la misma pareja bajo el mismo cielo exótico: quien llega con retraso no sabe si asiste al avance de la próxima película o ya a la que ha ido a ver» (p. 177), escribían Horkheimer y Adorno en un pasaje que anticipa de manera casi exacta el panorama del cine comercial actual y su hegemonía en la exhibición a nivel mundial.[2]

Si bien la visión de los filósofos alemanes es implacable en su certeza, el concepto mismo de *industria cultural* fue mutando con el desarrollo de la economía neoliberal al de *industrias creativas*, con el objetivo de reivindicar al sector cultural en el plano económico y estimular el emprendimiento individual. La Unesco (2010) afirma que «tienen su origen en la creatividad individual, la destreza y el talento y que tienen potencial de producir riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual» (p. 19)[3].

Si tomamos este concepto como base para iniciar una reflexión sobre cómo establecer instancias de exhibición para el cine chileno en virtud de su propia condición, claramente la orientación de las discusiones en torno al aspecto mercantil no solo se revela como única, sino que además como inevitable. Al respecto, surge la pregunta: ¿cómo una cinematografía local puede aspirar a un público cuando las políticas estatales buscan prioritariamente el crecimiento de la industria y donde la dimensión cultural propiamente tal, como la creación de valores, identidad e imaginario de los pueblos, por ejemplo, es apenas un pie de página en su formulación?

**La formación de audiencias es un proceso lento, de internalización pausada y que debiese ser parte de una estrategia educacional transversal más que una actividad específica del ámbito cultural. Fomentar la educación en el buen cine no debiera ser apartada de una formación integral tal como la aproximación a cualquier disciplina artística, la educación cívica o la historia.**

Una respuesta lógica, y donde han apuntado los objetivos de la institucionalidad cultural, es a la formación de públicos específicos. Si bien es incuestionable la necesidad de tener a audiencias con formación y perspectiva crítica, la duda que persiste es cómo vincular a estas audiencias con las actuales condiciones de exhibición en que está inmerso el cine chileno.

La formación de audiencias es un proceso lento, de internalización pausada y que debiese ser parte de una estrategia educacional transversal más que una actividad específica del ámbito cultural. Fomentar la educación en el buen cine no debiera ser apartada de una formación integral tal como la aproximación a cualquier disciplina artística, la educación cívica o la historia. Pero en este caso específico, dadas las circunstancias hegemónicas de la exhibición de cine, se asume que la formación de audiencias es una forma de revertir la tendencia al monopolio comercial emanado de Hollywood, pero no para disputarle pro-

2. Escrito a comienzos de la década de los cuarenta, el ensayo advierte sobre los efectos totalizadores del entretenimiento, rechazando la tendencia a la economización de la cultura de masas. Para los autores, los productos culturales carecen de imaginación, espontaneidad y suprimen la contemplación activa del espectador. Todo lo que hoy podríamos asociar al cine de superhéroes, por ejemplo.

3. Nacido en Gran Bretaña, el concepto de industrias creativas busca entender las políticas culturales en un nuevo plano económico, fundamentalmente individual.

tagonismo en su propio terreno, sino que utilizando estrategias laterales para proteger la producción local.

Antes de continuar, establezcamos una serie de factores para entender el problema de la exhibición local de cine chileno. Esto es:

- Películas premiadas internacionalmente que apenas son vistas dentro del país.
- La escasa cantidad de salas de circuito alternativo.
- El poco tiempo de permanencia de los filmes en las salas.
- La ausencia de políticas proteccionistas.

Durante 2012, se estrenaron 23 títulos locales en las cadenas de multisalas, donde los 2.088.375 espectadores de *Stefan vs. Kramer* representaron el 81% del total de público que asistió a ver filmes nacionales. Ya la concentración en un solo título habla de la tendencia de lo que fue el año, con las 22 cintas restantes disputándose cerca de 460.000 espectadores. Pero además, 15 de estos títulos no alcanzaron siquiera la cifra de 5.000 asistentes, la cantidad mínima a la que puede aspirar hasta el más desafortunado de los estrenos.

Si situamos el problema de la concentración de los espectadores en solo un título (o dos, si se suma *No*, que alcanzó los 211.000), la situación se complejiza al comprobar que algunos de los filmes más premiados de 2012 en festivales internacionales, como *Bonsái, El año del tigre, Mi último round* y el documental *Hija*, fracasaron rotundamente en la taquilla local.

Algunos factores pueden explicar esta tendencia, siendo el poco tiempo en cartelera uno de los más complejos. Ya es una norma que si una cinta no logra una partida aceptable en su primer fin de semana, será sacada de las pantallas o relegada a horarios de poca visibilidad. El fenómeno se complica cuando ya desde su estreno, muchos de los filmes nacionales deben compartir sala con otros filmes y por ello, tienen horarios secundarios en la oferta diaria.

Y es en este punto en que se instala la primera interrogante. ¿El sistema de exhibición imperante permite a estas cintas tener la vitrina suficiente para ser vistas por el público?

Una pregunta obvia al respecto es si, dada la naturaleza de su propia condición, ya sea por su temática, relación con el imaginario cultural local y/o legitimidad artística, una cinta como *El futuro*, de Alicia Scherson —inspirada en *Una novelita lumpen*, de Roberto Bolaño—, puede competir de igual a igual con *El sorprendente Hombre Araña*, por ejemplo. Pese a lo grosera que pueda parecer la comparación, se acepta tácitamente que en una economía de libre mercado, ambas películas tendrían las mismas potencialidades para seducir al espectador y generar el boca a boca que lleve más público a las salas, convirtiéndolas en un éxito comercial. Dicho de otro modo, la cinta chilena es empujada a ser parte de un sistema de distribución y exhibición en el cual debe competir en igualdad de condiciones con el producto foráneo.

**Varios países han desarrollado distintas políticas de protección a la industria audiovisual local en virtud de su importancia cultural. El más célebre de todos es Francia, cuyo fondo de apoyo al cine local administrado por el Centro Nacional de la Cinematografía (CNC) es financiado por una cuota de pantalla que nunca es menor al 34% (ese es el porcentaje de filmes franceses que se exhiben de la oferta total de las salas locales), un impuesto de 11,5% por ticket cortado, que va directamente para financiar la producción local, y una tasa alta que los canales de televisión tienen que pagar para exhibir producciones locales en horario *prime*.**

Pero he aquí la primera falacia al respecto, porque por cantidad de copias, distribución de sus horarios de exhibición y presencia promocional en las mismas salas, estas cintas no llegan en igualdad de condiciones a su estreno, por lo que volvemos a la interrogante inicial: ¿es pertinente que ambas cintas sean medidas con la misma vara al momento de llegar al público? ¿Si la cinta chilena

tiene solo dos funciones por día, y en horarios no *prime*, es posible que pueda desarrollar un boca a boca adecuado que garantice su permanencia en las salas?

Las discusiones en torno a esta cuestión, como se ha dicho, tienen una larga data e invariablemente perpetúan el problema: situar la raíz de la situación en el ámbito económico. Pero remitiéndonos a la definición de industrias creativas que hace la Unesco, se debería poner énfasis en que los bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico y patrimonial puedan llegar al público y al mercado. Siguiendo esa lógica, no se podrían aplicar los mismos criterios para la exhibición de cine extranjero y a la vez chileno, en vista de que parte importante de la producción local sería un bien cultural y, por ende, debiese estar protegido.

Sobre este punto, varios países han desarrollado distintas políticas de protección a la industria audiovisual local en virtud de su importancia cultural. El más célebre de todos es Francia, cuyo fondo de apoyo al cine local administrado por el Centro Nacional de la Cinematografía (CNC) es financiado por una cuota de pantalla que nunca es menor al 34% (ese es el porcentaje de filmes franceses que se exhiben de la oferta total de las salas locales), un impuesto de 11,5% por ticket cortado, que va directamente para financiar la producción local, y una tasa alta que los canales de televisión tienen que pagar para exhibir producciones locales en horario *prime*.

El caso francés es el más elaborado y exitoso que hay en el mundo sobre el proteccionismo al cine local. Hay otros casos destacables, como la experiencia coreana, que exime de impuestos a los estudios productores de filmes y promueve un capital de riesgo para producciones de menor presupuesto. Además, tiene una cuota de pantalla del 46% para exhibición local[4].

Más cerca, la política de cuota de pantalla en Argentina establece que cada sala de cine debe exhibir al menos un filme local al trimestre y además el Instituto Nacional del Cine (INCAA) recibe el 10% por boleto cortado. La experiencia trasandina no ha estado exenta de críticas, ya que pese a estas y otras medidas, no han logrado aumentar la cantidad de espectadores para los títulos locales: en 2010 se estrenaron 83 películas argentinas y 70 de ellas no alcanzaron a los 10.000 espectadores.

Cualquiera sea el ámbito específico de su naturaleza, las diferentes medidas de protección a los cines locales en la distribución y exhibición desnudan la ausencia de medidas en nuestro país, donde los esfuerzos de las políticas de fomento están centrados en apoyar mayoritariamente a la producción y al posicionamiento del cine en territorios internacionales, más que en establecer caminos de solución para la exhibición local. Esta paradoja, en todo caso, es una tendencia que se repite en varios países de la región, donde la industria cinematográfica local orienta sus objetivos al posicionamiento en los circuitos internacionales como mercados y festivales de cine.

En este sentido, el documento *El cine chileno busca sala*, de Raúl Camargo (2007), señala la contradicción que significa que los Fondos de Cultura soliciten a los proyectos en ejecución que definan su público objetivo, cuando este es el gran enigma no resuelto y que posibilita la redacción de este texto. Dicho de manera simple, ¿cómo se puede determinar cuál es mi público objetivo cuando ni siquiera sé si tengo público?[5]

## II.

Los intentos conducentes a establecer una política clara y eficiente para la distribución y exhibición de cine chileno han buscado variados caminos, como fortalecer un circuito alternativo e intentar algún mecanismo de cuota de pantalla en las multisalas. En todos estos casos, los esfuerzos no han funcionado a cabalidad.

