



UNIVERSIDAD DE CHILE

Tesis para optar el Título Profesional de Socióloga

**Diálogos entre políticas culturales y ciudadanía**

Una mirada a los programas de financiamiento de la cultura y las artes

Ana Clara Martínez Pompilio

Profesor guía Pablo Cottet

Fecha xx/09/2018

## INDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.....	3
I. ANTECEDENTES.....	4
1) CONTEXTO SOCIO HISTÓRICO.....	4
2) INSTANCIAS PÚBLICAS DE PROMOCIÓN A LA CREACIÓN ARTÍSTICA.....	17
3) ACTUALIDAD INSTITUCIONAL.....	24
II. PROBLEMATIZACIÓN.....	25
III. FORMULACIÓN DE PROBLEMA, OBJETIVO E HIPÓTESIS.....	26
IV. JUSTIFICACIÓN DE INVESTIGACIÓN.....	28
V. MARCO TEÓRICO.....	29
1) CREATIVIDAD Y TRABAJO ARTÍSTICO.....	29
2) INDUSTRIAS CREATIVAS.....	32
3) CULTURA, ESTADO Y POLÍTICAS PÚBLICAS.....	35
VI. MARCO METODOLÓGICO.....	46
VII. RESULTADOS DEL ANÁLISIS.....	56
VIII. CONCLUSIONES.....	94
BIBLIOGRAFÍA.....	101
ANEXOS.....	104

## **RESUMEN Y PALABRAS CLAVE**

La investigación que se presenta a continuación tiene por objeto identificar y describir el campo de diálogo entre instituciones públicas, a cargo de políticas culturales y artísticas, con los propios trabajadores culturales y otros actores relacionados, el trabajo que realizan y cuáles son los rasgos determinantes en la interacción entre éstos.

La iniciativa estatal da cuenta de la necesidad de fomentar la producción de proyectos artísticos, aumentar la circulación de bienes simbólicos y democratizar el consumo cultural. Es por esta razón que se ha creado el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, entidad pública que busca coordinar las funciones en políticas culturales y distribuir recursos para fomentar las artes y la cultura en el país. Para estos propósitos, la herramienta más importante que posee este organismo son los fondos concursables. Año a año postulan un sinnúmero de proyectos a estos fondos públicos, sin embargo la tasa de financiamiento de las iniciativas es muy baja. Ha sido afán de esta investigación preguntarse por las circunstancias de esta situación, es decir, entender cuáles son las condiciones del diálogo entre las políticas públicas orientadas al financiamiento de proyectos artísticos y sus destinatarios.

**Palabras Clave:** políticas culturales, fondos de cultura, trabajadores culturales, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

## **I. ANTECEDENTES**

### **1. CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO**

#### **1.1 Antecedentes generales**

Históricamente la institucionalidad cultural en Chile se ha desarrollado bajo la tutela del Ministerio de Educación. Tras el retorno a la democracia se abre un largo proceso de desarrollo institucional, que parte con la comisión *Garretón* durante el Gobierno de Patricio Aylwin y culmina con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, durante el Gobierno de Ricardo Lagos en junio de 2003, mediante la aprobación de la Ley número 19.891.

Tras catorce años y bajo el Gobierno de Michelle Bachelet, el 13 de octubre de 2017 se aprueba el proyecto de Ley que daría paso a la creación del Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, institución que agrupa en una sola entidad al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, la Dirección de Bibliotecas y Museos, y el Consejo de Monumentos Nacionales. Por otra parte, contempla la creación de dos subsecretarías; la de Cultura y las Artes y de Patrimonio Cultural, las que asimismo cuentan con las quince respectivas Secretarías Regionales Ministeriales y Direcciones Regionales. El funcionamiento de esta nueva institución comenzó a inicios de 2018, poniendo a prueba la efectividad de esta iniciativa estatal en torno a la cultura.

A continuación se pasara a revisar brevemente el proceso histórico e institucional que dio lugar a la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, la que fuera por años la única entidad pública enfocada al desarrollo y financiamiento de la cultura en Chile. Posteriormente se detallarán algunos aspectos relevantes de lo que ha sido su orgánica, atribuciones y diversas estrategias mediante las cuales se otorgan recursos a la cultura.

## 1.2 Génesis de la actual institucionalidad cultural

La primera iniciativa orientada a desarrollar una discusión en torno a la necesidad de crear un organismo de Estado que se ocupara del campo de la cultura tuvo lugar durante los últimos años de la dictadura, cuando el entonces Ministro de Educación, Juan Antonio Guzmán Molinari, convocó una comisión dirigida por Germán Domínguez, la que tuvo por objeto investigar la pertinencia de dicha institución. Los resultados de esta comisión quedaron registrados en el informe *“Proyecto de Plan Nacional de Desarrollo Cultural”*. El principal diagnóstico de esta investigación identificó la existencia de *“una pluralidad de organismos, entre los cuales se dispersan los roles con la natural duplicidad de funciones, conflictos de poder y escasa o nula coordinación”*(Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011, pág. 11). Es frente a esta situación que se propone la creación de un Ministerio de Cultura, el cual tendría la labor de *“centralizar y coordinar numerosas actividades que [...] se realizan dispersas en otras dependencias del Estado y recoger las manifestaciones culturales que no han obtenido de parte de éste suficiente preocupación”*(Ministerio de Educación, 1988, pág. 16).

Posteriormente, en diciembre de 1990, durante la presidencia de Patricio Aylwin, se decide crear la Comisión Asesora de Cultura, también denominada *Comisión Garretón*, con el fin de nuevamente estudiar el escenario institucional en materia de cultura. El documento final de esta Comisión se tituló *“Propuesta para la Institucionalidad Cultural Chilena”*, donde se detalla en el diagnóstico la existencia de una dispersión y duplicación de funciones entre los distintos organismos estatales encargados del área cultural y, por otro lado, una descoordinación entre estos mismos.

Los organismos identificados que cumplían funciones en el campo cultural eran, a modo de resumen, los siguientes:

- El Ministerio de Educación a través de la División de Cultura.
- El Ministerio de Economía a través de la CORFO con programas de financiamiento a iniciativas audiovisuales.
- El Ministerio de Relaciones Exteriores por medio de la DIRAC, difundiendo y promoviendo la presencia artística de Chile en el extranjero.
- Pro-Chile, mediante la Gerencia de Industrias Culturales, instando a la difusión y apoyo de la exportación de la industria cultural chilena.
- Ministerio de Obras Públicas, bajo la Dirección de Arquitectura se mantenía a cargo de la mantención y levantamiento de arquitectura patrimonial.
- Secretaría General de Gobierno a través del Departamento de Cultura.
- Comisión Presidencial de Infraestructura Cultural con la asignación de recursos para la preservación de infraestructura cultural.

Frente a estos resultados, y dadas las múltiples recomendaciones entregadas para el diseño de una institucionalidad que agrupe a estos diversos agentes, es que en 2003 se promulga la ley 19.891 que da origen al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

### **1.3 Unificación Institucional**

El carácter unificador de esta nueva institución pública es posible en la medida que integra en un solo órgano las dos instancias más relevantes del campo cultural: *“la División de Cultura del Ministerio de Educación —que administró el Fondo de Desarrollo Cultural desde su creación en 1992 hasta el año 2002— y el*

*Departamento de Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno*”(Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, pág. 65).

A su vez, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN) *“pasaron a ser coordinados por el nuevo Consejo en lo concerniente a sus políticas, planes, programas y acciones relativos a cultura”*(Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, pág. 66). Posteriormente, en el año 2004, se crearon dentro de la institución el Consejo de Fomento de la Música Nacional y el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual.

A continuación se pasara a revisar en profundidad este organismo de Estado, tanto su orgánica y divisiones sectoriales como el aspecto financiero y su regulación.

## **1.4 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes**

### **1.4.1 Funciones**

El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes *“es un servicio público autónomo, descentralizado y territorialmente desconcentrado, con personalidad jurídica y patrimonio propio, que se relaciona directamente con el Presidente de la República”*(Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, pág. 66). Sin embargo, todos aquellos actos administrativos del Consejo en los que, según la legislación, se demande la intervención de un ministerio, la realizaría el Ministerio de Educación, debido a que el jefe del Consejo no es un ministro propiamente tal. La sede central del Consejo está ubicada en la ciudad de Valparaíso, y en cada región existe una sede del Consejo Regional.

El Consejo tiene por objeto *“apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura, contribuir a conservar, incrementar y poner al alcance de las personas el*

*patrimonio cultural de la nación y promover la participación de éstas en la vida cultural del país”*(Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, pág. 67).

Son funciones del Consejo:

- Estudiar, adoptar, poner en ejecución, evaluar y renovar políticas culturales
- Ejecutar y promover la ejecución de estudios e investigaciones respecto a la actividad cultural y artística del país, así como del patrimonio cultural de éste
- Apoyar participación cultural en espacios de expresión de barrio, comuna, ciudad, región y el país
- Vinculación entre sistema educativo formal y la expresión cultural
- Impulsar y mejorar la infraestructura cultural
- Desarrollar las industrias culturales y poner los productos en mercados nacionales y extranjeros
- Desarrollar cooperación y asesoría técnica a organismos culturales públicos y privados. Celebrar convenios para ejecutar proyectos de interés común
- Desarrollar sistema de información cultural
- Administrar el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes y el Fondo de Fomento del Libro y la Lectura

#### **1.4.2 Estructura interna**

El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes está compuesto por un Directorio, el Presidente, el Subdirector Nacional, el Comité Consultivo Nacional, los Comités Consultivos Regionales y los Consejos Regionales.

**Figura 1. Organigrama CNCA**



Fuente. Schiaffino, 2006, Análisis de la Industria de la Musica

### **1.4.3 Directorio**

La dirección superior del Consejo corresponde a un Directorio, integrado por el Presidente del Consejo -designado por la Presidencia de la República-, los Ministros de Educación y de Relaciones Exteriores, tres personalidades destacadas de la cultura, una de ellas designada por el Presidente y dos por el Senado, además lo integran dos académicos del área de la creación artística, uno nombrado por el Consejo de Rectores, mientras que el otro por los Rectores de universidades privadas. Por último, el directorio lo integra un ganador del Premio Nacional de Cultura y las Artes, elegido entre quienes hayan recibido el galardón.

**Figura 2. Dirección Superior CNCA**



Fuente. Schiaffino, 2006, Análisis de la Industria de la Música

Corresponden al Directorio las siguientes funciones:

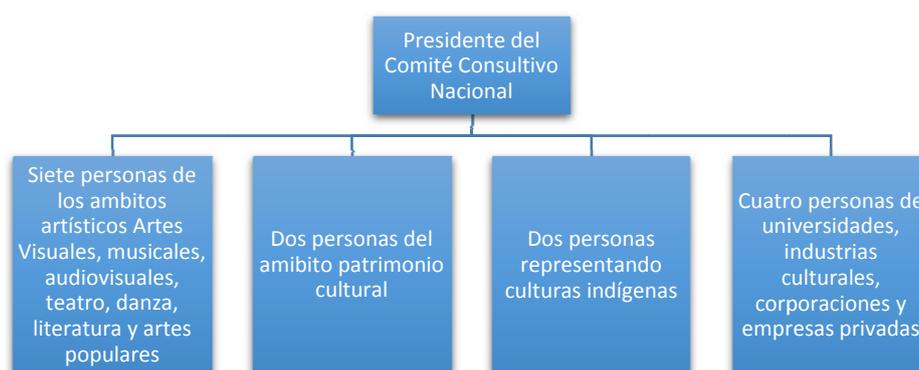
- Cumplir y hacer cumplir las funciones asignadas por la ley al Consejo
- Aprobar anualmente el plan de trabajo del Consejo, así como la memoria y el balance del año anterior, y conocer el anteproyecto de presupuesto
- Proponer al Presidente de la República los proyectos de ley en materia cultural
- Resolver la distribución de los recursos del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes
- Designar a las personas que integrarán los Comités de Especialistas, la Comisión de Becas y los jurados que deban intervenir en la selección y adjudicación de recursos a proyectos que postulen al Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes

#### 1.4.4 Comité Consultivo Nacional

Por otra parte, el Comité Consultivo es un órgano del Consejo que tiene por objeto:

- Asesorar al Directorio en Políticas Culturales, Plan de trabajo y actividades administrativas
- Realizar sugerencias en materia de funcionamiento al CNCA
- Realizar propuestas de enseñanza en materia de disciplinas artísticas

**Figura 3. Integrantes Comité Consultivo Nacional**



Fuente. Schiaffino, 2006, Análisis de la Industria de la Música

#### 1.4.5 Consejos Regionales de la Cultura

El Consejo es un órgano desconcentrado, por lo que en cada región existe un Consejo Regional de Cultura, con domicilio en las respectivas capitales regionales. Cada Consejo Regional está compuesto por el Director Regional, el Secretario Regional Ministerial de Educación, una personalidad del área cultural designada por el intendente y cuatro personalidades de la cultura designadas por el Directorio Nacional. Son funciones de los Consejos Regionales:

- Cumplir las funciones del Consejo y coordinar las políticas nacionales a nivel regional.
- Evaluar, ejecutar y plantear políticas culturales en la Región y participar en la evaluación de políticas nacionales
- Aprobar anualmente el plan de trabajo regional
- Velar por la coordinación en el ámbito cultural entre los distintos servicios públicos regionales y municipios
- Asignar recursos regionales del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes
- Fomentar la constitución y desarrollo de organizaciones regionales culturales
- Colaborar con agentes culturales regionales en actividades de promoción, creación, gestión y conservación de objetos culturales
- Gestionar la habilitación y funcionamiento regional de infraestructura cultural

#### **1.4.6 Comités Consultivos Regionales**

De la misma forma que a nivel nacional, en la región también existen Comités Consultivos Regionales, integrados por siete personajes del ámbito cultural de la zona, designados por el Consejo Regional correspondiente. La función de estos comités consiste en asesorar al Consejo Regional en lo relativo a políticas culturales y de trabajo anual y realizar observaciones y sugerencias respecto al funcionamiento de las políticas a nivel regional.

#### **1.4.7 Consejos Sectoriales**

El Consejo Nacional del Libro y la Lectura (creado en 1993, e incorporado al Consejo mediante la ley 19.891), el Consejo de Fomento de la Música Nacional y el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual (ambos creados en 2004) son considerados Consejos Sectoriales internos al Consejo de la Cultura, con atribuciones establecidas por ley en lo que respecta a la distribución de los fondos públicos, pero supeditados a las políticas y estrategias de éste. En este sentido, es el Presidente del Consejo quien dictamina los procedimientos en la ejecución de programas y proyectos al interior de estos consejos. Asimismo, cuentan con el apoyo de un Secretario Ejecutivo, quien asiste las gestiones administrativas respecto a la distribución de los fondos.

A continuación se revisará la estructura y funciones de cada uno de estos consejos.

#### **1.4.8 Consejo Nacional del Libro y la Lectura**

Este Consejo está compuesto por el Presidente del Consejo de la Cultura, un representante del Presidente de la República, un representante del Ministerio de Educación, el director de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, o un representante, dos académicos prestigiosos designados por el Consejo de Rectores, dos escritores designados por la asociación nacional más representativa, dos representantes de las asociaciones más representativas de editores, un profesional de la educación con experiencia en promoción de la lectura, un profesional bibliotecólogo, designado por la asociación nacional de bibliotecólogos más representativa. El principal objetivo de este Consejo es *“crear las condiciones para asegurar a todos los habitantes del país, incluyendo a los pueblos originarios con sus lenguas y a las comunidades tradicionales, rurales y de inmigrantes, la participación y el acceso a la lectura, el libro, la creación, el patrimonio y los saberes, protegiendo y fomentando la diversidad cultural y territorial, con equidad e integración social”*(Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, pág. 27)

Las funciones del Consejo del Libro y la Lectura son:

- Asesorar al Presidente del Consejo de la Cultura en la formulación de políticas del libro y la lectura
- Convocar a anualmente a concursos públicos para la asignación de recursos del Fondo de Fomento del Libro y la Lectura
- Seleccionar anualmente las mejores obras literarias de autores nacionales
- Supervisar periódicamente el desarrollo de proyectos aprobados
- Fijar las normas con arreglo a las cuales se determinaran las obras que se habrán de adquirir para las bibliotecas públicas.

Junto con este Consejo se creó el Fondo Nacional del Fomento del Libro y la Lectura, administrado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el que tiene como propósito financiar las actividades y objetivos de este Consejo.

#### **1.4.9 Consejo de Fomento de la Música Nacional**

El Consejo de Fomento de la Música Nacional está integrado por el Presidente del Consejo de la Cultura, un representante del Poder Ejecutivo, dos académicos prestigiosos, un investigador del área, un representante de una entidad cultural que desarrolle programas musicales, un representante de una corporación cultural municipal, autores, compositores o intérpretes de los géneros de música popular, folclórica y clásica; y por último, representantes de los productores, editores musicales, radiodifusión y televisión.

Este Consejo tiene por objetivo *“[...] apoyar, estimular, promover y difundir la labor de los autores, compositores, artistas intérpretes y ejecutantes, recopiladores, investigadores y productores de fonogramas chilenos, forjadores del patrimonio de la música nacional, para la preservación y fomento de la identidad cultural”* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, pág. 124).

Entre las funciones del Consejo de Fomento a la Música Nacional están:

- Asesorar al Presidente del Consejo de la Cultura en la definición de políticas culturales dirigidas a fomentar la música nacional

- Convocar anualmente a concursos públicos para la asignación de los recursos del Fondo para el Fomento de la Música Nacional y a concursos de composición musical
- Desarrollar políticas dirigidas a promover la interpretación y ejecución de música nacional
- Fomentar la difusión de música nacional
- Otorgar becas de capacitación de autores, compositores, intérpretes e investigadores de música chilena

Junto con este Consejo se creó el Fondo para el Fomento de la Música Nacional, con el fin de financiar las actividades y programas de este.