En el primer aspecto, el circuito de exhibición alternativo para cine chileno no ha crecido en los últimos años. Si nos remitimos a los años más recientes, las salas que programan cine chileno son las mismas: Centro Arte Alameda, Cine Arte Normandie, Cineteca Nacional, y alguna otra de programación esporádica, como la Sala Cine UC o la reciente sala Radicales del bar The Clinic. El primer intento por establecer una sala de programación local íntegra que apuntara a la formación de audiencias, la Sala BF Huérfanos, cerró luego de un año al no conseguir nuevos fondos concursables, por lo que demostró que sin subvención estatal, su existencia era improbable, pese a que convocó en un año a cerca de 40.000 espectadores[6]. Un aspecto positivo es que a través del Fondo de Fomento Audiovisual, la línea de apoyo a la exhibición de cine chileno a salas comerciales ha permitido programar sostenidamente en los cines Normandie y Alameda, donde además han podido optar a otros fondos estatales para la renovación de sus equipos de proyección.

Esta situación demuestra que sin subvención estatal estas salas no podrían programar cine chileno, lo que refuerza la tesis de que intentar dejarlas al arbitrio de la exhibición comercial no es la solución al problema. Pero por otra parte, asumir el proteccionismo como sistema significa aceptar que la exhibición de filmes locales en el circuito alternativo siempre tendrá un impacto marginal en cuanto al público, lo que impide un crecimiento real de

4. Francia fue el país que se opuso tenazmente a incluir al sector audiovisual en el Acuerdo de Libre Comercio entre la CE y EEUU, este año, apelando a la «excepción cultural», para proteger a esta industria con sus cuotas y subsidios locales.

5. El texto de Camargo apunta fundamentalmente a diseñar un circuito de exhibición alternativo gratuito o de bajo costo, formando una red de salas específica.

6. La experiencia interrumpida de la sala BF Huérfanos demostró que más que a través de fondos concursables, se requiere una línea de asignación directa para una sala de este tipo, considerando que el público de las cintas más pequeñas, congregó cerca de un 60% de su taquilla en este cine.

**Hay dos medidas que a mi parecer resultan fundamentales: la existencia de un complejo de salas para exhibición exclusiva de cine chileno, que acoja estrenos comerciales, programación de festivales y retrospectivas permanentes. Un complejo que no esté sujeto a fondos concursables sino que a un presupuesto fijo y anual fijado por ley (...) La otra medida central es el fortalecimiento de un circuito de exhibición y estrenos online.**

la actividad. Tres salas de circuito alternativo es una cantidad insuficiente para hacer frente a las demandas de la exhibición, que se traduce en cerca de una treintena de filmes al año. Entonces, ¿cómo solucionar la exhibición en multisalas comerciales?

Hace pocos meses, un proyecto de ley del diputado Marcelo Díaz buscó establecer una cuota de pantalla para el cine nacional, instancia que por ahora duerme en el Congreso Nacional, y que ha sido rechazada por la Cámara de Exhibidores de Multisalas. El razonamiento es simple: ¿si las películas chilenas atraen menos público que las extranjeras, por qué habría que darles más pantalla de lo que ya tienen?[7]

7. El proyecto busca agregar a la Ley sobre Fomento Audiovisual, un capítulo destinado a la cuota de pantalla y media de continuidad, donde se exige que al menos se exhiba un tercio de filmes locales o latinoamericanos del total de la oferta de exhibición.

La cantidad de ejemplos en los últimos años de filmes locales que han buscado su espacio en el sistema de exhibición de las multisalas es extensa, y salvo excepciones como los filmes de marcada vocación comercial como la trilogía de Nicolás López (*Qué pena tu vida, tu boda y tu familia*), los títulos que se han validado en el circuito de festivales y que suponen un aporte como bien cultural, no han logrado atraer al público de multisalas.

Un ejemplo curioso se dio con Sebastián Lelio, quien hace poco más de un año estrenó en las salas locales *El año del tigre*, una cinta con una aceptable repercusión en festivales extranjeros y que no logró entibiar a la taquilla: apenas 3.000 espectadores se dignaron a verla, pese a ser una historia que narraba la mayor tragedia de los últimos años: el terremoto del 27 de febrero de 2010. Pero este año, el mismo cineasta consiguió con *Gloria*, un eco inusitado al conseguir no solo 140.000 espectadores en las salas, sino que instaló un tema transversal en torno a su historia y personaje principal.

¿Qué sucedió entre ambas cintas? ¿Varió tanto la propuesta de Lelio como para interesar al espectador en este último filme? ¿El premio conseguido en Berlín fue determinante para su éxito?

## III.

La experiencia de *Gloria* es una situación excepcional, ya que en cada temporada aparece un ejemplo similar que confirma la regla. Lo importante es determinar un mecanismo que permita a todos los filmes que se exhiben en la cartelera comercial una razonable posibilidad de llegar al público de forma eficiente. Dada la forma en que se desarrolla el sistema de exhibición local, sin duda que el mecanismo de cuota de pantalla es una necesidad fundamental para aumentar la asistencia y proteger la cinematografía. Como resulta difícil de aplicar en el corto plazo, por la evidente negativa de las cadenas de multisalas, los esfuerzos deberían ir a fortalecer las estrategias de apoyo al marketing y promoción de los filmes nacionales, con un aumento considerable de recursos e intentando desarrollar especialistas en el área y herramientas eficientes para acceder de mejor forma al espectador.

A la vez, una posibilidad sería permitir un sistema de exención tributaria a las productoras de los filmes que buscan exhibirse en las multisalas, como forma de aminorar su riesgo financiero, y a su vez, garantizar un mínimo de copias estable, para que las campañas de marketing puedan proyectarse en el tiempo real de exhibición.

En el circuito alternativo, hay dos medidas que a mi parecer resultan fundamentales: la existencia de un complejo de salas para exhibición exclusiva de cine chileno, que acoja estrenos comerciales, programación de festivales y retrospectivas permanentes. Un complejo que no esté sujeto a fondos concursables sino que a un presupuesto fijo y anual fijado por ley.

La otra medida central es el fortalecimiento de un circuito de exhibición y estrenos online. Considerando la radical transformación del espectador de cine a nivel global, donde la experiencia social se transmutó en buena medida en una experiencia individual, utilizar la ventana de internet como formato estable de exhibición gratuita o *pay per view*, resulta fundamental para solidificar una oferta variada y a distintos niveles. Una exhibición online permite establecer un sistema de bajo costo para el productor e incluso puede permitir la descompresión para filmes que buscan un estreno convencional, pero donde el sistema tradicional no les da cabida. En este ámbito, resultan interesantes las experiencias que han iniciado los sitios Cinepata.cl y Cinechile.cl y el estreno online del filme *Educación física*, de Pablo Cerda.

El otro modelo que ha significado un avance cualitativo en materia de exhibición, y es por mucho, la más importante experiencia al respecto de los últimos años, es el proyecto *Miradoc* destinado a la exhibición de documentales en distintas ciudades del país, en calidad de estrenos. *Miradoc* establece una red de salas alternativas (desde teatros regionales, sedes de sindicatos y multisalas comerciales), donde un documental al mes se estrena simultáneamente y establece un régimen escalonado de exhibiciones, de tal manera que siempre se esté exhibiendo en varias ciudades a la vez. Además, el proyecto contempla la presencia de los realizadores de cada filme en todas las ciudades adscritas a la red, lo que genera un vínculo mucho mayor con la audiencia.

El éxito de *Miradoc*, que ha materializado además una importante presencia en medios, permite la reflexión sobre la viabilidad de aplicarlo a la producción de ficción, como un real circuito alternativo a la exhibición en multisalas, que establece una diferencia sustancial con la lógica de estas, pero que podría potenciarla en virtud de los diferentes públicos cautivos que conllevan. Es una experiencia para observar con detención y extraer sus beneficios. OC

## REFERENCIAS


Camargo, R. (2007). *El cine chileno busca sala. Formación de Público a través de una Red de Exhibición y Distribución Alternativa.* Primera Convención Audiovisual, enero, Santiago de Chile. Extraído de lafuga.cl/el-cine-chileno-busca-sala/333

Horkheimer, M. & Adorno, T. (2007). *Dialéctica de la Ilustración.* Madrid: Ediciones Akal.

Unesco. (2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural.* Extraído en junio de 2014 de http://goo.gl/2voACY

Unesco. (2010). *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.* Extraído de unesco.org/es/guia-industrias-culturales

PUBLICADO EN ABRIL DE 2013, OC 16.

# EL DISEÑO Y LA EDUCACIÓN TECNOLÓGICA EN CHILE

Por Eduardo Castillo

**DESDE SUS INICIOS EN EL PAÍS, DURANTE EL SIGLO XX, EL DISEÑO HA ESTADO ASOCIADO MAYORMENTE AL ÁMBITO DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA,** donde se pueden encontrar sus orígenes, para ocupar posteriormente un lugar en el mundo universitario, al acercarse al ámbito disciplinar de la arquitectura a mediados del mismo siglo. En este proceso de reconocimiento profesional de la actividad a nivel local, su distanciamiento respecto de la enseñanza del arte le restó fuerza a la posibilidad de situarse a nivel de la enseñanza primaria y secundaria. Sin embargo, en el escenario reciente donde la reforma educacional implementada a comienzos de los años noventa significó la instalación de la educación tecnológica como nueva área de conocimientos que reemplazó dentro del currículo obligatorio a la asignatura de artes plásticas, el diseño puede encontrar una oportunidad de incidir en la educación pública chilena, acorde a su sentido proyectual e interdisciplinario, para aportar al desarrollo de las industrias creativas en la sociedad del conocimiento. El siguiente artículo, expone algunas premisas al respecto, en el afán de esbozar líneas de acción que puedan traducirse en nuevas políticas educacionales.

## 1. El diseño, más que una actividad integral, es una actividad integradora

Desde los comienzos de esta actividad en el país su dimensión técnica no siempre ha tenido una clara diferenciación respecto de su dimensión profesional, y esta última no necesariamente comprende una dimensión universitaria. Mientras los dos primeros niveles educativos involucran principalmente un sentido instructivo, el tercero comprende un sentido formativo[1] que, más allá de entregar herramientas para un escenario o contingencia determinada, consiste en proponer una visión o enfoque como ámbito del conocimiento que además de enfrentar escenarios actuales pueda proyectar escenarios futuros y también contribuir al desarrollo del saber en su ámbito, tareas propias de la academia que el día a día y el mundo técnico-profesional no tienen por qué afrontar. Dicho de otra manera, si el presente es dominio mayoritario del mundo empresarial o privado en el ámbito del diseño, el pasado, presente y futuro deben ser preocupación permanente de la academia en cuanto proyección constante de su actividad, sin olvidar que el presente resulta lo más próximo dentro de su radio de posibilidades, pero que no pueden ponderarse en igual medida los encargos o supuestos respecto de los proyectos con plazos, clientes, necesidades y recursos reales que están más allá de las aulas o facultades. Frente a esto, los ámbitos público y social deben tener una atención preferente en tanto la baja disponibilidad de recursos económicos para el diseño a este nivel, puede ser contrarrestada con la alta disponibilidad de recursos humanos de que dispone el mundo académico.

1. Esta distinción es importante para entender el éxito relativo de la educación por competencias en el mundo del diseño, dado que las escuelas de «aprender haciendo», que ofrecen la promesa de una temprana inserción laboral y un repertorio de conocimientos aplicables de manera concreta, tienen como contraparte las dificultades en la continuidad de estudios. Un ejemplo preciso de esto es el techo técnico en las postulaciones a becas para estudiar en el extranjero, que exigen como requisitos el haber cursado carreras de mínimo 5 años más la obtención de una licenciatura.

Por otra parte, en los últimos años hemos sido testigos de cómo el enfoque general-específico en el diseño ha demandado una revisión tanto de su «profundidad de campo», en cuanto a sus conocimientos generales, así también de sus «focos», entendido esto como los conocimientos específicos identificados con esta actividad[2]. Mientras lo primero suele estar asociado a la observación, análisis, estudio de casos y, en definitiva, con los procesos, métodos y labor investigativa en el área (el saber), lo segundo suele estar asociado a los productos, resultados o expresiones tangibles de esta actividad (el hacer). Sin embargo, la sociedad del conocimiento ha propiciado un nuevo énfasis en los intangibles y ello implica pensar más detenidamente en nociones como la propiedad intelectual o industrial, donde el ámbito de los servicios ha cobrado tanta o mayor relevancia que el ámbito de los productos, tradicionalmente identificado con el diseño mediante la producción de objetos o artefactos que en mayor o menor grado pasaron a integrar la cultura material a nivel global y local.

De acuerdo con lo antes expuesto, la dimensión integradora del diseño está asociada a su capacidad de vincular entre sí a saberes distintos, más que aspirar a la construcción de un saber propio, cerrado; el diseño es por esencia inclusivo en cuanto al conocimiento, aunque el lado más suntuario de esta actividad sea asociado de forma recurrente a un sentido exclusivo que más bien opera en el ámbito de los bienes de consumo.

**La dimensión integradora del diseño está asociada a su capacidad de vincular entre sí a saberes distintos, más que aspirar a la construcción de un saber propio, cerrado; el diseño es por esencia inclusivo en cuanto al conocimiento, aunque el lado más suntuario de esta actividad sea asociado de forma recurrente a un sentido exclusivo que más bien opera en el ámbito de los bienes de consumo.**

## 2. El diseño más que una disciplina, es una interdisciplina

Si hacemos la analogía entre una ciudad y el conocimiento humano, los saberes más reconocibles o tradicionales, se localizan en las manzanas de esta ciudad, mientras el diseño, dada su juventud y su carácter dinámico, más bien se sitúa en las calles, como un territorio abierto, público, cuya misión es justamente producir nuevos vínculos entre distintas disciplinas, reconocer los diferentes ámbitos del conocimiento humano, identificar las redes preexistentes y vislumbrar las futuras redes posibles de construir. En tal sentido, el diseño tiene un rol fundamental que cumplir en relación con los procesos de transferencia de contenidos, dado que su labor creativa puede trasladar conceptos o procesos de un ámbito del conocimiento a otro, contribuyendo más que a la solución de problemas a la detección de oportunidades mediante la construcción permanente de una red de vasos comunicantes en el mundo contemporáneo.

Tras su etapa de legitimación profesional y universitaria, situada entre las décadas de los 70 y los 90, el ensimismamiento profesional que afectó a gran parte de las escuelas de diseño en el país alejó a esta enseñanza del sentido interdisciplinario que pudo reportarle mayores y mejores frutos[3]. De acuerdo con lo sucedido en distintos contextos históricos clave para el desarrollo de esta actividad en el mundo, como la sociedad inglesa de mediados del siglo XIX, la alemana de comienzos y mediados del siglo XX, o la estadounidense de la posguerra, el cruce de saberes de distinta procedencia siempre tuvo consecuencias favorables para el diseño, y al respecto el mundo universitario puede y debe ser el lugar por excelencia para esto, aunque no siempre ocurra.

## 3. El diseño puede tener un rol central en el ámbito de la educación tecnológica a nivel país

Esta línea de contenidos dentro de la educación básica y secundaria chilena, por años estuvo asociada a una asignatura de carácter obligatorio (artes plásticas) y a otra de orden obligatorio/

2. Entre estos podemos mencionar al diseño de información, diseño tipográfico, diseño editorial, diseño web, diseño de vestuario, diseño de identidad, por nombrar algunos.

3. Esta visión comparece en un texto fundacional para el diseño en su validación académica y profesional en el medio chileno: el *Manual de Diseño*, publicado por Gui Bonsiepe en 1969 con un tiraje limitado de copias en mimeógrafo y que tuvo amplia circulación tanto a nivel de la universidad como de las agencias.

**El desarrollo de recursos humanos hacia las disciplinas tanto de orden artístico-humanista como científico-tecnológico puede encontrar un aliado importante en el diseño como motor de la actividad creativa.**

electivo (técnico manual); la primera vinculada al sentido del «arte» y la segunda al de «oficio». Sin embargo, la alianza más fructífera entre «artes y oficios» no se produjo realmente en Chile, debido a que la educación artística y la tecnológica construyeron sus propios espacios educativos, los que no coincidieron en un amplio sentido; aludimos en esta discusión, respectivamente, a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968) y a la Escuela de Artes y Oficios (1849-1972)[4], plantel vinculado históricamente a la Universidad Técnica del Estado, actual Universidad de Santiago. Por ello resulta importante que los primeros pasos para el diseño propiamente tal en el país, hallan sido justamente en la sede Valparaíso de la Universidad de Chile, en la facultad que llevó justamente el nombre de «Arte y Tecnología», en los años previos a la reforma universitaria de fines de los años 60 (Castillo Espinoza, 2010).

Con la instauración del modelo neoliberal y el ocaso del anhelo industrialista propio de los años del «desarrollo hacia adentro», estas líneas de contenido perdieron fuerza al interior de las escuelas, colegios y liceos, justamente a causa del declive del paradigma industrial, lo que restó importancia a la enseñanza de los oficios en los niveles básico y secundario[5], mientras en el caso de las artes plásticas el ascenso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación fue un escenario que mermó a nivel de la enseñanza pública el cultivo de la formación artística, en vez de potenciarla. Esto último, debido principalmente a que, en lugar de compatibilizar el legado de las bellas artes con el acceso a los nuevos medios, la brecha digital entre profesores y alumnos así como la disponibilidad de recursos tecnológicos en los establecimientos (no así a nivel de los estudiantes), tendió a producir una separación de mundos entre estos lenguajes análogos y digitales en lugar de aprovechar las oportunidades que el cruce de los mismos ofrecía.

De acuerdo con lo aquí expuesto, creemos que el diseño debe tener un rol central en la educación tecnológica del país y, dado su sentido interdisciplinario, puede aportar un nuevo impulso al desarrollo del currículo para educación básica y secundaria en esta asignatura, actualmente de carácter obligatorio según lo establecido por las políticas estatales. Si en los primeros tiempos de la enseñanza artística en Chile, un artista visionario como el pintor Juan Francisco González planteó la importancia del dibujo y su enseñanza en cuanto lenguaje y herramienta que posibilitaba ver con claridad, yendo así a la comprensión profunda del sentido del arte y su lenguaje como expresión de la creatividad humana (González, 1906), hoy el diseño tiene un rol central en el trazado mental de mapas que permitan reconocer tanto los caminos actuales del saber humano, como los nuevos caminos posibles a través del cruce de saberes. Como se mencionó antes, hablamos del reconocimiento de redes ya existentes y de ir al descubrimiento de redes nuevas.