#### **1.4.10 Consejo del Arte y la Industria Audiovisual**

El Consejo del Arte y la Industria Audiovisual está compuesto por el Presidente del Consejo de la Cultura, o un representante, un representante del Ministerio de Relaciones Exteriores, un representante del Ministerio de Educación, un representante de la Corporación de Fomento de la Producción, un representante del Consejo Nacional de Televisión y dos académicos de reconocido prestigio profesional en el área audiovisual, propuesto por entidades de educación superior.

Este Consejo tiene por objetivo promover *“el desarrollo, fomento, difusión, protección y preservación de las obras audiovisuales nacionales y de la industria audiovisual, así como la investigación y el desarrollo de nuevos lenguajes audiovisuales”* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, pág. 125)

Entre las funciones del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual están:

- Asesorar al Consejo en la formulación de políticas para el desarrollo del área audiovisual
- Definir los procedimientos para la asignación de recursos públicos para la actividad audiovisual a través del Fondo de Fomento Audiovisual

- Otorgar los premios anuales a obras audiovisuales, autores, artistas, técnicos, productores y a las actividades de difusión y de preservación patrimonial de la producción audiovisual nacional.
- Fomentar la promoción, distribución y exhibición de obras audiovisuales nacionales y de países con los que se tenga acuerdos de cooperación
- Adjudicar becas, pasantías, tutorías y residencias para promover el desarrollo de la educación profesional audiovisual, la investigación en el área y el desarrollo de obras.

De la misma forma que en el resto de los Consejos Sectoriales, los programas y proyectos del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual son financiados por el Fondo de Fomento Audiovisual.

#### **1.4.11 Normativa y financiamiento de la creación**

La normativa que reglamenta la creación artística tiene como pilar fundamental la ley N° 19.891 que crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. A ésta se le asocian distintos fondos de fomento de las distintas áreas artísticas y culturales, vinculadas a sus respectivas instituciones responsables.

Por otro lado, respecto a la promoción de la cultura, las principales funciones de Consejo en este aspecto son, el apoyo a la participación cultural, la creación y difusión de las artes, tanto a nivel de personas como de organizaciones, la facilitación del acceso a manifestaciones culturales, expresiones artísticas, patrimonio cultural y al uso de tecnologías que permiten la producción y difusión de objetos culturales, la vinculación con el Ministerio de Educación con el propósito de incorporar elementos culturales y artísticos en los programas de estudio y por último el fomento al desarrollo de herramientas en gestión cultural a nivel local, nacional e internacional. Por otra parte, el Consejo tiene un rol fundamental en torno a la infraestructura cultural, impulsando la construcción y

habilitación de espacios y equipamiento para el desarrollo de actividades culturales, artísticas y patrimoniales.

## **2. INSTANCIAS PÚBLICAS DE PROMOCIÓN A LA CREACIÓN ARTÍSTICA**

### **2.1 Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART)**

Este fondo se creó en conjunto con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes mediante la ley n° 19.891 y vino a reemplazar el *Fondart* que anteriormente dependía del Ministerio de Educación. Este fondo tiene por objeto *“financiar, total o parcialmente, proyectos, programas, actividades y medidas de fomento, ejecución, difusión y conservación de las artes y del patrimonio cultural en sus diversas modalidades y manifestaciones, con exclusión de aquellas materias cubiertas por la normativa de fomento del libro y la lectura, diferenciándose de los demás fondos, que solo tienen líneas nacionales, por contar con líneas de financiamiento nacional y regional”* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, pág. 118). Los recursos de este fondo son asignados mediante concurso público, mecanismo que consiste en la evaluación de proyectos por un comité especialista y la posterior selección realizada por jurados.

Los recursos de los que dispone el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes están constituidos, de acuerdo con la ley, por los recursos que contemple la ley de Presupuestos, las donaciones, herencias o legados que se hagan al Consejo destinados al Fondo, los aportes recibidos de la cooperación internacional y los recursos destinados al Fondart obtenidos por cualquier otro concepto.

#### **2.1.1 Líneas de financiamiento**

El Fondo Nacional de Desarrollo a la Cultura y las Artes se divide en las siguientes seis líneas específicas de distribución de recursos:

- Fomento de las Artes: financia proyectos de creación, producción y difusión artística en diversas áreas
- Desarrollo Cultural Regional: financia proyectos de difusión, formación y rescate de expresiones culturales locales y patrimoniales
- Conservación y Difusión del Patrimonio Cultural: financia proyectos de conservación, recuperación y difusión de bienes patrimoniales, amparados por la Ley sobre Monumentos Nacionales
- Desarrollo de Culturas Indígenas: financia proyectos de investigación, preservación y difusión de culturas indígenas
- Desarrollo de Infraestructura Cultural: financia proyectos de construcción, mantención y equipamiento de infraestructura cultural
- Becas y Pasantías: financia proyectos de formación con el propósito de capacitar o especializar a personas naturales en instituciones nacionales o extranjeras

## **2.2 Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura**

El Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura fue creado mediante la Ley N° 19.227, con el objetivo de financiar proyectos que promuevan la producción y distribución de libros y la lectura. Este Fondo es dependiente del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, pero es administrado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Los recursos de los que dispone este fondo están conformados por los considerados anualmente en la ley de Presupuestos, los recursos recibidos a través de cooperación internacional y las donaciones o herencias destinadas a este propósito.

## **2.3 Fondo de Fomento a la Música Nacional**

Con la aprobación en el año 2004 de la ley 19.928 sobre Fomento de la Música Chilena se crea el Fondo de Fomento de la Música Nacional, dependiente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

El patrimonio del que dispone está compuesto por los recursos designados a través de la ley de Presupuestos de la Nación y por las donaciones, herencias o aportes destinados a este fondo.

#### **2.4 Fondo de Fomento Audiovisual**

Con la promulgación en el año 2004 de la ley 19.981 sobre Fomento Audiovisual, se creó al interior del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual y el Fondo de Fomento Audiovisual. Su objetivo es *“financiar proyectos, programas y acciones de fomento de la actividad audiovisual nacional, en el marco de las definiciones que sobre los productos audiovisuales y sus gestores hace la propia normativa”*(Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, pág. 125).

El patrimonio de este fondo está compuesto por los recursos asignados por la Ley de Presupuestos de la Nación, los recursos aportados por la cooperación internacional y las donaciones, herencias y aportes destinados a este propósito.

#### **2.5 Donaciones Culturales**

La ley n° 18.985 de Donaciones Culturales, también conocida como Ley Valdés, fue promulgada en el año 1990 y establece una nueva modalidad de financiamiento mixto de la cultura, en la que participa tanto el Estado como el sector privado en la calificación de los proyectos culturales y distribución de recursos. El mecanismo consiste en la aplicación de una extensión tributaria al sector privado para que este realice aportes directos a la cultura. El fisco aporta una suma equivalente a la mitad de la donación del aporte privado, lo que en la práctica significa una renuncia al cobro del tributo del donante, al mismo tiempo que autoriza a los privados a descontar del pago de su Impuesto a la Renta el

50% del monto de las donaciones que hayan realizado con fines culturales, teniendo este un tope anual de 14 mil UTM.

La ley, originalmente estableció que pueden postular a este beneficio personas o instituciones vinculadas a universidades e institutos estatales, bibliotecas, fundaciones o corporaciones sin fines de lucro, organizaciones comunitarias con intereses culturales, museos estatales, municipales y privados y el Consejo de Monumentos Nacionales.

Tras sufrir algunas modificaciones, la ley contempla que también pueden postular los propietarios de bienes inmuebles declarados Monumento Nacional y de inmuebles que figuren en la Lista de Patrimonio Mundial de la Unesco. Los interesados en recibir financiamiento de la Ley Valdés deben someter sus proyectos a la evaluación del Comité de Donaciones Culturales, compuesto por Ministro Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes o un representante de éste, por un representante del Senado, otro de la Cámara de Diputados, un representante de la Confederación de la Producción y del Comercio, dos representantes de organizaciones culturales, artísticas o patrimoniales, un galardonado con el Premio Nacional de las Artes y un representante del Ministro de Hacienda.

Por otro lado, la Ley estipulaba en un comienzo que podían obtener rebaja en el impuesto a la renta en virtud de las donaciones culturales las personas o empresas de primera categoría tributaria a base de renta efectiva que obtuvieran utilidades, y los contribuyentes del impuesto global complementario que declararan sus rentas. Posteriormente, tras una modificación en este apartado, se incluyó como posibles donantes a contribuyentes de primera categoría con pérdidas tributarias, a los contribuyentes del impuesto global complementario que no tuvieran completa su contabilidad, a los contribuyentes del impuesto de segunda categoría y a los contribuyentes del impuesto a la herencia.

## 2.6 Presupuesto destinado a la Cultura

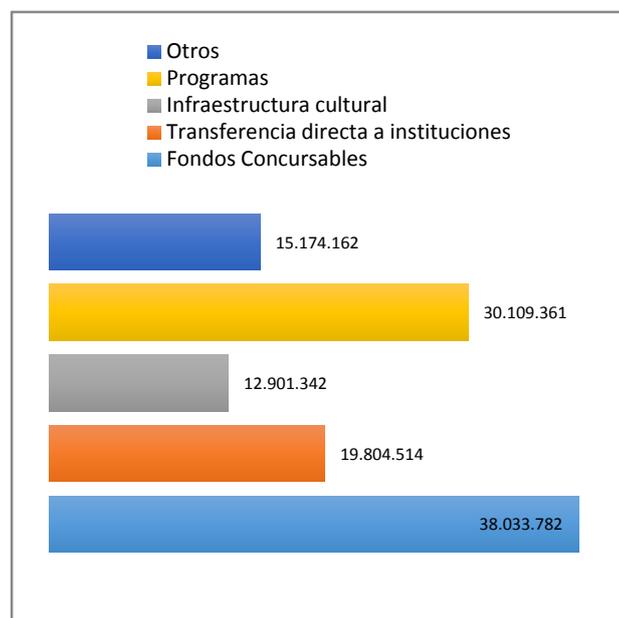
En Chile, el presupuesto destinado a la cultura está estipulado en la Ley de Presupuestos y contempla el financiamiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos DIBAM.

El proyecto de Ley del año 2017 contempló un monto de MM\$172.875 para ambos organismos, cifra que representa un 0,4% del gasto total público.

Para el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el presupuesto asignado en el año 2017 fue de MM\$118.189. Según el Observatorio de Políticas Culturales OPC en el *“Informe Proyecto Ley de Presupuesto 2017”*, el CNCA es el organismo que cuenta con la mayor parte del financiamiento público destinado a la cultura, con una asignación del 68,4% del total de recursos.

Por otra parte, el CNCA utiliza cinco mecanismos de distribución de estos recursos respectivamente: los fondos de cultura, las transferencias directas, la inversión en infraestructura cultural, los programas y los gastos administrativos, y transferencias al gobierno central (clasificadas bajo la categoría “otros gastos”). En el siguiente gráfico es posible identificar los montos adjudicados a cada categoría.

**Gráfico 1. Presupuesto del CNCA según categoría de financiamiento 2017**



Fuente, OPC, 2017, "Informe Proyecto Ley Presupuesto 2017"

Es posible advertir en el gráfico anterior la relevancia económica que guardan los fondos de cultura respecto al total de los recursos que se adjudica el CNCA. Es por este motivo que son considerados una de las herramientas de distribución más importantes de la institución, representando un 33% del total del presupuesto, cifra que asciende a los MM\$33.108 para el año 2017.

En la siguiente tabla se muestra en detalle los recursos asignados a cada fondo y el porcentaje de cada uno respecto al total.

**Tabla 1. Montos asignados por Fondo 2017**

<b>Fondo</b>	<b>Monto en Miles de pesos</b>	<b>%</b>
Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Ley N° 19.227	6.815.204	21%
Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Ley N° 19.891	13.266.671	40%
Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Ley N° 19.928	4.870.889	15%
Fondo de Fomento Audiovisual, Ley N° 19.981	8.155.288	25%
<b>Total</b>	<b>33.108.052</b>	

Fuente, elaboración propia a partir de Ley de Presupuesto 2017

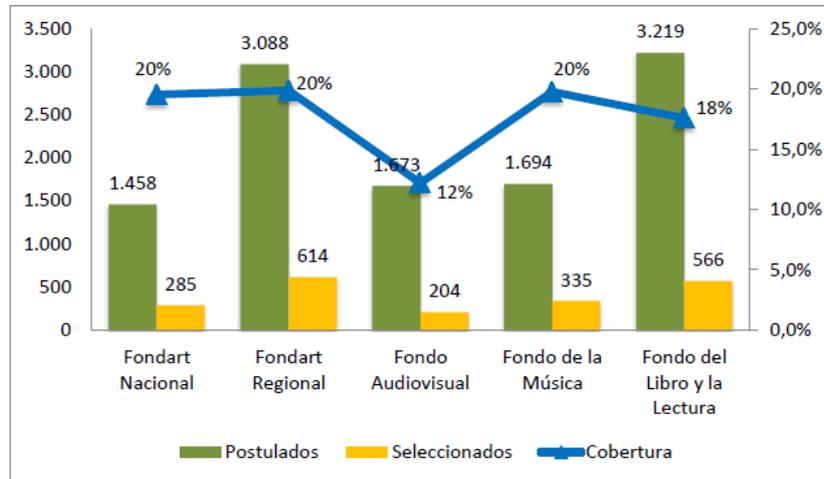
Se puede apreciar cómo, del total de Fondos mencionados con anterioridad, es el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) el que se lleva el

porcentaje más importante de recursos, con un monto de MM\$13.266, cifra que incluye el Fondart Nacional y el Fondart Regional.

## **2.7 Cobertura de proyectos a través de los Fondos de Cultura**

La cobertura representa el porcentaje de proyectos postulados a Fondos de Cultura que fueron seleccionados y que obtienen financiamiento en relación con el número total de proyectos que postularon al concurso. Según el OPC, la cobertura en general es inestable y guarda directa relación con la cantidad de proyectos que se postulan anualmente. Durante el año 2017 postularon un total de 11.132 proyectos a los principales fondos de cultura: Fondart Nacional, Fondart Regional, Fondo del Libro, Fondo de la Música y Fondo Audiovisual, de los cuales fueron seleccionados 2.004 proyectos. Así las cosas, el CNCA benefició a un 18% del total de proyectos que postularon. Por otro lado, también es posible revisar la cobertura respecto a cada fondo, ya que según el OPC el Fondart Nacional, el Fondart Regional y el Fondo de la Música son los que obtienen mayor financiamiento, pues los tres benefician un total del 20% de los proyectos postulados. Le siguen el Fondo del Libro con un 18% y el Fondo Audiovisual con un 12%. En el siguiente gráfico se muestra comparativamente el total de proyectos postulados por fondo y el total de seleccionados.

### **Gráfico 2. Total de proyectos postulados y financiados por Fondo**



Fuente, OPC, 2017, "Informe resultados Fondos de Cultura del CNCA 2017"

### 3. ACTUALIDAD INSTITUCIONAL

Con fecha el 28 de febrero de 2018, se publicó en el Diario Oficial el Decreto Ley que aprueba la implementación del nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Su vigencia comenzó a partir del 01 de marzo de 2018, y con esto se crean la Subsecretaría de las Culturas y las Artes, la Subsecretaría del Patrimonio Cultural y el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Asimismo, se designan 15 Secretarías Regionales Ministeriales de las Culturas, que vienen a reemplazar a los predecesores Consejos Regionales de la Cultura.

Al mismo tiempo, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), hasta la fecha coordinados por el Ministerio de Educación, pasan a formar parte del Ministerio a través de las mencionadas Subsecretarías del Patrimonio Cultural y del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, y que contarán con el Fondo del Patrimonio.

De igual forma, se mantienen los Consejos Sectoriales que se han descrito anteriormente: del Libro y la Lectura, del Arte y la Industria Audiovisual y de la Música Nacional.

## **II. PROBLEMATIZACIÓN**

Tal como se indicó en los antecedentes, existe una multiplicidad de instancias estatales de financiamiento a proyectos creativos y, al mismo tiempo, un aumento de la disponibilidad de fondos concursables y áreas de postulación. Sin embargo, pese a este interés por parte del aparato público en destinar recursos a la cultura, la tasa de cobertura de proyectos es muy baja, cercana a un 15% del total de proyectos concursados.

Es frente a esta situación que resulta pertinente preguntarse ¿Por qué motivos se produce esta ausencia de sincronía entre la administración estatal en materia cultural y quienes postulan a fondos públicos para financiar proyectos artísticos?, ¿Qué características tiene el diálogo entre la institución que se encarga de financiar proyectos culturales y quienes postulan a estas instancias? Y por último, ¿Cómo influye esta relación finalmente en el financiamiento y promoción de la cultura y las artes?

Para comprender este fenómeno es preciso identificar, en primer lugar, cuáles son los rasgos determinantes del diálogo que se construye entre artistas, gestores culturales, centros culturales y las diversas agrupaciones cuya labor es la producción de proyectos creativos y la división del aparato público encargado de fomentar estas iniciativas, para luego identificar cuáles son los nodos conflictivos entre ambos actores, es decir, cuáles son los puntos de desencuentro entre el uno y el otro; comprendiendo y considerando que a ambos les es propio un discurso, al cual subyace una lógica particular respecto al cómo y porqué de su labor.

Posteriormente, a partir del análisis de esta información, es que se podrá determinar cuáles son los elementos tensionantes del modelo estatal de financiamiento a la cultura y las artes.

### **III. FORMULACIÓN DE PROBLEMA, OBJETIVO E HIPÓTESIS**

Es a partir de lo anterior que se establece la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son los rasgos determinantes del diálogo entre artistas y gestores de proyectos creativos con las entidades públicas responsables de los fondos concursables?

#### **Objetivos**

- Objetivo general

Identificar los rasgos determinantes del diálogo entre trabajadores de la cultura con las entidades públicas responsables de los fondos concursables en el periodo 2014-2018.

- Objetivos específicos

- (a) Caracterizar los rasgos determinantes del diálogo entre trabajadores de la cultura con las entidades públicas responsables de los fondos concursables en el periodo 2014-2018.
- (b) Identificar los principales puntos críticos del diálogo entre trabajadores de la cultura con las entidades públicas responsables de los fondos concursables en el periodo 2014-2018.
- (c) Identificar las modalidades de negociación de diferendos entre trabajadores de la cultura con las entidades públicas responsables de los fondos concursables en el periodo 2014-2018.

### **Hipótesis**

1. El modelo de fomento a la cultura y las artes que se ha implementado en Chile tiene, como todo modelo estatal, componentes tecnocráticos y burocráticos. Esto es posible advertirlo en el formato que han adoptado las políticas de fondos destinados a la cultura.
2. Por otro lado, el trabajo de artistas y gestores obedece a lógicas de procesos creativos.
3. Es por esta razón que en el diálogo entre ambos agentes se generan desencuentros, donde el principal elemento tensionante radica en las características de la lógica administrativa institucional.
4. Estos desencuentros se manifiestan, por ejemplo, en las dificultades que tienen los trabajadores de la cultura para adjudicarse fondos concursables.

#### **IV. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN**

##### **Relevancia Teórica**

Con la presente investigación se tuvo la oportunidad de articular discusiones en torno a la cultura y las políticas públicas en su rol de promoción al desarrollo de las artes. Al mismo tiempo, se enlazaron debates en torno a los bienes culturales, la industria y que es considerado cultura hoy. Esto permitió la apertura y profundización de perspectivas para el análisis de esta investigación.

Asimismo, la sociología tiene un importante aporte que realizar, en términos de caracterizar y relacionar fenómenos en la discusión sobre las políticas culturales actuales. En este sentido, el análisis propuesto por esta investigación da cuenta de una carencia en el debate en torno a las políticas culturales, que es la vinculación entre ciudadanía y Estado.

##### **Relevancia Práctica**

De acuerdo a los objetivos de la presente investigación, la información construida constituye un valioso material para futuras investigaciones en el área de sociología del arte, políticas culturales y evaluación de políticas públicas, además de ser un aporte para disciplinas alejadas de las ciencias sociales, como la gestión cultural y la mediación artística.

## **V. MARCO TEÓRICO**

### **1. Creatividad y trabajo artístico**

#### **a. ¿Cómo entendemos la creatividad?**

La teoría clásica sobre la creatividad, que data de los siglos XVII y XVIII, asocia ésta a la figura del “genio creativo”. El término, de manera general, refiere a la fuente de inspiración de la obra de arte que se explica, casi de manera místico religiosa, como un poder divino que se manifiesta a modo de un chispazo de imaginación. Un claro ejemplo de esto es la propuesta de William Duff en su Ensayo sobre la naturaleza del genio original publicado en el año 1767, en que el autor propone la existencia de tres componentes del genio: *“la imaginación, que toma ideas existentes, inventa nuevas y halla nuevas asociaciones entre ellas; el juicio, que regula y controla la imaginación y ordena las ideas que genera; y el gusto, la sensibilidad interior del artista, que arbitra entre lo grande y lo mezquino, lo hermoso y lo feo, lo decoroso y lo ridículo”*(Throsby, 2001, pág. 109).

Propuestas más actuales han tendido a criticar esta teoría, comúnmente llamada “el mito del genio”. Las críticas giran en torno a dos puntos, el primero es que la creatividad no es posible definirla desde un solo punto de vista específico e individual, es decir, *“no hay manera de identificar un criterio absoluto de genio y que cualquier juicio de este carácter adolece de relatividad, transitoriedad e inestabilidad”*(Throsby, 2001, pág. 109). Por otro lado, el segundo argumento refiere al contexto social y político de la valoración de las artes y el trabajo del artista, señalando que este tiene un efecto sobre la asignación del “buen gusto” sobre determinadas obras de arte por parte de las clases dominantes. De esta manera, *“el clasificar determinadas obras de arte como canónicas y el otorgar a determinados artistas la categoría de genios no es sino una manifestación del ejercicio del poder por parte de la clase dominante artística e intelectual”*(Throsby, 2001, pág. 109)

En la actualidad existen diversos modelos que permiten entender el ejercicio de la creatividad y la relación que ésta guarda con la creación de valor y el mundo del trabajo.

#### **b. Perspectiva economicista**

Como primicia inicial, el supuesto que compone la base de esta perspectiva analítica es que, de manera subyacente al supuesto “caos” de la creación artística, existen elementos sistemáticos que permiten dar cuenta de la existencia de un proceso de toma racional de decisiones. Esto se fundamenta a través de la construcción hipotética de un modelo donde se desglosan las etapas del acto creativo, en que cada una cumple una función determinada y todas y cada una de ellas están vinculadas entre sí en un orden lógico conducido a un objetivo concreto. Así, este enfoque *“podría considerar la creatividad como un proceso de optimización restringida en el cual se ve al artista como un maximizador racional de la utilidad individual sometido a restricciones impuestas tanto interna como externamente”*(Throsby, 2001, pág. 110). El valor a maximizar, según esta propuesta, vendría a ser el valor cultural de la obra, donde además, de la misma

manera que en todas las situaciones de decisión vistas desde un punto de vista económico, las variables determinantes están sometidas a restricciones, siendo en el caso de las artes esencialmente técnicas: *“las imponen las “reglas del juego” y las exigencias de la forma artística, que sirven para definir el ámbito creativo del artista y para desafiar el ingenio de éste”*(Throsby, 2001, pág. 111).

### c. Perspectiva “antirracional”

Por otro lado, existen posturas que, contrario al planteamiento anterior, consideran que la creatividad es un proceso que no obedece a decisiones encadenadas racionalmente, sino que, en cambio, alteran con su propia realización todo intento de análisis desde la mirada estrictamente racional. En términos del economista David Throsby, *“quizá las ideas auténticamente creativas se generan no obedeciendo las normas de un universo ordenado, sino trastocándolas. Quizá la verdadera característica que hace que los artistas sean distintos de los demás sea que están dispuestos a derrocar la lógica y la razón y buscar nuevas relaciones de una manera que desafíe el análisis sistemático”*(Throsby, 2001, pág. 119).

Según esta perspectiva, es posible pensar que las decisiones tomadas por los artistas al realizar una obra sean arbitrarias y no respondan a ningún criterio racional o sean encadenadas por un objetivo o meta concreta en particular. Por lo tanto, el supuesto valor cultural de una obra no puede asociarse a una decisión o una serie de decisiones del artista, sino que, por el contrario, es un fenómeno puramente social. Esto no quiere decir que al realizar una obra el artista no ponga en marcha múltiples saberes que le permitan construir una “buena obra”, sino que, se pone en duda la posibilidad del artista de asignarle valor cultural a su trabajo mediante una toma racional de decisiones económicas.

Como ejemplo de esto, y para sustentar el argumento anterior, Throsby menciona al movimiento Dadá, postulando que *“la creatividad se puede interpretar como irracional si es un proceso deliberadamente antirracional, es decir, si funciona estableciendo o identificando una serie de criterios y después actuando de una*

*manera que sea intencionalmente contraria a esos criterios*”(Throsby, 2001, pág. 119). En el caso del Dadá, el objetivo transversal del movimiento es contraponerse a normas de la academia del arte.

De esta manera, no es inconcebible pensar que la toma de decisiones que realiza el artista tiene un importante componente aleatorio, y resulta inapropiado analizar este proceso a través de una mirada estrictamente económica. Sin embargo, no descartamos que, en la totalidad del proceso creativo, pueda existir racionalidad o un objetivo que tienda a agrupar decisiones de manera lógica.

Por otro lado, si se observa el trabajo creativo en un nivel macro es posible aclarar un poco más la relación que este campo guarda con lo económico.

## **2. Industrias creativas**

El concepto de industrias creativas se utilizó por primera vez a mediados de los años noventa en Inglaterra, y surgió como respuesta a la necesidad de generar un cambio en los términos utilizados en el debate en torno al valor de las artes y la cultura para las naciones. En aquel entonces, a pesar que existía un consenso internacional respecto a la obligación de los gobiernos de patrocinar y promover el desarrollo de la cultura, las actividades laborales que se desprendían de ese campo eran percibidas como *“dependientes de los subsidios estatales y con un impacto marginal en la vida económica”*(BOP Consulting, 2010, pág. 13).

Es frente a este panorama analítico que se busca generar una distancia a través de un nuevo concepto, las industrias creativas, que buscan describir la dinámica de contribución del sector de las artes al rendimiento económico. Así, para poder entender el real aporte del área cultural y creativa es necesario englobar el total de las actividades económicas y comerciales vinculadas a ésta y que dan pie a su existencia. Es de esta manera que, por ejemplo, además de considerar expresiones tradicionales como las artes visuales, la música y el teatro, es preciso

incorporar al análisis la publicidad y la comercialización y circulación de bienes artísticos. Es a partir de esta nueva interpretación que se alegó que *“aquellas industrias con raíces en la cultura y la creatividad constituían una importante y creciente fuente de empleo y de riqueza”*(BOP Consulting, 2010, pág. 13).

Según la UNESCO, el concepto de industrias creativas refiere a *“los sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial”*(UNESCO, 2010, pág. 18). Además, debe entenderse más allá del sentido puramente “industrial”, es decir, es preciso considerar todos los sectores de actividad organizada que componen el entramado que permite que los bienes, servicios y actividades culturales lleguen a su público o al mercado. Por esta razón el siguiente enunciado sobre éstas: *“no se limitan a los productores de contenidos, sino que engloban todas otras actividades conexas o relacionadas que contribuyen a la realización y la difusión de los productos culturales y creativos, es decir, reproducción y duplicación; soporte técnico y equipamiento de apoyo; promoción, difusión, circulación, venta y distribución; conservación; comunicación, información y formación”*(UNESCO, 2010, pág. 18).

De esta manera, y siguiendo con la propuesta de la UNESCO, las principales características de esta industria son:

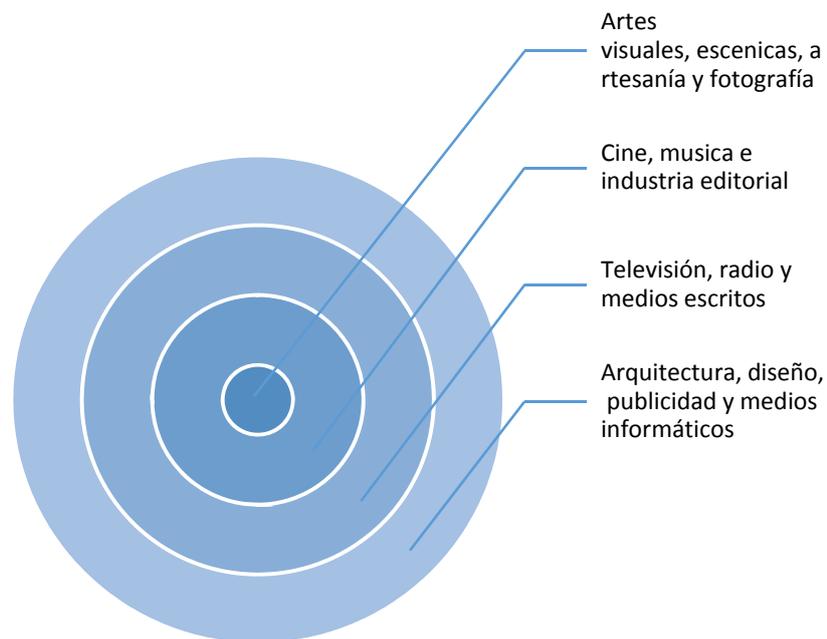
- La creatividad como actividad central
- La intersección entre cultura, economía y derecho
- La protección por derechos de autor de los bienes, servicios y actividades creativas

Para delimitar los sectores de actividad comprometidos en la economía creativa, y siguiendo al economista David Throsby, ha sido ampliamente utilizado su *Modelo de Círculos Concéntricos*. Esta matriz postula que la economía creativa está configurada por múltiples sectores que se entrelazan entre sí, donde *“estos sectores creativos conformarían capas que agrupan a sectores de características*

*similares que se relacionan con otras capas por medio del traspaso de contenidos y herramientas disciplinares de apoyo*”(Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017, pág. 21). Este modelo, adaptado por el CNCA a la realidad de nuestro país, propone la existencia de cuatro grupos:

1. **Grupo creativo del Core o Nuclear:** Compuesto por las artes escénicas (teatro, danza, artes circenses), artes visuales, artesanía y fotografía. Es el grupo central del modelo, con una fuerte producción de contenido creativo y simbólico, aunque con un escaso impacto y potencial económico.
2. **Grupo creativo Industrial:** Compuesto por los sectores industriales cuyos productos cuentan con un alto contenido creativo, como por ejemplo el cine, la música y la industria editorial. Presentan un alto índice de consumo por parte de la población.
3. **Grupo creativo asociado a los medios:** Compuesto principalmente por la industria del entretenimiento (televisión, radio y medios escritos principalmente), es el sector que contiene los elementos necesarios para dotar de un carácter masivo a los dos grupos anteriores.
4. **Grupo creativo de apoyo:** Compuesto por áreas como la arquitectura, la publicidad, el diseño y los medios informáticos, que si bien su elemento central es lo creativo, están puestas a disposición de otras industrias.

#### **Diagrama 1. Modelo de Círculos Concéntricos de David Throsby**



Fuente: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017) "Plan de Fomento para la Economía Creativa"

### 3. Cultura, Estado y Políticas públicas

El campo más importante donde se relacionan la cultura, el Estado y, de manera adyacente, la economía, es en el ámbito de las políticas públicas, específicamente las políticas culturales. Éstas, como veremos más adelante, hasta hace muy poco ocupaban un lugar menor en las agendas gubernamentales, sin embargo esto no siempre ha sido así. En la actualidad, esta falta de interés por la cultura en la agenda nacional podría explicarse por el dominio del paradigma económico en la administración de los problemas públicos. Precisamente, *"la influencia dominante de los modos económicos de pensar sobre el proceso de la elaboración de*

*políticas en muchos países democráticos ha significado que la política pública y la política económica hayan llegado a ser casi sinónimos”(Throsby, 2001, pág. 154).*

De esta manera, en una sociedad donde la agenda pública está determinada por programas económicos, se tendera irremediamente a favorecer las políticas con propósitos individuales y asistencialistas en desmedro de las políticas con propósitos colectivos. Dentro de los propósitos individuales podríamos incluir *“la satisfacción de la demanda de los individuos de alimento, vestido, cobijo y otros bienes y servicios privados, y el componente individual de su demanda de bienes públicos”,* mientras que, por otro lado, las propósitos colectivos *“abarcán una amplia variedad de aspiraciones, entre ellas la libertad, la justicia, la no discriminación, la imparcialidad, la cohesión social, la paz y la seguridad, etcétera, así como el componente colectivo de la demanda de bienes públicos y los fines relativos a intereses culturales específicos como las artes”(Throsby, 2001, pág. 154).*

Esta realidad juega un rol protagónico en la delimitación de la relación entre Estado y cultura debido a que, en las sociedades liberales democráticas, para que el Estado se proponga intervenir activamente en el desarrollo y promoción de la cultura, debe hallar primero un motivo que sostenga económicamente tal decisión. Tal y como revisamos en el apartado anterior, existe efectivamente una dimensión económica en las artes, lo que genera interés de parte del Estado en promover estas actividades a través de políticas públicas, reflejado en las diversas subvenciones estatales a la creación y difusión de las artes.

Para comprender de mejor manera la relación entre cultura y Estado, a continuación revisaremos de qué manera el Estado puede intervenir en la cultura y cuáles son las características y etapas de una política pública.

#### **a. ¿Qué es una política pública?**

El término política pública es bastante reciente, tiene su origen en Estados Unidos y se introdujo al lenguaje de las ciencias políticas durante los años setenta como traducción del término “public policy”. Este último debe diferenciarse del término “politics”, con el que se acostumbra a designar a *“las interacciones y conflictos entre los actores políticos más tradicionales [...] que pretenden acceder al poder legislativo o gubernamental respetando las reglas constitucionales e institucionales (designadas en inglés por el término «polity»)”* (Subirats, Knoepfel, Larrue, & Varonne, 2008, pág. 35). El término “policy” puede entenderse en dos sentidos, en primer lugar como la disciplina que surge en las sociedades industrializadas a partir de la década de los cincuenta cuyo objeto de análisis son los problemas considerados públicos y, en segundo lugar, como concepto que hace referencia a la política gubernamental, es decir, las acciones y decisiones del quehacer público.

La política y las políticas públicas son esferas distintas que se influyen mutuamente, tanto en las tomas de decisiones como en las acciones gubernamentales. Sin embargo, tienen diferencias significativas. Mientras, por un lado, las políticas públicas corresponden a soluciones específicas para manejar asuntos públicos, la política es un concepto más amplio y que podría ser entendido como un campo de disputa de intereses públicos.