## 4. La enseñanza del diseño a nivel primario o secundario puede aportar al fomento de las industrias creativas[6]

En esta dirección, la asignatura de educación tecnológica puede cobrar un sentido más dinámico y transversal en tanto los contenidos provenientes de las distintas asignaturas propias del nivel cursado confluyan permanentemente en el sentido del «proyecto», acorde al quehacer del diseño desde su reconocimiento como ámbito de enseñanza, donde lo relevante sea la elaboración permanente de enfoques, conos de visión o acercamientos, expresados gráficamente en la construcción de mapas que representen escenarios con sus correspondientes actores y las interacciones entre estos. En cuanto a los actores, estos pueden ser personas o instituciones; en el primer caso puede

4. En el caso de este plantel, la influencia fundacional provino del modelo de *art et métiers* de origen francés, más que del *arts and crafts* inglés. El primero, promovía el desarrollo de las artes mecánicas y el estudio de los oficios con un horizonte en el ámbito de la ingeniería, mientras el segundo buscó afrontar los desafíos del maquinismo desencadenado por la revolución industrial, cuya discusión condujo posteriormente al desarrollo de las escuelas de artes aplicadas en el paso del siglo XIX al XX, planteles que fueron un antecedente directo de las futuras escuelas de diseño en el mundo.

5. Valga considerar el claro declive experimentado a partir de los años 90 por la enseñanza técnica de carácter secundario, expresado en la precaria situación de los liceos industriales, otrora éxito de la educación pública chilena, mientras en el caso de los liceos comerciales el panorama ha sido inverso, al integrar a un gran número de sus egresados al ámbito de los servicios, así también a rubros como la informática o las finanzas.

6. Esta definición reciente proviene de Inglaterra, donde en 1998 fue reconocida dentro del *Department of Culture, Media and Sport.* Si bien incluye a la industria cultural, se distingue de esta acepción previa en cuanto las industrias creativas utilizan la cultura como contenido que adquiere forma a través de una producción funcional. Es el caso del interés reciente del diseño por el ámbito patrimonial. A nivel internacional, un reconocimiento clave para el diseño en tal sentido es la publicación en abril de 2010 del *Libro verde de las industrias culturales y creativas*, documento emitido por la Comunidad Europea.

tratarse de individuos o de pequeños grupos que jueguen un rol en cuanto informantes clave, mientras en el segundo caso puede tratarse de instituciones pertenecientes al ámbito público, privado o social. Lo importante en este ejercicio constante es la visualización de escenarios actuales y posibles donde, lejos de cualquier afán por delimitar un campo determinado, resulta de mayor importancia visualizar la forma de expansión de dicho campo, así como la trama que puede conformar un determinado proyecto.

El desarrollo de recursos humanos hacia las disciplinas tanto de orden artístico-humanista como científico-tecnológico puede encontrar un aliado importante en el diseño como motor de la actividad creativa, y en tal sentido es posible infundir un sentido permanente de proyecto a través de la asignatura, mediante el trabajo constante en torno a los siguientes tópicos: conceptos; tecnologías; lenguajes; referentes; disciplinas; problemas. En cuanto a los conceptos, hace alusión a las definiciones básicas, las ideas fuerza o las nociones elementales que guiarán el trabajo. Al referirnos a las tecnologías, abordamos tanto los procesos productivos que permiten la elaboración de productos o servicios en el mundo de hoy, como los soportes que permiten la comunicación de los mismos. En lo que respecta a los lenguajes, apuntamos al idioma para transmitir un determinado contenido, pudiendo ser este de orden escrito, visual, audiovisual, sonoro, etc. Al hablar de los referentes, aludimos a elementos de orden cultural ya presentes o establecidos, que constituyen lo que llamamos la «parentela» del proyecto, en cuanto un ejercicio de calce-descalce que permite visualizar qué nos acerca o asocia con dichos referentes y qué nos aleja o distingue de los mismos. Al señalar las disciplinas, intentamos ir al reconocimiento de los distintos saberes del conocimiento humano cuya presencia sea posible de determinar en el contexto de un proyecto determinado. Y, finalmente, el considerar los problemas, significa la observación crítica de las necesidades, conflictos o dificultades del mundo contemporáneo, donde más que «salvar el mundo», lo que se busca es promover tanto una visión crítica como el desarrollo de propuestas. A nivel de las escuelas, colegios y liceos, esto significaría abordar desde la cotidianidad hasta temáticas de mayor amplitud, lo que puede enfrentarse gradualmente en los distintos niveles cursados por los estudiantes.

El trabajo permanente de información en torno a los seis ámbitos antes señalados, comprende en un sentido vertical el acopio de datos respecto de cada uno, a la manera de un «estado del arte», reservando al proyecto la perspectiva horizontal entre dichos ámbitos donde un concepto o idea fuerza sumado al interés por tecnologías determinadas, la expresión otorgada por uno o más lenguajes, las coordenadas o luces aportadas por algunos referentes, el énfasis señalado por ciertas disciplinas y finalmente el valor sociocultural de considerar alguna problemática del mundo actual, podrían, desde la perspectiva del diseño, transformar a la asignatura de educación tecnológica en un crisol de proyectos, escalado según los distintos niveles formativos en los que se imparte dicha enseñanza. Lo anterior busca que más allá del estado actual de esta, donde los docentes tienen que hacer muchas veces de «profesores orquesta» en cuanto a contenidos, donde se mezcla el oficio manual con internet o los trabajos de investigación, sea el alumno el responsable del gran barrido de antecedentes, reservando al docente la misión de aportar a los estudiantes en cuanto a la construcción de una mirada transversal de las columnas de información que hemos señalado aquí. Y en el entendido de que la asignatura debe propiciar el surgimiento de resultados visibles, estos pueden ser proyectos de investigación o creación: lo primero significa la generación de conocimiento en formato escrito combinado con otros lenguajes (visual, audiovisual, etc.), mientras lo segundo comprende el desarrollo de una obra material o inmaterial orientada a cumplir una función determinada. Se trata de que el hacer sea necesariamente la expresión visible del conocimiento, más que un oficio irreflexivo sin preguntas de fondo. OC

## REFERENCIAS


Bonsiepe, G. (1969). *Manual de diseño.* Santiago: OIT.

Bonsiepe, G. (1999). *Del objeto a la interfase.* Buenos Aires: Infinito.

Castillo, E. (Ed.) (2010). *Artesanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968).* Santiago: Ocho Libros Editores-Pie de Texto.

Comisión Europea, DG Educación y Cultura. (2010). *Libro verde. Liberar el potencial de las industrias culturales y creativas.* Bruselas: Comisión Europea.

De Fusco, R. (2005). *Historia del diseño.* Barcelona: Santa & Cole.

González, J. F. (1906). La enseñanza del dibujo. En *Anales de la Universidad de Chile*, tomo CXIX, Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

Instituto Nacional de Propiedad Industrial. (2010). *Historia gráfica de la propiedad industrial en Chile.* Santiago: INAPI.

Margolin, V. (Ed.) (2005). *Las rutas del diseño.* Ciudad de México: Editorial Designio.

Read, H. (1961). *Arte e industria.* Buenos Aires: Infinito.

***HERRERÍA* (2012).** CRISTIÁN CVITANIC

PUBLICADO EN SEPTIEMBRE DE 2011, OC 4.

# Arqueología de Aysén: donde lo raro es importante

Por Francisco Mena

La arqueología de Aysén es importante, no por recientes hallazgos espectaculares, sino porque confronta uno de los principales problemas de la arqueología —de hecho, de toda ciencia— en cualquier lugar: la interpretación de evidencias escasas y raras. A menudo, podemos engañarnos o «hacernos los tontos» como si este tipo de evidencia no existiera y escondernos detrás de «grandes números», «patrones comunes» y cuestiones de este tipo. Existen situaciones, sin embargo, en las cuales esta actitud no puede ser adoptada: sucede en el caso de fenómenos accidentales únicos que pueden cambiar el curso de la historia, como el Big Bang, el impacto extraterrestre que puso fin a la era de los dinosaurios o los «islotes de ramas» flotantes que quizás trajeron a los primates a Sudamérica.

No hace mucho, pensábamos que estos fenómenos estaban fuera del escrutinio científico, pero existen ocasiones en que es inevitable enfrentarlos directamente: esto sucede en el caso de Aysén y la arqueología de lo «marginal», o en las regiones de baja densidad. En general, si solo nos enfocamos en evidencia densa y restos abundantes, nunca entenderemos fenómenos como la ocupación humana de los límites de la aecoumene humana («espacio potencialmente habitable»), a menudo pequeñas incursiones y efímeras estadías, pero interesantes precisamente por esto: por referirse a un extremo de la variabilidad humana y, además, rara vez vistas.

Aysén tiene las pistas para el entendimiento de uno de estos fenómenos, únicos y raros, aunque todos muy importantes, pero aquí los arqueólogos deben lidiar con evidencias escurridizas y, por lo tanto, con el problema de interpretarlas. Más que en cualquier otra parte del mundo, el arqueólogo de Aysén conjuga muchas dificultades: la efímera y baja densidad que queda de la ocupación humana en los bordes, la baja visibilidad debido a la densa cubierta vegetal, la alta dinámica posdepositacional a causa de erupciones volcánicas, incendios forestales y otros, la falta de controles de referencia provistos por sociedades nativas existentes o archivos históricos. En esta situación, esperaríamos al menos el complemento o contraste de perspectivas de varias investigaciones o una tradición investigativa, pero en cambio debemos agregar el problema de una investigación muy limitada.