Existe diversidad de conceptualizaciones sobre el término *public policy*. En términos generales, podemos distinguir entre una visión tradicional, encabezada por autores como Jones y Many y Thoenig y una visión más amplia, donde se ubican Lahera, Larrue, McGregor, entre otros. En estos autores, el factor que determina la diferencia entre ambas visiones es la incorporación de la sociedad civil en el análisis de las políticas públicas.

La primera perspectiva implica una mirada restringida donde las políticas públicas vendrían a ser los programas de gobierno, es decir, al resultado de la acción gubernamental sobre cómo resolver asuntos públicos. Esta corriente analítica vinculada a las ciencias políticas busca asociar el análisis de las políticas públicas

con la Teoría de Estado. Bajo esta mirada, las políticas públicas vendrían a ser respuestas las demandas sociales que deberían analizarse desde una lógica de optimización de las decisiones colectivas y de racionalización de los procesos de administración burocrática. Esta perspectiva supone que el gobierno es una entidad con una unidad de propósitos, que cuenta con la mayor cantidad de instrumentos para resolver demandas y que es capaz de racionalizar acciones y recursos. Sin embargo, los supuestos de esta perspectiva han sido ampliamente cuestionados, permitiendo así el desarrollo de enfoques más integrales.

La segunda perspectiva entenderá a las políticas públicas como *“cursos de acción y flujos de información relacionados con un objetivo público definido en forma democrática; los que son desarrollados por el sector público y, frecuentemente, con la participación de la comunidad y el sector privado”*(Lahera, 2004, pág. 16), con la finalidad de resolver un problema considerado público. Este enfoque integra la participación de diversos actores, además del Estado, que influyen en el debate y construcción de políticas.

#### **b. ¿Cuál es la función de una política pública?**

Toda política pública busca resolver algún problema considerado público reconocido por el gobierno. Representa, entonces, la respuesta del sistema político a una situación de la realidad entendida como inaceptable, problemática o superable.

Desde esta perspectiva las políticas públicas constituyen una respuesta a un problema social que se articula y visibiliza a través de mediadores (movimientos sociales, partidos políticos, grupos de interés). Un problema social, desde este punto de vista, es una construcción social y política que involucra tanto al sistema político administrativo como a la sociedad civil. Por ende, la noción de política pública hace referencia a *“las interacciones, alianzas y conflictos, en un marco institucional específico, entre los diferentes actores públicos, parapúblicos y privados, para resolver un problema colectivo que requiere de una acción concertada”*(Subirats, Knoepfel, Larrue, & Varonne, 2008, pág. 35).

Como hemos mencionado con anterioridad, existe una multiplicidad de conceptualizaciones del término *public policy*. A modo de resumen podemos citar dos autores:

- *«Una política pública es lo que los gobiernos deciden hacer o no hacer»* (Dye, 1972, pág. 18)
- *«Una política pública es un programa de acción propio de una o varias autoridades públicas o gubernamentales en un ámbito sectorial de la sociedad o en un espacio territorial dado»*(Meny & Thoenig, 1992, pág. 130)

Estas definiciones operacionales, a pesar de ser las más renombradas en los estudios de políticas públicas, corren el riesgo de ser abstractas y no considerar en el análisis a los diversos grupos sociales implicados en la visibilizar una problemática social y la construcción de una política. Es por esto que la conceptualización de política pública que adoptará esta investigación es la siguiente:

*“Son una serie de decisiones o de acciones, intencionalmente coherentes, tomadas por diferentes actores, públicos y a veces no públicos - cuyos recursos, nexos institucionales e intereses varían- a fin de resolver de manera puntual un problema políticamente definido como colectivo. Este conjunto de decisiones y acciones da lugar a actos formales, con un grado de obligatoriedad variable,*

*tendientes a modificar la conducta de grupos sociales que, se supone, originaron el problema colectivo a resolver (grupos-objetivo), en el interés de grupos sociales que padecen los efectos negativos del problema en cuestión (beneficiarios finales)” (Subirats, Knoepfel, Larrue, & Varonne, 2008, pág. 36).*

**c. ¿Cómo entendemos el impacto de las políticas públicas en la cultura?**

Para entender el impacto de las políticas públicas en la cultura es necesario distinguir analíticamente dos niveles de constitución de ésta: el primero de carácter microscópico, cotidiano y privado, donde los individuos interactúan entre sí elaborando un sistema de sentidos, y el segundo de dimensiones macrosociales, públicas e institucionales, donde la cultura es elaborada, transmitida y consumida.

El primer nivel se vincula con la comunicación cotidiana, que constituye un sistema inmediato de sentido para los individuos. Debido a su carácter microscópico está estrechamente sujeto al contexto social, es decir, está localizado en términos regionales, generacionales, de clase, de sexo, etc., al mismo tiempo que es relativamente estable en el tiempo, puesto que su función es estabilizar sentidos frente a amenazas anómicas. Estos mundos de sentido se sustentan sobre el aprendizaje del lenguaje y el empleo del mismo bajo convenciones locales. Es por esto que se asocia este nivel con un primer momento de la integración social.

Este plano de la cultura apenas puede ser tocado por políticas de intervención. Es por esto que a la hora de hablar de políticas culturales hay que hacerlo, usando los términos de Brunner, con “particular modestia”, puesto que este nivel esencial de constitución de la cultura escapa a las posibilidades de intervención de las políticas. Sin embargo, se encuentra afectado por otras políticas de intervención de carácter más estructural, que modifiquen la conformación de la vida en sociedad y la organización de las relaciones de producción.

El segundo nivel de constitución de la cultura es de carácter macrosocial, público y especializado. De esta manera, mientras en el primer nivel mencionado se da lugar a la noción antropológica de la cultura como “formas de vida”, en el segundo se estaría remitiendo a una visión sociológica de la cultura, es decir, la cultura como una forma de organización. Esto es *“el conjunto de agentes, instituciones (aparatos), procesos y medios que se encuentran involucrados en una producción simbólica socialmente organizada para llegar a públicos determinados a través de específicos canales de comunicación”*(Brunner, 1988, pág. 265). La cultura, en este nivel, representa “lo dominante” en la sociedad, es decir, es una selección de significados definidos por la cultura de los grupos dominantes y que opera como un sistema simbólico para el conjunto de la sociedad. Para Bourdieu, este sistema es arbitrario, debido a que la estructura y funciones de la cultura no pueden deducirse a partir de un principio universal, físico, biológico, espiritual, etc. Es decir, no es posible vincular un sistema de significados a algún principio esencialista, dado que estos no guardan ningún tipo de relación con la “naturaleza de las cosas”, o la “naturaleza humana”. Por el contrario, la arbitrariedad del sistema simbólico radica en que este responde, de manera manifiesta o latente, a determinados intereses de grupos sociales dominantes. En palabras de Bourdieu: *“en una formación social determinada, la arbitrariedad cultural que las relaciones de fuerza entre las clases o los grupos constitutivos de esta formación social colocan en posición dominante en el sistema de arbitrariedades culturales es aquella que expresa más completamente, aunque casi siempre de forma mediata, los intereses objetivos (materiales y simbólicos) de los grupos o clases dominantes”*(Bourdieu & Passeron, 1995, pág. 48).

#### **d. ¿Qué es una política cultural?**

Las políticas culturales tienen por objeto la cultura en este segundo nivel de constitución. Son *“intentos de intervención deliberada, con los medios apropiados, en la esfera de la constitución pública, macrosocial e institucional de la cultura, con el fin de obtener efectos buscados”*(Brunner, 1988, pág. 269). La intervención

tiende a funcionar sobre el nivel organizacional de la cultura, por ejemplo, sobre la preparación y carrera de artistas y gestores, distribución y organización de medios de producción de obra, formas institucionales de producción y circulación de obra, etc. De manera más general, *“estas políticas pueden encaminarse a mantener, a modificar parcialmente o a alterar por completo los arreglos fundamentales que definen el modo de producción y transmisión de la cultura en una sociedad determinada”*(Brunner, 1988, pág. 269).

Siguiendo esta misma línea, Miller y Yúdice proponen la siguiente conceptualización de política cultural: *“refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: es un puente entre los dos registros. La política cultural se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas”* (Miller & Yúdice, 2002, pág. 11).

La idea de políticas culturales, referidas a este campo institucional, es de corta data. El término comienza a utilizarse a mediados de los setenta, después de la primera *World Conference on Culture* en Venecia. En la actualidad la cultura, aun cuando es una dimensión que atraviesa el conjunto de la realidad social, es vista también como un campo específico de acción, por ende como objeto de políticas públicas.

#### **e. Financiamiento de la cultura**

Uno de los aspectos principales de las políticas públicas culturales tiene que ver con el financiamiento de la cultura, es decir, *“con los recursos a destinar tanto para la infraestructura y el desarrollo de iniciativas, proyectos y actividades culturales,*

*como para facilitar el acceso de la gente a dichas actividades”(Garretón, Las políticas culturales en los Gobiernos democráticos en Chile, 2008, pág. 79).*

Es preciso mencionar que el financiamiento estatal de la cultura no es la única vía de financiamiento, por el contrario, constituye tan solo una parte, muchas veces la más importante de éste. La generación de estos recursos económicos conlleva dos aspectos fundamentales, por un lado la provisión de recursos de parte del Estado, y por otro la generación de incentivos para el aumento del aporte del sector privado.

Los recursos aportados por el Estado pueden ser directos, por la vía de la asignación de presupuesto, o indirectos, por la vía de entrega de fondos asignados a través de concursos o licitaciones. Por otro lado, los incentivos estatales para el aporte privado son controversiales, debido a que plantean la problemática de si el aporte privado, al contar con apoyo estatal, debe ir dirigido hacia áreas del desarrollo cultural definidas públicamente o no.

Otro instrumento importante de las políticas públicas culturales, además del financiamiento, es la institucionalidad que el Estado otorga para elaborar y ejecutar políticas y normas que regulen el campo. Al hablar de institucionalidad se hace referencia a dos dimensiones de ésta, *“la primera tiene que ver con las estructuras y organizaciones que el Estado tiene para desarrollar su política en el ámbito de la cultura, lo que podría denominarse “institucionalidad organizacional u orgánica”. La segunda se refiere al conjunto de leyes y normas que se dan en una sociedad en referencia al campo cultural y es lo que denominamos la “institucionalidad normativa”(Garretón, Las políticas culturales en los Gobiernos democráticos en Chile, 2008, pág. 80).*

#### **f. Aplicación de Políticas Públicas**

La última etapa de las políticas públicas es su aplicación y posterior análisis. A pesar que se pone mucho énfasis en las etapas iniciales donde se inventan los

programas y políticas, el resultado final de una intervención e incluso el contenido efectivo de una política es un fenómeno que guarda relación con todas las etapas de una política pública, no solo con las preliminares. Por esta razón es importante comprender el proceso de aplicación de una política pública y como éste influye en el curso completo de estas mismas.

De manera inicial, para intentar comprender el proceso de aplicación de una política pública se hace relevante considerar quiénes dirigen este curso de acción y cuáles son las características de estos agentes que vendrían a incidir en el proceso. Como bien es sabido, en términos operativos las políticas y programas son encabezadas por agentes burocráticos. Para comprender estos agentes, resulta ilustrativa la teoría de Michel Lipsky sobre las “burocracias al pie de calle” (*Street Level Burocracy* “SLB” en inglés). Según este autor, los modelos teóricos clásicos que dividen el ámbito técnico y el político en políticas públicas no dan cuenta de la realidad cotidiana al momento de la aplicación de éstas, es más, los estudios empíricos indican que resulta dificultosa esta división, puesto que *“los burócratas en las democracias contemporáneas no solo administran, sino también participan con los políticos de oficio en los procesos de toma de decisiones, constituyéndose los primeros, en auténticos gestores de políticas públicas”* (Salej, Ardila, & Bragato, 2016, pág. 120). Por este motivo la teoría clásica que tiende a enfatizar el componente jerárquico de las burocracias resulta insuficiente al momento de comprender la puesta en acción de las políticas públicas. La propuesta de Lipsky sugiere que la implementación debe ser entendida como *“un componente integral del proceso político, el cual implica regateo y negociaciones entre formuladores y ejecutores de la política pública”* (Salej, Ardila, & Bragato, 2016, pág. 120), y que por tanto es un proceso decisorio en el resultado de las políticas públicas.

Siguiendo con este autor, los burócratas al pie de calle son los trabajadores de “primera línea” en políticas públicas, es decir, son quienes implementan las políticas de gobierno en las diversas instancias. Abarca desde funcionarios de servicios sociales hasta profesores, abogados y policías. Como agentes se

caracterizan por la interacción con la ciudadanía o los destinatarios de los servicios de gobierno y el poder de tomar decisiones sobre los servicios y beneficios de Estado que recibirán los destinatarios. Por otro lado, el trabajo de los agentes burocráticos está marcado por la discrecionalidad y autonomía a la hora de tomar decisiones, a pesar de estar sumidos en una estructura organizacional altamente jerárquica. Esta proviene del hecho de que *“son considerados profesionales y, por lo tanto, se espera que ejerzan su propio juicio en los campos de especialización. Sin embargo, también surge del hecho de que a menudo están relativamente libres de supervisión organizacional y autoridad, y realizan tareas complejas que no pueden ser completamente guionizadas o reducidas a fórmulas”*(Erasmus, pág. 1).

Según la teoría de Lipsky el comportamiento de estos agentes está determinado por las condiciones estructurales a la hora de realizar sus funciones. Estas son:

- La existencia de recursos insuficientes. Estos pueden ser tanto económicos como humanos o administrativos, como por ejemplo falta de experiencia o capacitación para lidiar con ciertas tareas.
- La demanda cada vez mayor por servicios.
- La existencia de expectativas organizacionales conflictivas o ambiguas. Por ejemplo, un programa puede tener incorporadas perspectivas conflictivas no resueltas al momento del diseño, o puede tener objetivos vagos o inalcanzables.
- La dificultad para medir el rendimiento de estos agentes y determinar en qué medida su comportamiento contribuye a alcanzar los objetivos de las políticas.

Por otra parte, estos agentes ejercen control sobre quienes demandan servicios de Estado a través de:

- La distribución de los beneficios y sanciones, tanto en términos administrativos como humanos.
- El control sobre el contexto sobre el cual interactúan los beneficiarios de los programas.
- La potestad de enseñar a los beneficiarios cómo comportarse en su rol de clientes.

Por último, el comportamiento de estos agentes está determinado directamente por las características estructurales en las que ejecutan sus funciones. Según Erasmus, *“en respuesta a los desafíos que enfrentan, los burócratas al nivel de calle a menudo simplifican rutinas buscando reducir la complejidad, obtener un mayor control sobre su trabajo y manejar el estrés. Es en estas rutinas y simplificaciones donde los burócratas a pie de calle pueden “hacer política”, a través de la toma de acciones y decisiones que no corresponden con la dirección de las políticas formales y organizacionales”*(Erasmus, pág. 3).

Así, al aplicar la teoría de Lipsky a la comprensión del proceso de implementación de una política pública, se asume que esta etapa es un momento integral y sustantivo respecto a los resultados finales de una política, puesto que la autonomía y capacidad de discreción de las que disponen los funcionarios proporciona a este proceso una relativa distancia respecto al diseño original de las políticas y programas.

## **VI. MARCO METODOLÓGICO**

- Respecto al tipo de investigación se opta por un marco de metodologías cualitativas. El concepto de metodología designa, en términos de Taylor y Bogdan, el modo en que se enfocan los problemas y se buscan las respuestas, esto es, el modo de realizar una investigación. Considerando el principal objetivo de esta investigación, describir el diálogo que se genera entre artistas postulantes y el aparato de políticas públicas de financiamiento a la cultura, el paradigma que mejor se acomoda a este propósito es el cualitativo, ya que para explorar este fenómeno es necesario describir e identificar, ejercicios que se pueden realizar bajo el principio “descubridor” de este paradigma. Con el término investigación cualitativa estamos entendiendo *“cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación”* ( Strauss & Corbin, 2002, pág. 20). Esto no quiere decir que la información no puede cuantificarse, por el contrario, existen múltiples formas de cuantificar información cualitativa, sin embargo lo que define este paradigma es que el grueso del análisis es interpretativo. Al hablar de marcos interpretativos nos referimos a *“el proceso no matemático de interpretación, realizado con el propósito de descubrir conceptos y relaciones en los datos brutos y luego organizarlos en un esquema explicativo teórico”*( Strauss & Corbin, 2002, pág. 20).
  
- Respecto a la profundidad de la investigación, se opta por realizar un estudio de tipo exploratorio descriptivo. El elemento exploratorio surge a partir de la pretensión de explorar un tema escasamente estudiado y sistematizado con anterioridad, considerando que la institucionalidad cultural que será abordada en esta investigación tiene corta data. Por otro lado, el elemento descriptivo surge a partir de la pretensión de analizar sistemáticamente ciertas propiedades de un fenómeno, en este caso, los diálogos entre artistas y gestores y la institucionalidad que financia proyectos creativos.

**Tabla 2: Esquema general de la Investigación**

	<u>Pregunta de Investigación:</u> ¿Cuáles son los rasgos determinantes del diálogo entre trabajadores de la cultura con las entidades públicas responsables de los fondos concursables?	
	<u>Objetivo General:</u> Identificar los rasgos determinantes del diálogo entre trabajadores de la cultura con las entidades públicas responsables de los fondos concursables en el periodo 2014-2018.	
<u>Objetivo específico 1:</u> Caracterizar los rasgos determinantes del diálogo entre trabajadores de la cultura con las entidades públicas responsables de los fondos concursables en el periodo 2014-2018.	<u>Objetivo específico 2:</u> Identificar los principales puntos críticos del diálogo entre trabajadores de la cultura con las entidades públicas responsables de los fondos concursables en el periodo 2014-2018.	<u>Objetivo específico 3:</u> Identificar las modalidades de negociación de diferendos entre trabajadores de la cultura con las entidades públicas responsables de los fondos concursables en el periodo 2014-2018.
<u>Hipótesis:</u> 1. El modelo de fomento a la cultura y las artes que se ha implementado en Chile tiene, como todo modelo estatal, componentes tecnocráticos y		

burocráticos. Esto es posible advertirlo en el formato que han adoptado las políticas de Fondos destinados a la cultura.

2. Por otro lado, el trabajo de artistas y gestores obedece a lógicas de procesos creativos.
3. Es por esta razón que en el diálogo entre ambos agentes se generan desencuentros, donde el principal elemento tensionante radica en las características de la lógica administrativa institucional.
4. Estos desencuentros se manifiestan, por ejemplo, en las dificultades que tienen los trabajadores de la cultura para adjudicarse Fondos.

## **Técnicas**

A partir de lo anterior, y considerando que esta investigación pretende abordar los diálogos entre dos grupos de actores, se consideró apropiado utilizar dos formas de levantamiento de datos, entendiendo que cada una de estas estrategias debe ser la más adecuada para la especificidad del discurso del grupo de sujetos a investigar. A continuación se describirá las estrategias que se utilizaron para abordar ambos grupos.

### Trabajadores de la cultura

Para tratar este grupo de actores la estrategia de producción de información elegida fue el Grupo Focal o Focus Group. Esta técnica puede entenderse como *“la puesta en habla de la lengua social que comparten los miembros del grupo, y reproduce para su análisis, el hablar del grupo”*(Canales, 2006, pág. 268). Es decir, se convoca un grupo y se reproduce, mediante cierta dinámica, el hablar del grupo. A diferencia del Grupo de Discusión, técnica cualitativa con la que tiende a confundirse el Focus Group, esta técnica se caracteriza por una cierta directividad del habla grupal, ejercida casi exclusivamente por el investigador a través de preguntas abiertas.

Esta técnica se implementó con trabajadores de la cultura con experiencia en postulación a Fondos para la cultura.

### **Focus Group 1**

**Fecha de realización: 24 de enero 2018**

**Lugar: Diego de Velázquez 2192 Departamento 10**

<b>Nombre</b>	<b>Nivel Educativo</b>	<b>Ocupación</b>
Guillermo del Castillo	Licenciado en Comunicación Audiovisual, Realizador de cine y TV	Redactor audiovisual y realizador de cortometrajes y videoarte
Mauricio Muñoz	Ingeniero en Sonido	Ingeniero de grabación, productor en Sello discográfico Lagartija Records e intérprete en batería en proyecto musical "Patio Solar"
Catalina Alfaro	Licenciada en Artes Visuales	Pedagoga y tallerista en Artes Visuales, artista visual y escultora
Matías Serrano	Licenciado en Sonido	Sonidista en Museo de Arte Contemporáneo y artista sonoro
Bárbara Molina	Diseñadora Gráfica	Diseñadora gráfica y artista sonora

### **Focus Group 2:**

**Fecha de realización: 31 de enero 2018**

**Lugar: Diego de Velazquez 2192 Departamento 10**

<b>Nombre</b>	<b>Nivel Educativo</b>	<b>Ocupación</b>
Simón Beltrán	Licenciatura en Artes con mención en Sonido	Pedagogo en percusión, músico sesionista
Jorge Párraguez	Ingeniero en Sonido	Ingeniero en grabación y mezcla en Sello discográfico Lagartija Records, gestor y productor de eventos musicales, administrador

		de booking y compositor e interprete en proyecto musical "Cangrejo"
Yorka Pastene	Pedagogía en Música	Pedagoga en música, compositora e intérprete en guitarra y voz en proyecto musical "Yorka"
Antonia Goycoolea	Licenciatura en Filosofía	Investigadora y gestora cultural en artes visuales y cine, guionista documental " <i>Sin tierra, sin agua, sin cielo</i> "

**Focus Group 3:**

**Fecha de realización: 19 de marzo 2018**

**Lugar: Diego de Velazquez 2192 Departamento 10**

<b>Nombre</b>	<b>Nivel Educativo</b>	<b>Ocupación</b>
Loreto Pérez	Licenciada en Artes Visuales	Profesional de apoyo Área de fomento en la Secretaría Regional Ministerial de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y artista visual y audiovisual
Francisca Burgos	Licenciada en Artes Visuales	Pedagoga en artes visuales, montajista en diseño e ilustración y realizadora de cine documental y videoarte
Carolina Loren		Gestora cultural en proyecto "Tramados, asociatividad y cultura"
Claudia Silva	Licenciada en Diseño Gráfico	Pedagoga en diseño gráfico, Gestora cultural en Estudio Simbiotika
Simón Fuentes	Licenciado en Diseño Gráfico	Pedagogo y tallerista en artes y escultura en Proyecto Acciona, artista visual y diseñador gráfico

Institucionalidad vinculada a fondos de financiamiento a la creación artística

Para abordar este grupo de actores la estrategia de producción de datos elegida fue la entrevista en profundidad semi-estructurada, la que podría definirse como *“una técnica social que pone en relación de comunicación directa cara a cara a un investigador/entrevistador y a un individuo entrevistado con el cual se establece una relación peculiar de conocimiento que es dialógica, espontánea, concentrada y de intensidad variable”*(Veloso, 2006, pág. 219). Es decir, el investigador establece una relación dialógica a través de preguntas abiertas por las cuales se orienta el proceso de producción de información, que emerge a partir de las respuestas verbales del entrevistado. La información que se produce en la entrevista en profundidad muestra *“las maneras de pensar y sentir de los sujetos entrevistados, incluyendo a todos los aspectos de profundidad asociados a sus valoraciones, motivaciones, deseos, creencias y esquemas de interpretación que los propios sujetos bajo estudio portan u actualizan durante la interacción de entrevista [...] así como coordenadas psíquicas, culturales y de clase de los sujetos investigados”*(Veloso, 2006, pág. 220). Las entrevistas fueron aplicadas a informantes clave con conocimientos y experiencia respecto al funcionamiento del sistema de financiamiento de proyectos del CNCA.

<b>Fecha realización</b>	<b>Nombre</b>	<b>Cargo institucional</b>
28 de marzo 2018	María Alejandra Aspillaga Fariña	Investigadora Sección Políticas Culturales, Área Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
28 de marzo 2018	Claudia Guzmán	Encargada de Revista y plataforma Observatorio Cultural en Sección Políticas Culturales, Área Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
9 de abril 2018	Miguel Ángel Viejo	Coordinador del Programa de Difusión y Estudios Fondart, Subsecretaría de las

		Culturas y las Artes
--	--	----------------------

## **Muestra**

El muestreo que se decidió implementar es por conveniencia y progresivo, es decir, se desarrolló por etapas de implementación, las que, al mismo tiempo, condujeron la toma de decisiones sobre la investigación. De la misma manera, el avance en las distintas etapas y la información producida orientaron la decisión de contacto en el estudio.

### Selección muestral

El criterio de selección de informantes fue por *conveniencia* o *selección intencionada*, la que consiste en la selección a través de métodos no aleatorios de la muestra requerida. En términos de Cohen, este tipo de muestreo consiste en “elegir a los individuos más próximos para servir como informantes y continuar este proceso hasta que se haya obtenido el tamaño requerido de muestra”(Cohen & Lawrence, 2002, pág. 136). Asimismo, para los efectos se generó un contrato comunicativo que resguarda los acuerdos con cada informante.

Para establecer el límite de la muestra se utilizó el criterio de saturación. Esta estrategia ha sido definida como “el examen sucesivo de casos que van cubriendo las relaciones del objeto social, del tal forma que, a partir de una cantidad determinada, los nuevos casos empiezan a repetir –saturar- el contenido del conocimiento anterior” (Bertaux, 1993, pág. 250). La saturación supone que se ha establecido ya una pauta estructural que subyace al fenómeno social estudiado y que los nuevos casos no introducen correcciones ni nuevos complementos al conocimiento del proceso social, tan solo repiten la pauta estructural ya entendida. Para esto se requiere que todos los niveles estructurales de la heterogeneidad del universo estén representados en la muestra. Así, “la muestra cualitativa se va perfilando paulatinamente conforme avance el examen de casos, no surge de una elaboración predeterminada al trabajo de campo, resultado de una ecuación

*estadística, se trata más bien de un diseño emergente*”(Miles & Huberman, 1993, pág. 27).

### **ETAPA 1: Levantamiento de información base**

En esta etapa se busca lograr un acercamiento primario a la realidad social del objeto de estudio de la investigación que permita tanto comprender inicialmente el fenómeno como orientar el resto de las fases del estudio.

Para este propósito se realizó una investigación bibliográfica, que comprendió el análisis de documentos, noticias, ponencias, libros y artículos relacionados a la temática de la investigación.

### **ETAPA 2: Acercamiento a la realidad**

Una vez realizado este primer acercamiento se llevó a cabo un muestreo, tanto de trabajadores de la cultura como de funcionarios de la institucionalidad cultural con afinidad al área de fomento de la cultura y las artes. En esta fase se contempló la realización de tres instancias de focus group y tres entrevistas en profundidad. El tipo de muestreo elegido a implementar fue por conveniencia, es decir, se contactó a informantes accesibles.

La realización de estas instancias careció de una pauta estricta de preguntas que se aplicasen transversalmente en todas ellas. Por el contrario, al ser una investigación exploratoria, se definió en primera instancia una pauta provisoria para realizar el primer focus group, para luego, a partir de la transcripción y análisis, lograr identificar puntos tensionantes y distinguir temas determinantes, para luego reestructurar las preguntas a las necesidades identificadas. Se utilizó la misma estrategia con las entrevistas.

## **Estrategia de análisis de información**

Al tratarse de una investigación de carácter exploratorio, y considerando que la aplicación de los focus group y las entrevistas se realizó sin la identificación previa de dimensiones, el proceso de análisis cualitativo tuvo como primer momento la lectura y elaboración de dimensiones y subdimensiones de análisis, para luego codificar la información. Este proceso se realizó de manera inductiva e interpretativa.

Posteriormente, tanto para los focus group como para las entrevistas, la estrategia de análisis de información elegida fue el análisis de contenido cualitativo. Según Andréu, esta estrategia es una técnica de interpretación de textos, ya sean escritos, grabados o de cualquier índole. Se basa en la lectura sistemática, objetiva, replicable y válida de los textos. Además, en su afán interpretativo, esta técnica también permite realizar una lectura del contenido manifiesto y latente de los textos, esto es, *“tanto los datos expresos (lo que el autor dice) como los latentes (lo que dice sin pretenderlo) cobran sentido y pueden ser captados dentro de un contexto”*(Andréu, 2002, pág. 2).

## **VII. RESULTADOS DEL ANÁLISIS**

### **1. TRABAJADORES DE LA CULTURA**

A continuación se presenta el análisis e interpretación del conjunto de discursos presentes en el habla de los trabajadores de la cultura. El colectivo que conversa es heterogéneo, sin embargo, el elemento que los une es el ejercicio del trabajo en algún área de la cultura y las artes, y la vinculación con el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través de la postulación de proyectos a Fondos de Cultura.

La conversación puede ser escuchada y entendida bajo el esquema analítico organizado en cuatro campos de sentido. Los primeros hacen alusión al trabajo en cultura, sus características, tiempos y dificultades, y la relación que se sostiene con el Ministerio de las Culturas. Un quinto campo, más general, reúne discursos sobre la relación entre el arte y la cultura con la estructura social.

En primer lugar, aparece en el habla el fenómeno de la creación. Se entiende como un proceso que se experimenta de manera compleja y diversa por el colectivo. No todos los trabajadores de la cultura pasan por este momento, puesto que no todos se dedican a la creación, sin embargo, es relevante este proceso como un momento inicial y explicativo del modo de hacer del trabajo en cultura.

En segundo lugar, y relacionado con el primero, aparecen testimonios sobre el ejercicio de este trabajo, pero ya no visto desde su interior creativo, sino desde las relaciones y dificultades propias del oficio y que se sostienen con la estructura social, como por ejemplo la inestabilidad y precariedad laboral.

Un tercer campo del habla engloba la relación con la institucionalidad y Fondos de Cultura. Se conversa sobre el diseñar y postular un proyecto a concurso público, y las complicaciones intrínsecas que esta labor tiene y con las que deben sortearse los trabajadores.

Por último, un cuarto campo agrupa los discursos vinculados al espacio que se le asigna a la cultura y las artes en nuestra sociedad y la relación que este tiene con las formas que han adoptado las políticas culturales para fomentar el desarrollo de este campo.

## 1. Creatividad

### a. Ejercicio creativo e inquietudes

La conversación sobre la relación que tiene el colectivo con los dispositivos de fomento a la cultura y las artes parte de la idea de que, mucho antes de redactar un proyecto e incluso pensarlo como tal, están las inquietudes y motivaciones que dan pie a un ejercicio creativo, experiencia que atraviesa a todos los artistas de distintas maneras. Es, además, un ejercicio constante que se relaciona en gran medida con la vida personal del artista:

- *“Como las inquietudes personales, como las cosas que a uno le inquietan son las que también te llevan a crear, no sé si es una salida pero esa intranquilidad también es un poco la que busca una respuesta [...]”*
- *“Mi caso siento que [...] uno siempre está creando, como que constantemente uno está viendo de qué manera o no creando para que otros creen, otros enganchen en ciertas experiencias, entonces quizás siempre en ese ámbito estoy tratando de hacer una lectura desde lo que existe, con la cotidianidad”*
- *“Yo creo que las ideas nacen a partir de la necesidad, una necesidad personal, en el caso de cuando uno hace canciones probablemente es porque quieres expresar un sentimiento o quieres decir algo que puede tener o no tener sentido, en el caso de las producciones o la gestión en la mayoría de las veces me imagino es generar espacios o cosas en las cuales tú no puedes participar porque no sabes cómo entonces creas algo en lo que te generes tú mismo el espacio”*

- *“Las ideas me surgen de repente porque veo alguna necesidad, entonces trato como de cubrirla pero también mediante puede ser algo artístico o que tenga que ver con el diseño”*
  
- *“En mi caso creo que se me producen conexiones, como muchas relaciones y esas empiezan a cruzarse y le encuentro sentido a algunas cosas y se me va armando como un tejido de algo, como una idea, y me he dado cuenta con el paso de los años que tienen mucho que ver una cosa con la otra a pesar que cuando estoy en eso siento que es muy distinto, una cosa se me apareció por acá en un tiempo, otra en otro, y después al rato de que ya he trabajado en eso empiezo a hacer un análisis, un poco de lo que está pasando con esta forma o conexiones y ahí empiezan a aparecer puntos en común como que hablan mucho de mi biografía, de mi historia, o de cosas que me interesan, hay un caminito pero son en general relaciones, sí, con el techo de mi pieza”*

Esta idea creativa, que se origina en inquietudes precedentes, experimenta un proceso de construcción y elaboración que no es igual para todos los sujetos. Además, se relata que este proceso es también percibido como difuso (“no hay un solo pasillo”) y experimental (“Intentando cosas y fallando”):

- *“La mayoría de estas ideas nacen de una forma y terminan de otra, tienen un desarrollo, y siempre o casi siempre la única forma que lleguen acá es puro intentando cosas y fallando, me metí acá no tiene salida me devuelvo”*
  
- *“Igual el proceso es súper lento, como que parte muy abstracto sobre todo de una idea, es que ponte tú me ha pasado que se crea una idea y el proceso mismo como que la idea se deforma, toma otra propiedad y como que el proceso vuelve al 0 pero como que no en un 0 completamente, sino*

*de la idea pre producida como se dice en la música, creo que el proceso creativo de cualquier idea tiene muchas etapas de destrucción y creación”*

- *“Un proceso creativo es muy difuso, se llega a una idea concreta pasando por muchos procesos antes, no creo que un proceso tenga solo un pasillo”*

Es más, en la conversación se menciona que incluso el desarrollo mismo de este proceso está mediado por coincidencias y conjunción de factores que aportan a la evolución de la idea, más que por decisiones deliberadas e intelectuales.

- *“El proceso creativo tiene más trascendencia cuando se activa a través de coincidencias, cuando me encuentro con coincidencias yo empiezo como a sentir que estoy realizando un proceso”*
- *“Como que cosas que se van conectando, piezas que van encajando y se van conectando, ahí me doy cuenta que realmente estoy haciendo ese ejercicio creativo, no lo estoy haciendo conscientemente, no es un proceso intelectual sino que es más de conexión con uno mismo y lo que me gusta de cuando se da de esa forma, como no es intelectual, no es algo que yo planifique que voy a hacer, nace espontáneamente a través de ese proceso que empiezan a aparecer conexiones y coincidencias me doy cuenta que estoy aprendiendo, ahí realmente estoy siendo partícipe de la obra en el sentido que la estoy observando y la estoy conociendo yo primero y me imagino que eso tendrá también una repercusión cuando se muestra esa obra”*

## **b. Delimitación creatividad**

Sin embargo, la posibilidad de transformar esta idea creativa en algo tangible o material es posible solo a través de un ejercicio que consiste en ordenar la idea y evaluar las distintas variables que hacen posible llevarla a cabo. Para esto el colectivo relata que se elaboran diversas estrategias, las que vendrían a ser aprendidas en base a la experiencia.