Una de las preguntas fascinantes que no puede enfrentarse en ninguna otra región de la Patagonia salvo en Aysén (donde los extensos campos de hielo continental hacia el sur representan una formidable barrera, mientras que más al sur la estepa incluso llega al mar) es si los pueblos canoeros (cazadores y recolectores marítimos) y los del interior tuvieron algún contacto e intercambio a través de las montañas boscosas. Aunque esto es teóricamente probable, la evidencia empírica es muy escasa y polémica. Puesto que la ciencia se basa, precisamente, en pruebas empíricas de hipótesis que en teoría son probables, es casi imposible saber con seguridad si estos contactos ocurrieron o no. Se ha dicho que la lluvia no favoreció la preservación de restos arqueológicos, que la cubierta vegetacional hace su descubrimiento muy difícil, que esas huellas han sido destruidas por las quemas o sepultadas por erupciones volcánicas u otra clase de perturbaciones y que se ha investigado demasiado poco como para descartar incluso la posibilidad de que este contacto fuera extenso y frecuente. Es perturbador tener que aceptar que tal vez quienes piensan así tengan razón, a pesar de que los hallazgos son casi nulos. «Casi» es la palabra clave, puesto que hallazgos muy raros pueden ser muy sugerentes. Un minúsculo fragmento de concha, por ejemplo, ha sido encontrado en cada sitio excavado, pero no sabemos qué significa o si viene de los océanos Pacífico o Atlántico (por supuesto, cada caso puede ser diferente). Lo que es incluso más perturbador

es que algunos trozos de información tal vez se hayan perdido. Hay razones para sospechar, por ejemplo, que una vértebra de pescado fue recuperada en la excavación en el Alero El Toro en 1999. A pesar de estar mencionado en el diario de campo, ningún rastro ha sido encontrado en las colecciones, y esta situación puede reflejar un error en las notas de campo o la pérdida de la pieza. Pero en condiciones normales, una sola pieza no debería alterar una afirmación científica y el solo hecho de que ello pueda suceder en la arqueología de Aysén es preocupante.

Esto nos advierte también sobre la importancia de ser extremadamente rigurosos, dado que una sola, una única pieza de evidencia que sea encontrada por pura suerte por un no especialista, podría alterar todas las interpretaciones. La permanente sensación de estar jugando alrededor de los márgenes de la epistemología afecta todo lo que podemos hacer y si queremos creer que los primeros habitantes de Aysén llegaron a través de los bosques pero aún no hemos encontrado sus rastros, solo podemos decir «tal vez...». OC

PUBLICADO EN OCTUBRE DE 2011, OC 5.

# ¿Antártica?

Por Paola Vezzani González

La riqueza de la Región de Magallanes y Antártica Chilena está en su particular tramado cultural desprendido de las diferentes formas en que a lo largo de los milenios se ha logrado habitar el territorio con sus características históricas, geográficas, climáticas y de biodiversidad, únicas en el mundo. Sin embargo, la conciencia sobre las peculiaridades de la región está en permanente evolución ya sea gracias a descubrimientos científicos o cambios de enfoque. Hoy existe una preocupación en organismos de gobierno, tanto regionales como nacionales, para abordar el tema antártico e instalar en la comunidad local la sensación de vivir en una puerta de entrada a la Antártica.

El Tratado Antártico se firmó en 1959[1] entre los países con reclamaciones territoriales sobre el continente, en el espíritu de la colaboración para la protección del medioambiente y el desarrollo científico en forma abierta y transparente. Hoy se encuentra vigente y Chile es uno de los veintiocho países con derecho a voto, junto a otros veinte que son consultivos. Existen treinta y dos programas antárticos en el mundo, de los cuales dieciocho viajan por Punta Arenas, gracias a la cercanía geográfica[2] y otros factores como la infraestructura de puertos aéreos y marítimos, junto con la posibilidad de contar con un medio para viajar (barco-avión) y acceso a servicios.

Pese a la real y concreta importancia de Chile en el sistema antártico, no existe conocimiento general del continente ni de los avances científicos. Al llegar a Punta Arenas no hay elementos que ayuden a señalar esta importante conexión histórica y geográfica, contrastando con las ciudades de Christchurch y Hobart[3], que tienen su sello en el tema antártico.

Teniendo en mente a la Antártida, ¿qué sucede en la cultura desde un enfoque de la identidad? Si atendemos los resultados de la convocatoria 2010 y 2011 del Fondart Regional[4] , llaman la atención tres cosas: primero, que ha habido una notoria madurez en las propuestas de creación de artistas locales; segundo, la mayoría de los proyectos mantienen una conexión con lo propio y singular, ya sea desprendido del paisaje y la relación con el entorno, de los pueblos originarios o de la historia local. Trabajos sin más pretensiones que hacer una obra con rigor presentan rasgos de frescura y novedad y, tercero, no hubo rastro alguno de relación con la Antártica, salvo un proyecto que habla de lo subantártico[5]

Por otra parte, en la línea Desarrollo Cultural Regional, la artista local Andrea Araneda ganó un proyecto que consistió en hacer un taller para niños de un colegio municipalizado. El resultado fue admirable, no solo por los logros de los niños y niñas en temas plásticos, sino porque la riqueza del proyecto estaba en

Nota: El CNCA de Magallanes creó en 2011 Proyecto A, Residencias en la Antártica. Fueron tres versiones, diferentes disciplinas, artistas locales y nacionales. Los resultados se mostraron en Punta Arenas y en Santiago (Museo Nacional de Bellas Artes). Proyecto A revivió la visión que llevó en la 1º Expedición Antártica (1947) a intelectuales que produjeron textos e imágenes para la historia. Hoy, el gran interés público por Proyecto A prueba que es posible desde las artes conocer, reflexionar y despertar la curiosidad por el territorio polar.

1. En 1947 se inaugura en la Antártica la primera base chilena, Capitán Arturo Prat.
2. Punta Arenas está a mil kilómetros del continente contra los más de 3.800 kilómetros que separan Christchuch, Nueva Zelanda, de la estación antártica americana Mc Murdo.
3. Hobbart, Australia, cuenta con la mayor infraestructura científica para investigaciones antárticas. Christchurch, con museos especializados, instituciones para el patrimonio, investigación científica, arte, cultura y educación.
4. Se considera los resultados de proyectos Fondart como uno de los indicadores del interés de cultores y artistas locales. En justicia, dentro de otras áreas se ve un interés incipiente sobre el tema principalmente gracias a la labor de difusión científica del INACH.
5. Se define como subántartica la ecorregión que en Chile corresponde desde el Golfo de Penas hasta el Cabo de Hornos.

que cada tema propuesto se iniciaba con la presentación de un científico o especialista. Así, las pinturas rupestres, las aves, los cetáceos, la paleontología despertaron los sueños de los pequeños asistentes al taller y fortalecieron dos cosas: el desarrollo de habilidades desde las artes y el conocimiento de la región, promoviendo así la generación de identidad local. Este ejemplo es un muy buen modelo para trabajar desde pequeños la construcción de identidad antártica.

Es importante mencionar que la región presenta un gran potencial para la investigación científica por las singularidades reconocidas de la ecorregión subantártica. A esto hay que sumar una especie de vocación manifestada en las grandes extensiones de áreas naturales protegidas, ya sean parques del Estado o de privados. Contamos con dos Reservas de Biosfera (Unesco): Parque Nacional Torres del Paine y Cabo de Hornos. También, tenemos un Área Marina Costera Protegida. Otro dato interesante es que el deshabitado Parque Nacional Bernardo O'Higgins es el más grande del país y segundo en América Latina con sus aproximadamente 3,5 millones de hectáreas, que cubren casi la totalidad del extremo norte de la región.

De esta realidad se desprende la facilidad para instalar en la región el interés por el cruce de arte, ciencia, naturaleza y conservación. Así es como se han dado modelos de residencias para artistas, en lugares como el Parque Etnobotánico Omora en Puerto Williams, dedicado a la investigación, el turismo sustentable y la educación medioambiental, o el Parque Karukinka en Tierra del Fuego, con una misión similar. Ambos han significado que grupos de artistas regionales, nacionales e internacionales tengan la experiencia del lugar para luego producir obras.

Ahora, para ser puerta de entrada a la Antártica las ciudades deben responder mostrando su patrimonio material, inmaterial y natural. Así, tal como lo han hecho las ciudades australes de Hobart y Christchurch, es imperioso contar desde instituciones que promuevan la investigación científica y patrimonial, museos y espacios públicos en que pueda apreciarse la conexión con el territorio antártico. Tarea de largo plazo que hoy se encuentra en proceso de instalación, donde paralelamente con el desarrollo de actividades económicas como el turismo, logística y servicios es ineludible lograr que los habitantes de la región reconozcan la Antártica como propia. En efecto, los artistas son un vínculo importante en este camino de ir acercando la noción antártica a la comunidad. Por ejemplo, este año el artista plástico Fernando Prats culminó el recorrido de un proyecto de larga data al instalar en isla Elefante letras de neón con el texto que publicara Sir Ernst Shackleton para reclutar a su tripulación para la expedición transantártica. La brutal sinceridad del mítico aviso advierte en su texto:

> Se buscan hombres para viaje arriesgado, poco sueldo, frío extremo, largos meses de oscuridad total, peligro constante, regreso a salvo dudoso, honor y reconocimiento en caso de éxito.

El gesto del artista que representó a Chile en la Bienal de Venecia (2011) trae al presente esa historia, que paradojalmente en esta zona es muy desconocida. Esta obra puede leerse desde diversas aristas, pero lo que nos resulta más importante en Magallanes es cómo por medio de la obra un artista logra poner en circulación una historia entregando espesor y nuevas alternativas a los relatos locales.

Finalmente, hay que recordar que la elaboración de políticas culturales implica una gran responsabilidad al proponer el camino a seguir en los próximos años, debiendo recoger no solo lo ya instalado en la memoria de las personas, sino que estar atentos a los desafíos futuros, que en este austro confín pareciera ser la naturaleza prístina y la Antártica. OC

PUBLICADO EN DICIEMBRE DE 2012, OC 14.