- *“Y ahí yo creo que, a partir de cómo esta idea que puede ser muy grande y suena interesante, como que va pasando por filtros, como primero la plata, después qué materiales se necesitan, cuál es el contexto, porque se empieza a hacer como un estudio de las condiciones que existen, como nosotros tenemos plata no tenemos plata, podemos gastar o no podemos, o como en el tiempo cuanto tiempo implicaría llevarlo realmente a cabo, como empezar a entender que etapas tendrían que ocurrir para que eso realmente sucediera, y una vez entendiendo el panorama ahí se empieza a proyectar en el tiempo”*

Una de estas es, por ejemplo, recopilar bosquejos de ideas para mantener un registro de este ejercicio creativo que se da en la cotidianidad. Este archivo sirve para, más adelante, realizar el ejercicio descrito anteriormente sobre la base de estas ideas al momento que aparece una oportunidad:

- *“Nosotros como siempre estamos conversando sobre cosas que podríamos hacer, como ideas estúpidas, como pongamos una baqueta en un meteorito, pero en una conversación que siempre está todo el día, no necesariamente con maquetas, como oye y si algún día hacemos algo así, como que tenemos un cuadernito con ideas, y cada vez que aparece una convocatoria o una posibilidad de exponer, o nos invitan a alguna cosa, como que ahí agarramos de toda esta nube de posibilidades que tenemos y hacemos el cruce de qué hacer”*

- *“Yo creo que, por ejemplo a mí me pasa que mis procesos son re largos entonces generalmente estoy trabajando muchas cosas paralelamente y que a veces duran años, entonces a veces que tengo cosas guardadas y las vuelvo a reactivar”*
  
- *“Yo generalmente trabajo con proyectos igual, no dejo de hacer ejercicios, tengo bitácoras, entonces cuando trabajaba, antes de trabajar en el Consejo y hacia proyectos en el caso concreto ahora lo sigo haciendo pero no pasa el consejo, ahora por ejemplo hace dos meses presente un proyecto para afuera entonces es como muy amable para mí porque vació un poco la bitácora en un formato, que es un formato tipo”*

Por otro lado, el proceso creativo puede adoptar formas diversas dependiendo del sistema de trabajo de los agentes. Por ejemplo, si deciden utilizar un sistema con una estructura definida o no definida. Quienes emplean un sistema no estructurado de dirección del proceso mencionan que, a pesar de tener un objetivo más o menos claro, no se cierran a las posibilidades y exploran durante el transcurso de desarrollo de la idea:

- *“Nosotros nunca tenemos certeza de nada, siempre es como que nada tenemos tan definido, o sea yo creo que quizás por lo que nos gusta hacer, como onda queremos direccionar nuestra exploración [...] por ejemplo nunca nos cerramos tanto a las posibilidades hasta que estamos en el lugar, hasta como que está sucediendo realmente, hasta que llegai como que no se po te quedan dos días para terminar, es como ya decidamos esto porque funciona mejor dentro de las posibilidades, siempre como abiertos también a modificar”*

- *“Yo igual pienso similar, que los objetivos siempre tienen que ser lo central, el motor que te impulsa a llevar a cabo esta idea, la forma siempre yo creo que igual es la parte interesante si es que no se, en el ámbito artístico así como las visuales o a veces enriquecedor ir modificando, ir probando y eso”*
- *“Nosotros no salimos de ese espacio y dijimos no po necesitamos un objetivo y metas claras, trabajar en pos de este objetivo más puntual y avanzar hacia eso, pero en el proceso creativo no nos cerramos, es un poco esto y un poco lo otro, como un poco por lo que hacemos tampoco podemos decir como esto es así y no pruebo nunca nada más, porque como que puede ir muriendo la novedad, e ir avanzando creativamente”*

Por otra parte, quienes manifiestan utilizar estrategias más rígidas de dirección de procesos creativos, dicen apegarse a una pauta o planificación inicial que ordena el curso de trabajo. Sin embargo, según cuentan, este sistema puede provocar insatisfacción con el resultado final:

- *“[...] De hecho es como que la experiencia que tenemos más esquematizada que queríamos hacer y la hicimos tal como queríamos hacerlo, al final resultó que fue súper fome, al menos lo que es yo como de ver una wea como lo que tenemos en la cabeza lo hicimos pum, ahí estuvo, pero se notaba mucho que estaba muy perfecto y no tenía esta como incertidumbre que significa tomar decisiones, no fue tan satisfactorio”*

### **c. Formulación de proyectos concursables**

A pesar que el colectivo cuenta que elaboran estrategias diversas para encarar el ordenamiento del proceso y llevarlo a cabo, la creatividad se pone en constante tensión con el concepto de proyecto concursable, del cual se desprenderían, desde el imaginario de éstos, ciertas limitaciones y dificultades al ejercicio libre de creación:

- *“Que el arte en si no tiene límites, ninguno, es arte po cachai, en cambio obviamente lo otro si lo quieres llevar a un proceso de proyecto, ya por ser un proyecto tiene ciertos estándares o limites, entonces esa es la mayor diferencia, como que para hacer arte no tienes limites pero para hacer un proyecto obvio que existen”*

Estas supuestas “trabas” se asocian a, por ejemplo, la necesidad de ir borrando o “limando” aspectos de la idea original para que esta pueda ser postulada a concurso. Así, para el colectivo, el ejercicio de creación es libre (“no tiene límites”, “solo te llenas de cosas”), sin embargo, al intentar darle forma a la idea para postularla a concurso ésta pierde grados de libertad:

- *“Cuando termina el proceso creativo es cuando también puedes empezar a hacerlo proyecto, es como un espacio en verdad donde te permites todo, te permites soñar, equivocarte, divagar en lo que querai , creo que es bacán porque no hay límites, ni plazos, ni todo, mucho más libre, pero cuando ya quieres hacerlo proyectual ahí sí que tienes que limitarte, eliminar y limpiar, el proceso creativo solo te llenai de cosas”*
- *“En el fondo ósea es así porque no es fortuito, hay un sistema diseñado que entiende que el espacio que hoy se le permite a lo nuestro es ese, dentro de algo más grande, entonces cuando uno decide meterse ahí bajo ciertas reglas y normas tenis que limar tu trabajo para que quepa en ese espacio, sino es mejor no perder el tiempo, porque lamentablemente en el cine funciona así”*
- *“Iguale las bases de los proyectos de cualquier institución como que vienen súper concretos entonces al final igual no es que uno transforme la obra para eso pero tienes que accionar, si vas a entrar a un fondo tienes que estar consciente de que tenis que seguir los objetivos de las bases, entonces esa es la primera lógica entonces tenis que, esos objetivos tienes*

*que tomarlos y agregarlos a tu proyecto, entonces tienes que generar una estrategia para poder adjudicártelo”*

- *“Y proyectos que he hecho más a lo social, siempre me los he adjudicado, cuando hay muchos beneficiarios directos por ejemplo entonces al final son estrategias de que si quieres ganar un proyecto, si quieres ganarlo así realmente con ese sentido, súper fácil ganarlo es como seguir al pie de la letra eso y te lo vai a adjudicar cachai, entonces tu proyecto personal lo vai pintando un poco con esos objetivos que son súper claros”*

Finalmente, pensando en un nivel más estructural, en la conversación se menciona que, posiblemente, la sumatoria de estas limitaciones provocaría una tendencia a la homogenización o estandarización de la cultura y las artes, puesto que todas las ideas creativas que son postuladas a concurso pasan por un conjunto de filtros similares:

- *“Y solo pueden conseguir estandarización, como lo que decíamos el arte no tiene límites, solamente le estás poniendo límites a la cosa, como definir que claro como que te obliguen a postular y tu cuando postulas te sometes a esas comparaciones de esas categorías para poder meterte en esas categorías”*

## **2. Trabajo en el campo de la cultura y las artes y precarización**

Desempeñarse como profesional en el campo de la cultura es complejo. El colectivo se enfrenta a una serie de situaciones de irregularidad laboral, incertidumbre, vulnerabilidad y desprotección. Si bien las situaciones varían dependiendo del área específica de la cultura donde se emplea el trabajador,

existen también situaciones de precariedad que afectan transversalmente a gran parte de estos.

#### **a. Vulnerabilidad laboral**

Lo primero que se menciona el colectivo son los abusos a los que están expuestos ciertos trabajadores, donde además no existe un organismo que vele por sus derechos y condene estas malas prácticas. Por ejemplo, una trabajadora dedicada a la música menciona:

- *“Cuando tu tocai en conciertos masivos recibes un porcentaje de venta de entradas y de hecho ese porcentaje se divide por las canciones que tu tocaste en el show y hay casos en que tú tenís que tener cuidado porque te hacen firmar papeles en que tu renuncias a tus derechos de los shows en vivo y te pueden estafar brígido, onda, porque conozco el caso de una persona que teloneó a Myley Cyrus, cuando vino a Chile, nacional, o sea saca la cuenta de la cantidad de plata que se vendió en entradas cachai, entonces le dijeron vay a telonear a Myley Cyrus pero tienes que firmar ésto donde tu renuncias a tus derechos, porque vas a talonear a la Myley Cyrus po, la exposición, y esta persona se hizo la loca y no firmo nunca el papel, fue al concierto, termino el show, pá, planilla, toque en Myley Cyrus cinco temas, y no sé a fin de año le llegaron como seis palos, a eso estai renunciando de repente por firmar o por no cachar lo que pasa, en un concierto piola puedes recibir aparte unas trecientas lucas más por haber tocado cachai”*

Por otra parte, se menciona la existencia de un constante malestar en torno a la inseguridad laboral que experimenta el colectivo, en términos de los honorarios que reciben por su trabajo y la regularidad de éstos a fin de mes. Así, la situación

de mayor precariedad es la ausencia de remuneración, el “hacer por hacer” del arte:

- *“Mi mama siempre me preguntan si te pagan, o un amigo me pide, me ayudan, me colaboran para un proyecto, es difícil en ese ámbito a veces explicarles po, sobre todo cuando es un trabajo independiente, auto gestionado, de hecho las artes visuales son así nada, cero”*

Además de esto, el colectivo señala que es muy difícil lograr estabilidad en las rentas, esto porque el trabajo es variable y no en todos se utiliza el sistema de boletas de honorarios, trayendo consigo, asimismo, la imposibilidad de cotizar en un sistema previsional:

- *“Y es cuático eso como de regularizar la renta, en mi caso es súper variable como que un mes llegan buenas lucas, meses que no llegan y brígido, no llegan po, como que no hay lucas aseguradas a fin de mes, y después del rollo de cuánto de esas pegas boleteaste de verdad, cuántas de esas no fueron buena me dieron la mano, en cuantas de esas hiciste un contrato, estai imponiendo no sé, son weas que el otro día hablaba con los cabros y ya no tenemos 22, yo tengo 27 entonces como que no quiero llegar a los 40 y nunca haber impuesto ni una wea y recién cachar que cuando llegue a viejo no voy a tener jubilación”*

Una de las posibles soluciones frente a esta situación es tener dos trabajos, uno en cultura, donde no se recibe una remuneración estable, y otro en cualquier área donde se otorgue contrato y seguridad. Sin embargo esta “solución” implica agotamiento, estrés y menos tiempo para dedicar al trabajo en cultura:

- *“A lo que voy es que es difícil y sobre todo ser independiente es súper complicado y teni que poner mucho esfuerzo pero también eso implica que*

*teni que por ejemplo trabajar en otros lados y que yo encuentro que al final no está mal”*

- *“Yo decidí ponerme a trabajar hace poco, para justamente no depender de si me salía o no me salía el fondo y salí a las 5.30 y tuve un atado en la pega y llego a mi casa raja y digo ya mañana termino el proyecto, mañana mando el correo porque llego raja o antes por ejemplo trabajaba de garzón y salía a las 3am, y o sea como que tampoco es que efectivamente haya más tiempo, si no que uno compra tiempo de diferentes formas también cachai igual o es el fondo o es vender tu trabajo barato a otra persona cachai pero igual estai jugando en los dos lados”*
- *“O tienes tiempo para hacer tu proyecto efectivamente y vivir precariedad o le vendis tu vida a alguna empresa”*

#### **b. Valor social de la cultura**

Posiblemente, según el colectivo, el origen de esta precarización vendría a ser una carencia de valor social atribuible al trabajo cultural y artístico, es decir, es un problema social. El trabajo en cultura no es visto como un trabajo, sino más bien como un hobby:

- *“Yo creo que piensan que los artistas vivimos del aire, que no es un trabajo, eso... así como que no hay cultura, no se sabe que los artistas trabajan, no se si no les interesa”*
- *“Si es que no se ha estandarizado que las artes son un trabajo como cualquier otro, como que yo creo que en Chile se ve como súper poco serio ser artista”*

Frente a estas situaciones de precariedad los Fondos de Cultura cumplirían el rol de regularizar la remuneración que los trabajadores de la cultura reciben por su trabajo y, al mismo tiempo, permitir a estos vivir de su trabajo:

- *“Por eso los fondos responden al estado de las cosas, porque uno se termina volcando a ese espacio justo por esos temores, que son súper válidos, yo tengo 28 entonces evidentemente uno se empieza a preguntar, al principio es como ya hagamos un corto y yo tengo unas lucas, yo tengo otras lucas, mandémoslo a un festival y no ganamos ni uno, y es bacán y uno no espera recibir nada de vuelta, pero evidentemente hay preocupaciones porque no puedes seguir viviendo con tus papas y pedirle plata para comprar un pan para darle al actor, entonces evidentemente los fondos responden a las necesidades que hoy día tenemos”*
- *“Hay gente que vive de estos fondos, y a mí un poco me pasa así pero yo creo que más es porque no tenemos un trabajo como estándar, uno no tiene un contrato, uno no está encasillado en nada, entonces al final uno un poco se las rebusca, como dice el estudio que la gente no vive del arte, pero si vives del arte estas un poco obligado a agarrarte de estos fondos po”*

### **3. Fondos de Cultura**

Entendiendo el espacio fundamental que ocupan los Fondos en la realidad laboral del colectivo, se pasa a dialogar sobre la relación que se ha sostenido con estos mismos en el tiempo. Lo primero que sobresale al hablar del tema son las diversas dificultades que atraviesan para postular y adjudicarse un proyecto.

#### **a. Postulación de un proyecto**

La primera dificultad se relaciona con el lenguaje excesivamente jurídico y administrativo de las bases de los Fondos concursables. Estas bases varían con cada fondo pero son similares en su presentación de información. Este lenguaje representa una complicación para el colectivo puesto que no manejan los términos, siendo ajenos a su disciplina profesional:

- *“Yo siento que la primera dificultad que tuve fue adecuarme como al lenguaje que ellos tienen, porque si bien me di cuenta que los fondos no están hechos, o las bases al menos, como por gente que haya postulado o que lo haya necesitado”*
- *“Entonces como que me di cuenta que, de partida el lenguaje, sobre todo en las bases, son muy poco amigables, sobre todo para gente que no estudió nada con economía y por eso está postulando a un fondo, estudiaste cine lo menos que cachai es cómo, en teoría como de weas jurídicas y económicas, entonces primero hay que hacer un trabajo de traducción en que ya pierde uno tiempo”*

Asimismo, el colectivo identifica la necesidad de recibir educación e información sobre cómo postular y acceder a los fondos. Dado que estos espacios son escasos e insuficientes, el aprendizaje sobre cómo elaborar una postulación está en su totalidad basado en la experiencia personal:

- *“Un factor importante es el desconocimiento, porque cuando no teni idea, cuando nadie te hablo de eso, como que tienes que abrir un nuevo mundo, empezar a aprender cosas que no estaban en tu registro, y ese aprender implica hartas cosas, implica estudio, de tiempo, de dedicarse, si hay mucha gente que quiere hacer muchas cosas pero no se lo enseñan y lo encuentran muy difícil entonces ah mejor no lo hago, como que el mismo sistema va filtrando quienes pueden [...]”*

- *“Pero en el fondo todo nace de una necesidad de aprender cachai, como de aprender como podis vivir de la música y en base a esa necesidad nos dimos cuenta que ya no era solo ser músico, tienes como que al comienzo hacerlas todas un poco, y de esa como parte un amigo nos contó que habían unos fondos, los primeros que conocimos fueron los fondos de cultura, que uno podía postular y grabar discos, pa ir a tocar afuera, y quedamos wow, y ahí nos metimos a ciertos cursos gratis de gestión cultural en municipalidades, y ahí más que nada nos enseñaron a formular proyectos básicos”*
- *“Yo creo que es una dificultad justamente entender que estos fondos requieren esa proyectualidad, como el separar las cosas, necesito plata, necesito gente, o sea cuáles son todos los recursos necesarios y cuando nadie te enseña en tu disciplina que es de esa forma, como que no cachai que es un proceso”*
- *“O sea hay algo que puede financiar mi proyecto que no sabía que existía y tengo que empezar a buscar por mi propia cuenta, a conocer gente, porque siento que es como un secreto que no se quiere contar, que no se quiere educar para que los agentes artísticos lo utilicen y eso es lo que me da un poco de lata”*
- *“A mi igual me paso que cuando realice mi primer Fondart me sentí súper discriminado, pa la caga, porque era información que en realidad en mi puta vida sabía que existía, claro cómo llenar una planilla de Fondart, porque esta wea no lo supe antes, porque la información no está y es claro, porque lo sectorizan para los agentes que se mueven en un medio más popular, o no necesariamente más popular pero más industrializado cachai”*

Frente a esta carencia de instancias formativas se cuestiona en la conversación, incluso, el carácter de público de la información, puesto que el acceso a ésta no es democrático, a pesar que está publicada en la plataforma web del Ministerio:

- *“Yo tengo mucha gente que me pregunta qué es un ventanilla, siendo que es información pública, pero no pasa na con la información pública, al final no es pública, está en un sitio nomas, cachai donde uno tiene que descubrir en verdad”*

Por otro lado, y relacionado con lo anterior, se plantea una crítica a la academia que hoy forma profesionales del área de la cultura y las artes, puesto que no está entregando herramientas educativas suficientes para la gestión de proyectos:

- *“De hecho es súper importante el rol de la academia si hoy se propone el rol de formador de artistas como en una industria que funciona a partir de fondos de subsidio, como enseñarle a los cabros”*
- *“Yo siento que las universidades e institutos entregan muy poca información respecto a los Fondart, en cuarto año tenis con cueva un ramo de gestión un semestre, el profe que me hizo gestión a mí dejó harto que desear, no mencionó la palabra Fondart en toda la asignatura, a pesar que yo soy profe y puede que no me interesa, tenis caleta de fondos de educación que podrían ser súper atractivos para nosotros como profesores de música por ejemplo, entonces me parece muy triste que saliendo de una carrera semi artística educativa no haya tenido ninguna formación respecto a los fondos concursables”*

Sin embargo, la crítica fundamental que aparece en los diálogos sobre el contenido de las bases, es que estos aprendizajes necesarios para poder elaborar un proyecto, más allá de las instancias formativas, forman parte de los saberes de otras disciplinas profesionales ajenas al campo de la cultura y las artes, como la ingeniería o la administración:

- *“Y me dijo Yorika, yo siento que tu hay aplicado caleta de conocimientos de ingeniería en tu proyecto pero tú no sabís cachai, onda no sabís que estai haciendo cosas de ingeniero comercial, entonces yo me puse a pensar y encuentro cuático que el hecho de ser músico en mi caso, o ser audiovisual o fotógrafo, quizá no te empiezan a enseñar desde antes, desde chiquitito, que esto es una pega y también necesitai ser una empresa, y ver el negocio y la economía, y siento que falta información”*

A partir de esto mismo, surge en la conversación una crítica a la posible segregación que generaría el desconocimiento de estos saberes que se han mencionado anteriormente, debido a que son excluyentes al momento de elaborar y adjudicar un proyecto cultural. Quienes se sitúan en un lugar de mayor privilegio pueden acceder con mayor facilidad a las herramientas necesarias para la elaboración de un proyecto:

- *“Igual yo creo que nosotros también podemos aprovecharlo porque estamos en una posición privilegiada, porque meterse adentro del circuito implica, no sé, tiempo, recursos, si no teni todo eso por mucho que exista no vas a poder, quizás ustedes de Antofagasta les habría costado tres años más ganarse un fondo, como al final creo que es por esa concentración de privilegios”*

Por ejemplo, pertenecer a una región extrema vendría a ser un factor de segregación, puesto que el acceso a instancias de capacitación y entrega de información sobre cómo y de qué forma postular a un fondo es más difícil en zonas alejadas del país:

- *“Un amigo se había ganado un Fondart en Aysén, que son el 1%, y me contaba que nadie postulaba, como que de verdad tu podís postular en Aysén para el proyecto para hacer cuchullís así de no sé, de calafate, y te lo vay a ganar al toque porque nadie postula, nadie, de hecho hay muchos*

*truquitos de que tu postulas con la dirección de una región po que también ahí te lo puedes ganar más fácil cachai, entonces es por eso que la información debería ser entregada mejor, porque también hay gente de regiones que no tiene idea lo que está pasando, y también hay muchos santiaguinos que están ocupando los fondos de regiones porque no se los pueden ganar acá”*

También se menciona como otra dificultad en la formulación del proyecto la excesiva planificación sobre la contratación de capital humano para el proyecto, lo que tiende a ser engorroso para los trabajadores:

- *“Aparte piden de repente como promesas de trabajo futuro cachai, por ejemplo en el fondo audiovisual tienes que poner un presupuesto detallado de quien va a ser la persona que te va a llevar a tal lugar y cuanto le vas a pagar, y eso puede ser 8, 9 o 10 meses antes de que se haga la pega, entonces es peludo comprometer a alguien como, puede ser ya el director de foto, el guionista, pero ya el chofer cachai o la persona que no necesariamente va a tener un compromiso con el proyecto y además pedirlo así oye te gustaría trabajar en un año más con nosotros, y que tiene que valorarte como su firma y unos compromisos de trabajo súper complicados, y sin eso no puedes como chamullar, muy raro”*

## **b. Evaluación**

Por otro lado, el colectivo identifica una complicación en torno al proceso evaluativo de los proyectos, puesto que no está claro qué características efectivamente inciden en el resultado de la calificación y, asimismo, qué cualidades son recomendables de tener en cuenta al momento de diseñar un proyecto para obtener un buen resultado. Es más, se sugiere en la conversación

que durante la evaluación se utilizan criterios arbitrarios, como el gusto personal del evaluador.

- *“¿Qué puedo poner realmente en un fondo para que funcione?, como que al final tu estai haciendo un proyecto para que le guste a una persona, igual es súper cuático pensar de esa forma, es súper frio, convierte frio tu proyecto, mirarlo desde ese punto y es como al azar yo creo, hemos tenido Fondart que han sido súper bien catalogados y no hemos ganado nada cachai”*
- *“Hay una parte súper subjetiva, como que el molde es el 95% de la evaluación cachai, y ese otro 5% puede ser un poco al azar o de quien este evaluando”*
- *“A mí me paso con un proyecto que hice con un ventanilla para Perú, hice dos proyectos iguales, el de “Cangrejo” y el de “los Animales”, iguales, y el de “Cangrejo” no se lo ganó y de “los Animales” si se lo ganó, y eran los mismos, exactamente los mismos, cachai”*
- *“Ponte tú a mí me paso mucho que cuando postulamos a nuestro primer Fondart tuvimos una muy buena recepción, creo que nuestro fondo estuvo evaluado con un 97% de aprobación, y me da rabia igual porque habían proyectos que no estaban evaluados sobre el 90% y se lo adjudicaban [...] hay proyectos que no estaban tan bien evaluados como el nuestro pero se lo ganaban entonces era como que quedé con una cosa súper emotiva después de ese resultado, deje de creer en el Fondart completamente”*
- *“Uno que hice de ventanilla abierta acá en Talca, que donde viajaba a Biobío, que me habían invitado, ventanilla abierta, y acá me pusieron una serie de problemas y me hicieron cortar, sacar catálogo porque según ellos lo que yo estaba proponiendo no era un catálogo, el proyecto ventanilla*

*abierta no financiaba catálogo, estaba ahí pero bueno, costo, cuestiones de costo, me cuestionaron de todo, me hicieron, bueno finalmente el catálogo lo reduje a la mitad, eso me hizo perder un par de meses, se extendían cuando se supone que las respuestas eran rápidas, y finalmente claro todo cambio que me hicieron hacer y no lo adjudique, y perdí dos meses, perdí las fechas que tenía, tuve que hablar de nuevo, yo ya estaba agotado, tuve que hablar de nuevo con la gente de Casa Poli para que me re agendaran, me dieran otra fecha y tuve que tirar el proyecto, porque ellos me dijeron que como residencia se podía postular desde el lugar donde ibas o desde el lugar dónde vas, entonces postule en el Biobío, y me olvidé porque ya estaba agotado y lo tiré, y postulé el original, sin ningún cambio que me hicieron hacer, mandé el original con todo, y me olvidé y dije ya chao, y lo postulé y pasan cuatro días, o sea lo postule un viernes, el día martes me llega un correo diciendo que estaba adjudicado y que pasara a firmar y todo eso sin que hubiera ningún cuestionamiento, entonces tiene que ver con que sí, te das cuenta también ahí de lo que se te cuestiona a ti, en cierta forma, acá cuestionan a, como que te chaquetean por ser local, de potenciar...”*

Siguiendo con la problemática anterior, el colectivo elabora dentro de la misma conversación una crítica al sistema de evaluación y calificación de los proyectos postulados. En primer lugar, se cuestiona el profesionalismo de los encargados de la evaluación, debido a que éstos no tienen la formación suficiente para desempeñarse en el cargo. Así, por ejemplo, una entrevistada cuenta:

- *“Me cuestionaron pocos beneficiarios y poco claras las performance porque, ah, siento que hay un desconocimiento de la disciplina artística del jurado que se convoca acá, porque no tenían idea lo que era una performance, ellos creen que performance es una obra de teatro, entonces*

*quieren que yo ponga el lugar, la hora, invitar a la gente, casi como si fuera un show [...]"*

Habría, según el colectivo, dos explicaciones a esta deficiencia. La primera vendría a ser el bajo nivel de capacitación de los evaluadores y, al mismo tiempo, un sistema deficiente de selección de profesionales que se desempeñan en el cargo:

- *“Hoy las artes visuales que estamos acá más representados, pero pasa en música en teatro en todo necesita también un manejo de lenguaje contemporáneo que este muy de punta también y en general la gente es mala pal estudio o sea no es que no vaya a una universidad, es mala incluso para estudiar lo que están haciendo sus pares cachai, andar viendo como observando investigando, entonces la gente es como muy endogámica también en eso y por lo tanto claro, cualquiera se presenta y de los que se presentan seleccionan de ahí y la gente obviamente que queda no toda tiene la expertiz”*
- *“Esa postulación que se hace para ser jurado es muy blanda quizás, no sé qué acredita, no sé cómo se puede acreditar la expertiz, porque hay mucha gente también, me ha pasado en el área de diseño, que tiene muchos títulos po cachai, y que aparece con muchos títulos, pero que expertiz tiene esta persona cachai si esta cosa tiene que ver con el oficio, entonces esa persona no tiene una expertiz en eso aunque tenga muchos títulos”*

Por otro lado, una segunda explicación a esta carencia es la falta de formación de los evaluadores al interior del Ministerio, de modo que el conjunto de los profesionales manejen transversalmente la misma información y herramientas para desempeñarse en el cargo:

- *“Yo creo que los evaluadores deben tener capacitación, no puede ser que solo por ser quien eres y por mucho curricular llegues ahí y te juntes con otros y discutamos, pero si vamos a tener que sacar una tarea adelante, yo creo que tenemos que tener un piso base desde donde pararnos, y yo creo que eso podría ser lo interesante”*

Otro elemento de la evaluación que genera dificultades es la categoría “impacto”. Según el colectivo la evaluación del impacto es injusta, debido a que se tiende a valorizar el impacto en sí mismo, sin considerar las condiciones que tienen los trabajadores para generar efectivamente ese impacto, es decir, las instancias de difusión y capacidad logística de las que disponen para gestionar el impacto:

- *“Porque los locos te piden que mientras mayor impacto tengai es mejor visto el proyecto, pero weon si es el primer material de alguien, obviamente va a tener como menos impacto que no se po, locos que llevan 20 años haciendo música y que siguen pidiendo fondos”*
- *“[...] No se po que salga Pascuala Ilabaca [...], y quizás los dos proyectos están igual de buenos, porque nos pasó una vez que teníamos el mismo puntaje pero ellos se lo ganaron porque tenían más impacto, y es como obviamente tienen más impacto si llevan más años de carrera, como quieren que tengamos más impacto si no nos ayudan a tener más impacto”*

Esta categoría también es engorrosa debido a que, en general, los proyectos culturales no están pensados desde el impacto social, por tanto, al momento de enfrentarse al formulario hay que lograr identificar cual podría ser el impacto, o en el caso de que fuera necesario, falsear o inventar un atributo:

- *“Tienes que empezar a pensar ya, qué apporto a la sociedad con esta idea que quiero que me la financien y cuál es mi aporte, y cómo puedo lograrlo, y si no tengo ningún aporte cómo chamullo, o cómo logro encontrarlo”*

Por último, se critica durante la conversación la delimitación arbitraria de ciertas categorías con que evalúa al colectivo, donde, además, se ven perjudicados por éstas. Así, por ejemplo, un trabajador de la música relata:

- *“A nosotros nos pasó algo cuático ahora que tenemos unos seis años de trayectoria pasamos a ser como músico de trayectoria en las bases, entonces eso nos dificulta más aun ganarnos un fondo, ventanilla, Fondart sea lo que sea, porque compites con otros locos que están en industria quizás a un nivel mucho más alto, ponte no se compites con Villa Cariño que se va a hacer una gira a Europa, entonces está bien que pasis un momento de trayectoria pero tiene que haber esa discriminación de decir un artista ya desarrollado y un artista en vías de desarrollo”*

### **c. Precariedad trabajadores culturales**

Una vez identificadas este conjunto de deficiencias, el colectivo vuelve al tema de la precariedad laboral. Considerando que los Fondos de Cultura deberían mitigar las carencias en las condiciones laborales de los trabajadores de la cultura, se dice que esto no sucede, más aún, tienden a reproducir exactamente la misma precarización, ya que los honorarios que reciben al adjudicarse un proyecto son muy bajos o nulos, manteniendo así la inestabilidad salarial y vulnerabilidad:

- *“En el fondo estai comprando tiempo para escribir con esa plata, pero es máximo 3 palos para 4 personas en 6 meses, entonces el honorario que vas a recibir de verdad es como de sobrevivencia, suponiendo que lo que está permitiendo hacer el fondo es solo vivir de eso para dedicarte a hacerlo”*

- *“Entonces claro, todavía no está incorporado que es tu trabajo y que tenís que parar la olla con esa plata, entonces no podís decir solamente oye necesito materiales y mis honorarios, entonces hay una cosa cultural y esta gente de fomento cuando tú vas a estas reuniones lo tienen súper claro pero al momento de evaluar ese proyecto te castigan, porque al final los honorarios tenís poco menos que poner más ítems en movilización pa sacar, hacen unos ejercicios así”*
  
- *“Me cuestioné una vez eso que tiene que ver con los honorarios, tampoco aparece en las bases cuál es el honorario que uno debiese tener, y se habla mucho en las mesas de artes visuales que es en lo que yo a veces participo y ahí es tan difícil el criterio del jurado y sin embargo el consejo de la cultura siempre te está convocando como a asesorías a nivel nacional donde estai con otros artistas y se tratan los temas y ahí siempre nos han enseñado que tenemos que valorar más nuestro trabajo y hablar de la industria del arte cierto, de la industria creativa y toda la parafernalia sin embargo cuando hay que ponerle un valor a tu obra te lo critican porque no tenés ese permiso de poner un valor, no existe, porque a mí el año pasado me criticaron que estaba muy alto ya, como que a mí me da lo mismo, lo baje, le baje un porcentaje importante, volvieron a poner en la justificación que mi honorario es muy alto, entonces que quieren que regale mi trabajo, y no sé quién quiere eso, o sea me voy de nuevo al jurado”*
  
- *“Yo creo que está claro acá, yo creo que el jurado cree que te está regalando la plata pa hacer tu proyecto, o sea como que eso ya es suficiente pa tí”*

#### **4. Espacio del arte y la cultura en la economía**

Finalmente, el colectivo tiende a concluir que su situación de precariedad laboral guarda una relación directa con el lugar que la sociedad le otorga a la cultura y las artes. Este espacio es el de las industrias creativas:

- *“Es como industrias creativas, que es como lógica de países socialdemócratas que producen industrias para incentivar un consumo del arte, ven el arte como un área más de las posibilidades de consumo, y la lógica de los fondos responde a eso que la subvención de la oferta responde justamente a la lógica de subvencionar como si fuera cualquier otra área del mercado”*

Donde los Fondos de Cultura responderían a esta misma idea central, puesto que evalúan los proyectos bajo parámetros economicistas. Esta sería una limitación a la creatividad y libre expresión de los trabajadores de la cultura:

- *“Básicamente la cultura es una industria entonces ellos lo que quieren hacer con un fondo es que nosotros seamos un producto que mueva la industria entonces por eso necesitan impacto porque necesitan crear retroalimentación económica, o sea servirle al sistema capitalista, entonces obvio que aquí la libre expresión no tiene cabida po, como la experimentación o la investigación de una forma más libre o poco concreta, aquí todo tiene que tener un principio, un medio y un final, porque si todos nos aseguramos de que esto va a ser un producto, de que va a producir escena cultural, y eso produce que gente compre entradas, que gente consuma, o sea se mete adentro del círculo de una industria”*

## **2. INSTITUCIONALIDAD CULTURAL**

El discurso de la institución es compilado a partir de entrevistas realizadas a trabajadores del Consejo vinculados al Área de fomento al desarrollo de la Cultura y las Artes. Estos diálogos vendrían a representar la voz de la institución en materia de cómo entiende el vínculo entre la sociedad civil y el Estado.

Los discursos institucionales presentes en estas conversaciones pueden ser leídos en términos generales bajo tres campos del habla, los dos primeros son una propuesta de análisis organizacional de la institución, y el tercero una mirada al contexto sociohistórico del país.

Un primer campo de sentido de las conversaciones engloba, a modo de autoevaluación, todas las demandas de la ciudadanía sobre el funcionamiento de la institución que el Ministerio rescata como legítimas y sobre las que considera que hay que realizar modificaciones.

Un segundo campo del habla reúne, desde una mirada más auto analítica, las faltas y carencias organizacionales más relevantes y que podrían ser las causas determinantes de ciertas demandas acogidas por la institución.

Y un tercer y último campo agrupa los discursos en torno a la realidad social del país y al lugar que se le asigna a la cultura y su financiamiento, vinculándolo también con el quehacer de los trabajadores culturales.

## **1. Demandas de la ciudadanía**

Existen diversas demandas de los trabajadores culturales que son recogidas como válidas por la institución, en su gran mayoría asociadas a los Fondos de Cultura y el sistema de evaluación.