# Mall de Castro: patrimonio y calidad de vida

Por Lorenzo Berg Costa

Mucho se ha escrito y dicho sobre el nuevo mall de Castro, las evaluaciones más comunes se centran en problemas superficiales y en una visión muy sesgada de patrimonio, es así como una editorial del diario *La Tercera* del 21 de abril (2012), le atribuye a las críticas a este proyecto un carácter «estético y mezquino». Me atrevería a señalar que tanto las propias autoridades políticas y técnicas, así como también la comunidad castreña, caen en una mirada parcial del problema y confían ciegamente en la neofilia o gusto por lo nuevo, lo que ha sido aprovechado por los vendedores de una discreta modernidad llevando a algunos inescrupulosos a ofrecer en el mercado inmobiliario por ejemplo, un cine que nunca se concretó. El caso del mall es un ejemplo más del impacto que pueden producir los megaproyectos en miniciudades, particularmente si se hacen en localizaciones sensibles a las transformaciones radicales.

En tal sentido, lo que interesa medir de estos proyectos es el impacto que pueden producir en un determinado lugar y su forma de habitar; citando la respuesta de Maturana a la pregunta que se le realizó, ¿es Chile un país sustentable?, «definitivamente sí, depende de lo que hagamos. Hablamos de cambio, frecuentemente como si el cambio fuese algo importante, un grado de innovación. Pero lo central en el cambio es lo que se quiere conservar; porque lo que se quiere conservar define lo que se puede cambiar. Esto no es algo trivial, es una condición sistémica (...)» (Maturana, 1997). Es muy claro Maturana al señalar que la sustentabilidad tiene que ver con el modo en el que se maneja el paisaje del ser humano, simbiosis entre naturaleza y cultura, estructuras ciertamente dinámicas, por lo que para que una transformación sea favorable se debe considerar aquellos aspectos primordiales y positivos de un sistema.

Pareciera ser que la ecuación más pertinente entonces es hacer lo Nuevo (N) si y solo si es igual o mejor que lo Preexistente (P), es decir N>P.

Volvamos a Castro, capital provincial con 40.000 habitantes urbanos, una de las escasas ciudades pequeñas en Chile, con excelente nivel de comercio, servicios, infraestructura en un área central perfectamente caminable, con construcciones bajas que permiten buen asoleamiento y baja densidad donde el impacto vehicular aún es mínimo. Es decir una calidad de vida tan asimilable a la vida de un barrio residencial con equipamiento completo, comparable a una buena ciudad como Puerto Varas a la que los castreños admiran tanto, o muy cercana a un estándar de ciudad europea pequeña.

¿Cuáles serían las principales transformaciones e impactos del proyecto del mall?, principalmente que concentrará una gran cantidad de funciones en un solo punto del centro histórico[1] para las que no está diseñado, sufriendo una suerte de *elefantiasis* urbana.

Algunos impactos incluyen el vial, ya que se concentrará una gran cantidad de flujo vehicular sobre una trama urbana estrecha y que debe soportar el paso de la ruta 5 sur que cruza Castro; una concentración de comercio que, seguramente, competirá con los locales tradicionales; el volumen construido, creará una sombra gigante al entorno y obstaculizará las mejores vistas de la ciudad.

Estos efectos, darán pie a que se pueda seguir con esta dinámica de construcciones sobre una ciudad pequeña, como diría el arquitecto Renato Vivaldi (2012) radicado en Italia y antes en Chiloé, lo hecho en Castro se podría comparar con permitir que en Venecia se hiciera un mall, algo equivalente a un monstruo sentado sobre ciudades declaradas como patrimonios de la humanidad. Es esto lo monstruoso del proyecto, por lo feo de situarse en un contexto de una ciudad cuyos patrones de organización son a partir del tamaño de lo

doméstico, esa es la urbanidad de Castro, y quizás sea una de las características menos aprehensible de los ciudadanos en relación a sus entornos cotidianos. El arquitecto polaco Amos Rapoport (1969) decía «la forma urbana es expresión de cultura», tal vez lo difícil sea lograr dimensionar cómo ciertas funciones, forma y localización en este tipo de intervenciones alteran de manera irreversible un patrimonio urbano-ambiental, no en el sentido estético, sino ético. Un paisaje cultural heredado que si se valora por sus ventajas comparativas en cuanto a calidad de vida cimentadas por un entorno con una particular escala humana, en la medida en que se modifique como sistema ambiental en forma radical, ciertamente tendrá un impacto en la forma de organización urbana de la cultura local y su particular vida social.

Es evidente que el tema no es impedir la construcción de un centro comercial en Castro, el problema es que la tipología de mall destruirá el tejido físico de la ciudad y soporte de la vida social, del mismo modo que la vida de diversas familias dependen de si viven en edificios en altura, casas aisladas o condominios. En tal sentido, la ciudad como el mayor objeto patrimonial heredado y que debiera garantizar el bien común de la vida social, ha sido resultado de una trasgresión de parte de ciertos agentes privados con la aprobación de los entes públicos, y que seguramente perseveran en «regularizar» este proyecto acudiendo a todos los resquicios técnico-legales vigentes. Una visión más sustentable y actual del patrimonio de vida urbano-ambiental debiera imperar, para lo que se necesita organizaciones comunitarias más comprometidas y preparadas para planificar sus cambios culturales a partir de la definición y cuestionamiento adecuado sobre qué conservar. Acción muy necesaria en nuestros tiempos donde los ciudadanos buscan establecer la ecuación más Sociedad (S), menos Mercado (M) y menos Estado (E), es decir +S=-E-M. OC

## REFERENCIAS


Maturana, H. (1997). *¿Es Chile un país sustentable?* Extraído de elistas.net/lista/psiambiental/archivo/indice/1/msg/3/

Rapoport, A. (1969). *House form and culture.* Milwaukee: University of Wisconsin.

Vivaldi, R. (2012). *El monstruo sentado en el agua.* Extraído de claudiovergara.wordpress.com/2012/03/15/un-monstruo-se-sento-en-la-ciudad-arquitecto-renato-vivaldi-tesser/

PUBLICADO EN SEPTIEMBRE DE 2012, OC 12.

# El norte exótico y la necesidad de historia —y archivos— desde la periferia chilena

Por Rodrigo Ruz Zagal

Para el sentido del humor de la época, el lugar donde se leyó y escribió la nota, posiblemente el mensaje visual y su viñeta hayan provocado más de una risa (ver fotografía en la página siguiente). Esta situación se explica quizás porque el objeto de burla corresponde a sujetos provenientes de una región ajena al Chile histórico centro-austral. La gráfica refiere a indígenas peruanos habitantes de territorios anexados al país pos Guerra del Pacífico (situación replicable a toda la enormidad del actual norte grande chileno y otrora representantes de un país enemigo).

El autor de la nota capturó mucho más que una imagen y su negro sentido del humor posterior. Capturó el espíritu de una época.

A más de un siglo de dicho registro, he tenido la oportunidad de exponer la imagen *Tipos tacneños* en más de una ocasión en espacios informales, e incluso formales como congresos, seminarios académicos de las especialidades de historia y antropología. En ambas situaciones (unas más que otras) la reacción ante el mensaje visual ha sido risa, o a lo menos, entendimiento del sentido del humor que el autor de la nota quiso transmitir a comienzos del siglo XX.

La reacción de hilaridad, esbozo de una sonrisa cómplice, o comprensión del humor de parte de interlocutores legos y académicos, evidencia la frontera identificadora y a su vez diferenciadora entre el lector y la situación representada.

La historiografía chilena tradicionalmente ha asociado la desvinculación entre el ideario nacional chileno y el componente indígena nortino (aymara), con el éxito de la función desplegada por dispositivos oficiales estatales chilenos en pro del fortalecimiento de vínculos cívicos y sentido de pertenencia nacional pos Guerra del Pacífico (chilenización).

Miradas culturalistas han propuesto que de ello se habría desprendido una discursividad cargada de valores, símbolos y estética virtuosa representativa de una chilenidad construida desde el Chile centro-austral.

En la vereda opuesta se encontraría un otro desajustado del patrón dominante (para nuestro ejemplo el indígena, el peruano, el boliviano, el nortino), sujetos exóticos componentes de un bestiario en el que se margina a quien se aleja de la idea de homogeneidad étnica y cultural que representa el ser chileno de los valles centrales.

El uso del documento con que se inició este texto, su lectura, reacciones y posterior situación performática demuestra que, a pesar de transcurrir más de un siglo desde el conflicto bélico que enfrentó a chilenos, peruanos y bolivianos, es posible encontrar aún, en lo más oculto de los subconscientes, las aprehensiones, los estigmas y estereotipos negativos construidos a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

No obstante, para quienes tienen anclajes históricos personales (historicidad) en regiones fronterizas y especialmente en el norte grande, tanto el componente indígena, los flujos poblacionales migratorios, así como las diversas expresiones de identidad que estos llevan consigo (étnicas o nacionales), son cuestiones cotidianas que ordenan y otorgan sentido al complejo entorno social, transfronterizo, multiétnico, multinacional y multicultural en el que se desenvuelven, evidenciando que el espíritu de esta época, posee otros pulsos y ritmos.

Atender la historicidad propia debiera emancipar del canon historiográfico centralista que ha construido una idea del norte desde el centro.

La necesidad de contar con investigadores nativos que recojan su historicidad exige

▶ La imagen corresponde a la sección de humor de la revista *Sucesos* editada y circulante en la zona centro sur de Chile a inicios del siglo XX (Nº 775, 02 de Agosto de 1907). Lleva por título *Tipos tacneños* y es acompañada por la siguiente viñeta: «He aquí dos tipos tacneños: marido y mujer. Nuestro corresponsal fotográfico, señor Gutiérrez nos dice que estos tipos son frecuentes en Tacna… ¡hay entonces allí para curarse del hipo!».

no solo trabajo serio de las instituciones formadoras, sino que también una apuesta epistemológica que sacuda las estructuras investigativas destacando dicho atributo.

La importancia de generar investigación desde lo *exótico*, demanda una serie de acciones que van desde la formación de cuadros de investigadores, plataformas y medios de difusión de resultados hasta el necesario otorgamiento de insumos necesarios para dicha investigación.

El hecho de utilizar un registro fotográfico y un texto extraído de un repositorio histórico, tiene por objeto manifestar la importancia de este último punto (archivos históricos, colecciones bibliográficas especiales, reproducciones debidamente resguardadas, etc.) en zonas periféricas, enfocándolos a la investigación bajo la razón de generar nuevas lecturas.

Existe la posibilidad de que un historiador o investigador nativo reconozca ascendencia en los sujetos graficados en *Tipos tacneños* revirtiendo el enfoque investigativo sujeto-objeto con que se abordan normalmente los fenómenos sociales, culturales y humanos. Esa es la forma de estudiar e investigar la historia que se debiese desarrollar. OC

**DE LA SERIE *SULPHURIC ACID ROUTE* (2012).** IGNACIO ACOSTA

# AUTORES

**Néstor García Canclini** Antropólogo. Académico en la Universidad Autónoma Metropolitana de México, e investigador emérito en el Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) del mismo país. Sus principales temas son consumo, modernidad y cultura latinoamericana. Ha sido reconocido con la beca Guggheinheim, el premio de ensayo otorgado por Casa de las Américas y el Book Award del Latin American Studies Association.

**Alejandro Carrasco** Sociólogo y Magíster en Ciencias Políticas (PUC). Doctor (Ph.D) en Educación por la Universidad de Cambridge, Inglaterra. Académico del Departamento de Teoría y Política Educativa de la Facultad de Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Subdirector del CEPPE UC (Centro de Estudios de Políticas y Prácticas en Educación).

**Claudio Salinas Muñoz** Periodista y licenciado en historia. Doctor (Ph.D) en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Académico del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Coautor de *La butaca de los comunes*; *La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile* (2013); *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile* (2008); y *Los amigos del Dr. Schaefer* (2006).

**María José Contreras Lorenzini** Artista de la performance y directora teatral. Doctora (Ph.D) en Semiótica de la Universidad de Bolonia. Académica de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.

**Sophie Halart** Historiadora del arte, especializada en arte contemporáneo latinoamericano. Estudiante de doctorado en Historia del Arte, University College London. Coeditora del libro *Sabotage Art: Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America* que será publicado en 2015 (Londres: IB Tauris). Contribuye regularmente a la revista artística inglesa *ArtLicks*.

**Lucía Vodanovic** Doctora (Ph.D) en Estudios Culturales, Goldsmiths College, University of London. Lecturer in Media y Program Leader de periodismo y medios en la Universidad de Middlesex. Coeditora de *Disturbios Culturales* (2012), su trabajo ha aparecido en publicaciones como *Travesia: The Journal of Latin American Cultural Studies* y el *Journal of Visual Art Practice*, entre otros. Actualmente está trabajando en la traducción de una biografía reciente de Walter Benjamin al español.

**Sidsel Nelund** Escritora de arte y estudiante de doctorado bajo la beca *Mads O/vlisen Stipendium* en la Universidad de Copenhague, Departamento de Artes y Estudios Culturales. Su tesis trata del desarrollo del concepto de producción de conocimiento en el arte contemporáneo global.

**René Jara R.** Periodista, Magíster en Ciencia de la Universidad de Chile. Estudiante de doctorado en ciencia política, Université de Grenoble-Alpes. Se especializa en los temas de teoría y métodos de investigación en comunicación social.

**Francisca García B.** Investigadora, escritora y editora de publicaciones. Estudiante de doctorado en la Universidad de Potsdam, Alemania. Le preocupan las relaciones entre literatura y visualidad, la poesía chilena y las relaciones entre arte, archivo y memoria. Desde 2011, vive y trabaja desde Berlín.

**Constanza Ceresa** Académica e investigadora chilena. Doctora (Ph.D) en Estudios Latinoamericanos en Birkbeck College, University of London y Magíster en Estudios de Género y Cultura en la Universidad de Chile. Su investigación se enfoca en la relación entre poética y política en la poesía y cine contemporáneo, particularmente de Chile y Argentina. Actualmente es investigadora postdoctoral del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile.

**César Cuadra** Poeta, ensayista y Doctor (Ph.D) en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor de Literatura de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. Escribe en diferentes medios nacionales y extranjeros. Ha publicado libros de poesía, y también de ensayos transdisciplinarios sobre poesía, cultura y ecología.

**Fernando Carrión M.** Presidente de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos (OLACCHI) y académico de la Facultad Latinoamérica de Ciencias Sociales (FLACSO) en Quito, Ecuador.

**Daniel Opazo O.** Arquitecto, Doctor (Ph.D) en Arquitectura y Estudios Urbanos. Profesor asistente del Departamento de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

**Malena Bastías Sekulovic** Socióloga Universidad de Chile, Magíster en Historia, Sociología y Estética de la Mediación Cultural, Université Sorbonne-Nouvelle, París III.

**Daniela Jara** Socióloga Universidad de Chile, Doctora (Ph.D) Goldsmiths College, University of London. Coordinadora académica de Fondecyt Universidad Andrés Bello.

**León Gomberoff** Psicoanalista. Doctor (Ph.D) en Medicina Científica, Psicopatología y Psicoanálisis de la Universidad de Paris VII. Director adjunto de *EGO, Association Aurore.*

**María Emilia Tijoux** Investigadora y académica de la Universidad de Chile. Doctora (Ph.D) en Ciencias Sociales de la Universidad de París VIII. Coordinadora del núcleo de investigación Sociología del Cuerpo y Directora de la revista *Actuel Marx Intervenciones.*

**Tomás Ariztía** Doctor (Ph.D) en Sociología, London School of Economics and Political Science. Profesor Asociado de la Escuela de Sociología UDP. Investigador ICSO y Coordinador del programa de Estudio del Consumo y los Mercados. Sus intereses de investigación abarcan tres áreas: los estudios del consumo y la vida económica; la sociología del conocimiento y el enfoque etnográfico en sociología.

**Jaron Rowan** Investigador y agitador cultural. Doctor (Ph.D.) en Estudios Culturales de Goldsmiths College University of London. Coordinador del Ārea de Arte del Bau, Centro Universitario de Diseño de Barcelona. Autor del libro *Emprendizajes en Cultura* (2010), y coautor de *Cultura libre digital* (2012) y *La tragedia del Copyright* (2013). Ha sido docente en el grado de humanidades de la *Universitat Oberta de Catalunya* y en el Magister in Culture Industry de Goldsmiths University of London.

**Jorge Letelier Flores** Comunicador audiovisual y periodista. Diplomado en Gestión Cultural UC. Ha escrito por cerca de 15 años en medios como *La Tercera, Las Últimas Noticias* y el desaparecido diario *La Época.* Especializado en crítica de cine, ha sido jurado en distintos festivales, nacionales y extranjeros (La Habana, Lima, Viña del Mar). Profesor universitario y creador de la exposición *Ojo en tinta: Los mejores afiches de la historias del cine.* Actualmente periodista y editor de contenidos web de Cultura del diario *La Tercera,* donde cubre además el área de jazz.

**Eduardo Castillo Espinoza** Académico Departamento de Diseño, Universidad de Chile.

**Paola Vezzani González** Licenciada en Artes y Postítulo en Propuestas y Técnicas Contemporáneas por la Universidad Católica de Chile. Académica de la Universidad de Magallanes. Como artista, ha expuesto extensamente en Chile y el extranjero, siendo seleccionada para la Primera Bienal del Fin del Mundo en Ushuaía en 2007 y para el Pabellón de Italianos por el Mundo en la Bienal de Venecia 2010. Asimismo, ha realizado obra de gran formato para espacios públicos en Río Verde, Magallanes y en el Parque San Borja de Santiago de Chile.

**Lorenzo Berg Costa** Arquitecto, académico de la Universidad de Chile y Universidad de Los Lagos. Posee estudios de posgrado en Italia, Noruega y España. Secretario General de *Icomos* Chile. Diretor de Obras de la Ilustre Municipalidad de Castro 1987-1991. Director Fundación Cultural Iglesias de Chiloé 1993-2003. Autor de siete libros sobre arquitectura y patrimonio. Premio *Manuel Moreno* del Colegio de Arquitectos de Chile AG. y Premio Consejo de Monumentos Nacionales.

**Rodrigo Ruz Zagal** Director Sistema de Bibliotecas, curador de colecciones históricas de la Universidad de Tarapacá.

**Francisco Mena** Arqueólogo, investigador. Doctor (Ph.D) en Antropología por la Universidad de California. Coordinador de Prehistoria y Patrimonio del Centro de Investigación en Ecosistemas de la Patagonia (CIEP), Coyhaique.

# ARTISTAS

**Norton Maza** Artista visual, trabaja y expone en el ámbito internacional. En el año 1975 es exiliado a Francia donde permanece hasta el año 1980. En 1983 viaja a Cuba y comienza sus estudios de arte. En 1990 continúa estudios superiores de arte en el Bellas Artes de Bordeaux, Francia. En el año 1994 retorna a Chile, desde donde desarrolla hasta la actualidad su obra. Ha participado en numerosas exposiciones y bienales internacionales. Su obra se encuentra en diversas colecciones públicas, tales como la del Museo Nacional de Bellas Artes; Fondo Regional de Arte Contemporáneo de Limoges (Francia); Conseil General et Association Départamental de Développement Culturel (ADDC) de la Dordogne (Francia).

**Bernardo Oyarzún** Artista visual, licenciado en artes plásticas con mención en pintura y grabado por la Universidad de Chile. Ha realizado diversas exposiciones en el ámbito nacional e internacional: "Lengua izquierda: proyecto discolación", Kunst Museum, Bern, Suiza (2011); "Doméstica", Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, santiago (2011); "Koenjú", San Miguel de Misiones, Porto Alegre, Brasil (2011); "Ecosistema", Galería Gabriela Mistral, Santiago (2005) y "Trabajo forzado", Galería Animal, Santiago (2003).

**Mario Navarro** Artista visual y curador de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre 1993 y 1994 realizó una pasantía en la Unidad de Formación e Investigación de Artes Plásticas en la Universidad París I Panthéon Sorbonne. Ha realizado varias exposiciones y proyectos de los cuales destacan:"El pabellón del árbol magnético", "El punk triste" (2008); "The new ideal line", "-Así no, así sí" (2006) y Opala (2002-2007). Como curador: "Doméstico", Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia (1999); "Daniel López show", Roebling Hall Gallery, Nueva York (2007) y "Transformer", Centro Cultural Matucana 100, Santiago (2005). en Centro cultural Matucana 100. Autor del libro *Sale el sol por la derecha y se pone por la izquierda* (Feroces Artes, 2014)

**Alicia Villarreal** Artista visual de la Universidad Católica de Chile. En 1988 cursó el Diplomado en Comunicación Social en la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica), experiencia fundamental que aportó una dimensión reflexiva sobre la memoria personal y colectiva, el lenguaje y los medios de producción artísticos. Entre sus muestras destacan: "Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur" (1997), "Exposición Chile: Austria, Galería Provincial de Alta Austria" (1999), "La Escuela Imaginaria" (2002), "Gabinete de Lectura" (2005). En 2010 obtuvo el premio *Altazor por Grabar el Territorio*, en la muestra colectiva *Territorios de Estado: Paisaje y Cartografía de Chile, Siglo XIX.*

**Camilo Yáñez** Artista visual, curador y Magíster en Arte de la Universidad de Chile. Fue coordinador de artes visuales del Centro Cultural Matucana 100. En 2008 fue designado curador de la séptima Bienal del Mercosur en Portoalegre, Brasil. Entre sus proyectos curatoriales destacan: "Muchedumbre", Jorge Brantmayer, 2012. "Espacio continuo", Cristóbal Palma (2013), "La historia detrás de la historia", Santiago a Mil (2013). Individualmente ha expuesto: "Tierra Derecha", Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago. "Punto Muerto", Galería D21, Santiago. "Derrota casa E", Valparaíso. "La historia inmediata", Sala CCU. "Otros cálculos" en galería Casa MUTT.

**Gonzalo Díaz** Artista visual y Premio Nacional de Artes (2003). Se formó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1965 y 1969, continuando estudios en 1980 en la Università Internazionale dell'Arte en Florencia, Italia. En 1977 participó en la fundación del Instituto de Arte Contemporáneo, y en 1987 obtuvo la beca de la Fundación *Guggenheim* (Nueva York, EEUU). Entre los premios recibidos destacan: Premio concurso Chile-Francia del Instituto Chileno Francés de Cultura (1983) y Premio *Altazor* por la instalación *Unidos en la Gloria y en la Muerte* en el Museo Nacional de Bellas Artes (2000).

**Cristián Cvitanic** Biólogo marino y comunicador audiovisual. Vive en Punta Arenas y el entorno natural de la Patagonia le ha permitido derivar hacia la fotografía de naturaleza, logrando capturar diversos escenarios de la región austral, incluyendo la participación en el «Proyecto A» del continente antártico, gestando una importante vitrina para creadores interesados en temáticas ligadas al medioambiente y la conservación.

**Ignacio Acosta** Fotógrafo e investigador, estudiante de doctorado en fotografía, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Brighton. Investiga las fuerzas económicas y políticas que forjan el paisaje contemporáneo. Su trabajo fotográfico ofrece dar visibilidad a relaciones marginales entre geografías de extracción de recursos naturales y centros metropolitanos de concentración de capital. Su actual investigación *Geografía* de cobre, es parte del proyecto "Traces of Nitrate", con base en la Universidad de Brighton y financiado por el Arts & Humanities Research Council (AHRC), UK.

# AGRADECIMIENTOS Y COLABORADORES

**AUTORES PARTICIPANTES** Alberto Mayol ▪ Bernando Guerrero ▪ Bernardo Subercaseaux ▪ Brenda Sandoval ▪ Carla Möller ▪ Carlos González Riffo ▪ Catalina Cvitanic ▪ Christian Báez ▪ Eduardo Meissner ▪ Enrique Rivera ▪ Ernesto Ottone ▪ Francisco Torres ▪ Gabriel Lerman ▪ Gabriel Matthey ▪ John Newbigin ▪ José Antonio González ▪ Juan Pablo González ▪ Justo Pastor Mellado ▪ Klaudio Duarte ▪ Lautaro Nuñez ▪ Leslye Palacios ▪ Lucía Abello ▪ Luis Cornejo ▪ Maite de Cea ▪ Marcelo Berhó ▪ María Eugenia Domínguez ▪ María Olga Ruiz ▪ Marisol García ▪ Michael Jones ▪ Modesto Gayo ▪ Nancy Alanoca ▪ Nancy Duxbury ▪ Pablo Chiuminatto ▪ Pablo Torche ▪ Paulina Soto Labbé ▪ Pilar Ducci ▪ Rénato Cárdenas ▪ Rodrigo Mera ▪ Simón Pérez ▪ Soledad Costabal Arellano ▪ Sonia Montecinos ▪ Valentina Fajreldin ▪ **Canal observatorio:** Alejandra Castillo ▪ Ana Mae Barbosa ▪ Carlos Ossa Swears ▪ Cazú Zegers ▪ Enrique Rivera ▪ Manuela Ossa ▪ Sebastián González y Simón Pérez Wilson – Plataforma Cultural Digital ▪ Felipe Cussen ▪ Fernando Andacht ▪ Fernando Carrión ▪ Héctor Ponce ▪ Javier Ibacache ▪ José Llano Loyola y Paulina Varas – CRAC Valparaíso ▪ Jota Castro ▪ Lluís Bonet ▪ Marta Cruz-Coke ▪ Mauricio Barría ▪ Osbel Suárez ▪ Paulina Soto Labbé ▪ Rubén López Cano ▪ Zaida González ▪

**AGRADECIMIENTOS** **Artistas:** Alicia Villarreal ▪ Bernardo Oyarzún ▪ Camilo Yáñez ▪ Carlos Navarrete ▪ Felipe Cooper ▪ Gonzalo Díaz ▪ Ignacio Gumucio ▪ José Luis Villablanca ▪ Klaudio Vidal ▪ Leonardo Pontus ▪ Mario Navarro ▪ Maritxu Otondo ▪ Norton Maza ▪ Pablo Mayer ▪ Ricardo Villarroel ▪ Rodrigo Vergara ▪ **Colaboradores:** Abraham Navarro y Aquiles Quevedo – Complejo Cultural Criollo de Yerbas Buenas ▪ Carla Parraguez y Guissela Cardemil- Biblioteca O'Higgins de Pilay ▪ Cecilia Barrientos – Calles Techadas, Región de los Lagos ▪ César Moreno – Centro Cultural Padre las Casas ▪ Darío Aguilera – Museo La Ligua ▪ David Martínez – Colegio de Cultura y Difusión Artística de La Unión ▪ Diana Duarte – Centro de Arte Curaumilla, Iván Muñoz – Museo Arqueológico San Miguel de Azapa ▪ Óscar Ramírez – Centro Cultural Bodegón Cultural de Los Vilos ▪ Osvaldo Oyarce – Centro Cultural Alto del Carmen ▪ Osvaldo Rojas – Museo Indígena Atacameño Alto Loa ▪ Osvaldo Zenteno y Samanta García- Centro Cultural de Alto Hospicio ▪ Pablo Garrido – Centro de las Artes Aéreas ▪ Sylvia Gutiérrez – Museo Comunitario y Centro Cultural Currahue ▪ Tamara Torres – Museo Provincial de Tierra del Fuego ▪ **CNCA:** Ada Guzmán ▪ Alejandro Lecaros ▪ Alejandra Ruiz ▪ Andrea Fernández ▪ Antonia Correa ▪ Beatriz Bustos Oyanedel ▪ Camila Santamaría ▪ Claudia Toro Caberletti ▪ Constanza Güell de Andraca ▪ Daniela Farías ▪ Francisca Romero ▪ Florencia Loewenthal ▪ Ignacio Poblete ▪ Jorge Moreno Frías ▪ Jorge Rojas ▪ José González ▪ Josefina Correa ▪ Katya Padilla ▪ Lídice Varas ▪ Loreto Cisternas ▪ Lucas Lecaros ▪ Magdalena Novoa ▪ Maritza Blanco Vidal ▪ Pilar Vicuña Domínguez ▪ Sebastián Astorga ▪ Simón Palominos ▪ Verónica Guarda ▪ Ximena Pezoa ▪

**Esta edición especial de *Observatorio Cultural* fue diseñada con tipografías Australis y gobCL, en color Pantone Warm Red U más negro, en un formato de 24,5 cm x 30 cm e impresa en papel hilado de 106 gr para los interiores y Options White 270 gr para la tapa. La impresión se realizó en los talleres de Quad Graphics en Santiago, Chile, durante el mes de diciembre del año 2014. Se imprimieron 820 ejemplares.**

# OC 25

EDICIÓN ESPECIAL

OBSERVATORIO**CULTURAL**.GOB.CL