### **a. Formación sobre postulación**

La primera que se identifica en el diálogo es la carencia de instancias de formación y capacitación para postular a Fondos de Cultura, puesto que, a pesar que se invierten anualmente recursos para levantar instancias formativas como charlas y cursos, resultan insuficientes para la creciente demanda de los trabajadores culturales:

- *“Quizás no lo suficiente, pero se hace capacitación cada vez antes de abrir los concursos de proyectos los fondos, se hacen capacitaciones para aprender a postular, ahí hay una lógica de entender que hay distintas líneas de postulación, con distintos requisitos, tienen trámites administrativos que para los artistas son un poco complejos normalmente porque hay mucho papeleo que hacer, pero desde la institucionalidad cultural también tiene que existir un resguardo de que se estén pasando los recursos para algo que se sepa que va a ser en eso, entonces hay una mutua necesidad de que esos papeles se tienen que solicitar pero para los artistas sigue siendo un tema un poco engorroso entonces se hacen capacitaciones en el tema, se explica, se aclara el tema de las líneas de postulación”*

Adentrándose en la postulación a fondos, y también relacionado con la formación y los aprendizajes, existe una dificultad en torno a las bases de postulación que, según se expresa desde la institución, son modificadas frecuentemente y en diversos aspectos, lo que generaría un obstáculo para la formación basada en la experiencia y práctica de postulación a Fondos de Cultura:

- *“En general mareamos un poco a la gente, dicen de nuevo el fondart sacó las bases, de nuevo cambiaron algo, y uno de los objetivos es no cambiar tanto sino ir perfeccionando lo que hay, pero sí hemos cambiado muchas veces, de nombres de líneas, de financiamiento, de modalidades, años de experiencia de requisitos, de pedir declaraciones juradas ante notario o no ante notario, y eso provoca confusiones”*
- *“Es una crítica fundamental al fondart, como que fondart no te permite crecer en la postulación porque todos los años te juega algún cambio”*

## **b. Bases y proceso de postulación**

Al momento de postular, la institución rescata la demanda de flexibilizar los periodos de postulación, puesto que estos no guardan relación con los ciclos de trabajo de los agentes culturales y resulta engorrosa la redacción y postulación a Fondos de Cultura.

- *“Porque muchos artistas decían eso, oye es que ustedes están locos, están llamando a concurso en un momento en que la gente no puede alcanzar a planificar”*

También se rescata que es necesario flexibilizar las categorías de postulación y permitir la multidisciplinariedad en los proyectos, esto debido a que la rigidez de las categorías impide el financiamiento y realización de proyectos que involucran a más de una disciplina

- *“Si tú eres fotógrafo y tu fotografía está muy asociado a la danza a donde postulas tu proyecto, a la línea de fotografía o a la línea de danza, si tu proyecto pretende terminar con una exposición en el parque forestal de Santiago a donde postulas al Fondart nacional o al Fondart regional de la región metropolitana. Esas dudas no te las dice, las dicen por teléfono y no están escritas en la base jurídica y no están en ningún lugar, esas dudas las tiene que resolver cada postulante con su capacidad de comprensión y con su riesgo de jugar a un lado o al otro, y esa es una crítica que nos hacen siempre, y es la crítica que yo más recojo, flexibilicemos eso, se puede hacer un formulario donde no le pidamos primero saber a qué línea postula, porque lo que pasa es que si tu proyecto es eminentemente fotográfico y estás postulando a danza porque tu pensabas que iba a ser bien evaluado desde la danza puede ser que quedes fuera de bases, y también puede pasar que el próximo año lo postules a fotografía y te dicen que queda fuera de bases porque es de danza, estos absurdos se podrían eliminar haciendo un formulario mucho más abierto, más flexible, que permita la multidisciplinariedad”*

Sobre las bases mismas de los Fondos de Cultura, se rescatan en la conversación diversas demandas de los trabajadores culturales. La primera es sobre las exigencias administrativas que contienen las bases de los Fondos, que vendrían a ser innecesariamente excesivas y por ende engorrosas para quienes desean postular:

- *“Y que se criticaba ahí también el tema, claro que se piden demasiadas cosas, hay que ser un gran gestor cultural para pensar en llevar una obra de teatro a una plaza pública, eso también es cierto y hay algunas regulaciones que tenemos que respetar porque ahí entramos al uso del espacio público, la relación con municipios, la contratación de artistas que tiene que tener su contrato, su imposición, todo”*

Y, por otro lado, las bases de los Fondos de Cultura son demasiado jurídicas en la forma y contenido de la información, lo que vendría a complejizar y dificultar la comprensión de las bases para quienes no han tenido formación en este tipo de lenguajes:

- *“Las barreras de entrada para la comprensión de bases de concursos, que son excesivamente jurídicas, o excesivamente leguleyas, porque lo jurídico de por sí no es necesariamente malo sino la manera en que se expresa, y también la estructura de postulación en la plataforma, que año tras año mejora, y uno lo ve bastante simple digamos de entender pero necesitas un mínimo de alfabetización digital y eso no es lo común, menos aun cuando uno va a atender a cultores de la cultura tradicional que no necesariamente tiene un bagaje educativo, claro y ni siquiera computador, menos la capacidad de entender los procesos en los que se realiza una gestión cultural para llevar a cabo un proyecto”*
- *“Un buen corpus jurídico no necesita estar mareándote yendo de un acápite a otro una y otra vez, de hecho hemos hecho propuestas de reordenamiento de la misma información pero ha habido una mirada*

*excesivamente jurídica de cómo van las cosas, en qué orden, si tu abres una base de concurso y la lees de principio a fin en la séptima página ya te aburrirte y uno ve concursos públicos en otros países y tienes una página muy clarita en la web y ya sabes cuál es el concurso, qué financia, de qué manera, en que fechas, qué necesitas para postular, cómo te van a evaluar, cuáles son los resultados, todo, y luego detalles chicos y los detalles chicos puedes ir a unas bases un poquito más, la letra chica que necesitas leerla pero no te va a dejar fuera del concurso, ese es el tema, simplificar el lenguaje de las bases jurídicas y mejorar la difusión en plataformas digitales”*

Siguiendo con la problemática de la incomprensión de las bases de los Fondos de Cultura, otra demanda fundamental que recoge la institución es la ausencia de una mesa de consulta donde los agentes puedan acudir y resolver sus dudas que surgen a partir de esta misma complejidad de la información de las bases.

- *“Pero hemos visto cómo van empujando los programas y las políticas hacia distintos lugares a veces con falta de organicidad, donde se observa eso, desde afuera, desde la ciudadanía, es muy crítico siempre el asunto de que no tenemos un lugar donde el ciudadano pueda acudir para entender lo que hacemos, no es fácil”*

### **c. Rendición de proyectos**

Por último, también se mencionan problemas en torno a la rendición de los gastos de los Fondos adjudicados, esto debido a que los servicios se rinden exclusivamente a través de boletas de honorarios, y quienes no tienen inicio de actividades tienen inconvenientes para realizar esta operación. Esto ocurre mayormente en el caso del Fondo a la Artesanía, donde son principalmente

pobladores de zonas rurales quienes se ven beneficiados y no manejan ciertos conocimientos técnicos:

- *“De eso que no lo hemos hecho hasta facilitar las formas de rendición de los gastos, que eso le afectaba un poquito a la cultura tradicional pero mucho más a los pueblos originarios donde los servicios son a veces de personas que no tienen personalidad jurídica y no les interesa, no lo van a hacer, no van a boletear ni van a facturar nada, tú no puedes pedirle a una machi por su participación en un proyecto una boleta, claro de quién es el problema, ¿hay que obligar a empresarizar a los sectores no empresarizados, a industrializar la cultura? que tiene cosas buenas, o hay que flexibilizar las formas en que como concurso atendemos este tipo de necesidades de financiamiento?, yo voy un poco más por lo segundo”*
- *“Hasta el momento no se ha resuelto, la rendición de fondos es con boleta o con factura, eso es masivo y ahí van los responsables del proyecto resolviendo como pueden, me imagino que ahí hay pequeñas lagunas que se pueden ir completando con boletas o facturas de otras personas”*

## **1. Autoevaluación organizacional**

Frente a estas demandas de los trabajadores culturales, a modo de autoevaluación, desde la institución se mencionan ciertas problemáticas organizacionales que podrían explicar algunas de estas, las cuales podríamos dividir en dos grupos.

### **a. Organización y coordinación institucional**

El primer grupo se asocia a la organización y coordinación de funciones y tareas dentro de la institución. La falta de organización es una carencia que se manifiesta de diversas formas y acarrea múltiples consecuencias, siendo algunas las identificadas anteriormente. Por ejemplo, sobre las periódicas modificaciones en las bases y en las líneas de concursos, se menciona en la conversación que esto

ha tenido lugar debido a la existencia de una estructura decisional antojadiza e inorgánica que responde no tanto a una línea de trabajo transversal a la institución, sino más bien a determinadas jefaturas:

- *“Pero esta institución como un poco que inorgánicamente ha puesto a disposición muchos recursos y muchas cosas muy buenas todas o casi todas, pero no bien ordenadas, no bien ordenadas hacia afuera, y el concurso Fondart no es un ejemplo ni mejor ni peor que eso, de hecho lo que le pasa al Fondart como instrumento es que ha sido siempre modificado en su diseño de concurso que es lo que llamamos que es la estructura de cuántas líneas y modalidades tiene el Fondart como concurso su diseño ha sido un poco decidido un tanto antojadizamente según la jefatura que ha estado a cargo y no tanto según la orientación del gobierno o el ministro de turno, ha habido quizás más modificaciones un tanto asociadas a lo perceptivo”*

Al mismo tiempo se identifica una falta de coordinación entre los distintos departamentos, donde cada uno tiene autonomía decisional sin tener la obligación de compartir la información con el resto de los departamentos:

- *“Igual que el departamento de fomento que es muy grande tiene distintos fondos, están los fondos gestionados por una secretaría ejecutiva y con un equipo de trabajo distinto, quienes trabajan con bastante autonomía unos de otros, y sin la necesidad de compartir la información de los cambios realizados, sin tanta necesidad de eso más que con una búsqueda un poco más pragmática de visibilizarlo hacia afuera”*

Se menciona frecuentemente en la conversación que, teniendo lugar esta inorganicidad y falta de coordinación, la institución se presenta de una forma muy ordenada y coherente hacia afuera a través de un portal único que es la página web <http://www.fondosdecultura.cl/>. Sin embargo, todas las carencias en términos de contenido del portal web, ya sean las modalidades de postulación, líneas o bases, vendrían a tener directa relación con los problemas organizacionales que se están mencionando.

Siguiendo con el mismo tema, se menciona la ausencia de una homologación de procesos al interior de la institución, lo que acarrea que, para realizar una misma tarea, son utilizadas distintas formas en los distintos departamentos, lo que al final entorpece una buena ejecución y consecución de tareas:

- *“Tenemos una plataforma que es única para todos los concursos, entonces tu entras a fondos cultura y efectivamente ves una especie de unidad de lugar único para postular a un fondo concursable, pero por dentro la gestión es muy distinta y la rapidez o lentitud de los procesos, el manejo de herramientas básicas tipo Excel o Word para entregar los resultados de una evaluación, para luego pasarlos a sistema plataforma para después de ahí obtener el puntaje específico y hacer el listado de selección, no lo hacemos todos igual y no hay, todavía no lo he visto yo, esta voluntad de planificación más allá de lo necesario que es el aparato informático no, que funciona comunicacionalmente hacia afuera muy bien, e insisto que es una súper buena herramienta, pero falta por dentro un ejercicio de administración pública un poquito más estricto de homologación de procesos, y control de gestión y evaluación de programas”.*

Por último, se menciona también una falta de rigurosidad en la toma de decisiones al interior de la institución. Esto se manifiesta por ejemplo en la ausencia de un criterio objetivo e informado que determine las modificaciones en las modalidades, líneas y bases de los Fondos que hemos mencionado anteriormente:

- *“Falta yo creo un poco más de ejercicio profesional en los trabajadores y la jefatura, mayor formación profesional de las personas que están a cargo de la toma de decisiones y de la revisión evaluación y desarrollo tanto de diseño de concurso como de diseño de bases jurídicas como de análisis de necesidades, yo soy un ferviente defensor de la necesidad de levantar información cuantitativa lo más posible, no solo cuali”*

Asimismo, se identifica otra carencia relacionada con la rigurosidad al interior de la institución, que es la ausencia de evaluación propia de programas de manera periódica. Esto impide la autoevaluación organizacional y toma de decisiones para el mejoramiento de procesos y vínculos:

- *“Falta de rigurosidad, si, falta de profesionalismo y rigurosidad en ese sentido, y los profesionales están, no tenemos evaluación de programas de manera permanente, hay un riesgo como “oh viene la DIPRES nos va a hacer una evaluación del programa x”, y empiezan a hacer auditorias y a pedir información, cuando en rigor yo creo que deberíamos tener nuestra propia evaluación de programas”*

## **b. Gestión de personal**

El segundo grupo de problemáticas, que guardan estrecha relación con las identificadas anteriormente, son las asociadas a la gestión de personal.

Un primer elemento que se menciona es que existen pocas posibilidades para que los trabajadores al interior de la institución crezcan profesionalmente a través de instancias formativas como cursos y talleres. Una formación transversal, en este caso, permitiría responder a ciertas demandas como la homologación de procesos, haciendo más expeditos los procedimientos. Asimismo, la entrega de herramientas permite la formación de profesionales más íntegros y capacitados para realizar las funciones propias de la institución:

- *“Gestión de personas es súper importante y es una crítica que han hecho todos los funcionarios desde que existe.... desde el MINEDUC, desde la división de cultura, yo creo que eso es súper importante, y no digo echar gente, gestión de personas es también entregar herramientas, ofrecer*

*talleres de formación para gente que quizás no tuvo la oportunidad de pasar por la universidad pero puede crecer como profesional aquí adentro, yo creo que se pierde mucho eso”*

Las carencias en gestión de personal se hacen particularmente complejas en el caso de los evaluadores de Fondos de Cultura, debido a que éstos, al no recibir una formación transversal y actualizada sobre, en este caso, las herramientas técnicas, informáticas y teóricas necesarias para la evaluación, el proceso queda supeditado al criterio personal del evaluador, generándose así situaciones engorrosas:

- *“Era solamente cómo se gestiona el concurso, o sea de qué manera se seleccionan estos proyectos, cuál es la dificultad, que hay que tener una buena capacidad informática y de gestión de personas para distribuir los proyectos entre evaluadores que puedan mirarlos integralmente”*

## **2. Contexto sociocultural**

Siguiendo con la conversación, el discurso institucional termina por relacionar lo anterior con la realidad sociocultural de Chile y las políticas de fomento a la cultura y las artes y, al mismo tiempo, el vínculo que esto guardaría con el contexto en el cual se desenvuelven los trabajadores culturales.

Lo primero es que para ser trabajador de la cultura en Chile es indispensable tener conocimientos de gestión. Esto debido a que en nuestro país la cultura se financia casi exclusivamente con recursos del Estado, y para acceder a estos recursos es preciso tener saberes propios de esa profesión, a pesar de que estos no se relacionan con los saberes del área de la cultura propiamente tal:

- *“Ser artista en Chile requiere ciertas condiciones, o sea si tú te quieres desarrollar como artista en Chile tienes que necesariamente unirte con alguien o tener herramientas de asociatividad o algo, pero en Chile el arte se financia a través del Estado lamentablemente, o sea son muy pocas otras instancias de financiamiento vía, no sé mecenazgo o empresas*

*privadas que sé yo. Para ser artista en Chile hay ciertas cosas que son necesarias si o si, te guste o no, o sea en el fondo lamentablemente son las reglas del juego, las condiciones del país”*

- *“Yo creo que también si po, en Chile las condiciones para desarrollar el arte hacen necesario que los artistas tengan conocimiento de que a veces no necesariamente son conocimientos que un artista pensaría que debería tener, y por eso surge también tan fuertemente la figura del gestor, porque en el fondo siempre hemos tenido esta situación de, pucha si el creador tiene que dedicarse solo a la creación porque tiene que estar además sabiendo de metodologías para poder postular, eso por una parte que en el fondo es un tema más bien metodológico, que es una herramienta metodológica necesaria para poder acceder a los fondos, es un conocimiento como más bien de tipo administrativo para el trámite, pero también creo que para poder acceder a cualquier beneficio del consejo, programa del consejo, fondo del consejo, me parece que también los artistas deben tener ciertas propuestas, lo que se financia desde el consejo no es cualquier cosa, se financian cosas que sean coherentes con las políticas culturales, que tengan cierta mirada, cierta coherencia con los temas que también se manejan desde la institucionalidad, en el fondo también creo que tiene que haber una sintonía con, no digo que con esto que tiene que ser de cierta forma, sino que sintonía con ciertos temas o con ciertas preocupaciones”*

Por último, un segundo elemento que se menciona es que los trabajadores culturales necesitan vincularse para realizar su labor a través de agrupaciones o asociaciones.

- *“La asociatividad es demasiado importante, o sea el arte no se trabaja solo, se trabaja en equipos, se trabaja con otros, se trabaja o si tú quieres formular un proyecto seguramente alguien te va a patrocinar pero otro te va*

*a auspiciar y otro te va a dar la carta o sea esa capacidad de generar redes de generar asociatividad es esencial para el trabajo artístico en Chile”*

## **DIÁLOGO ENTRE AGENTES**

Una vez analizados los discursos, tanto de los trabajadores de la cultura como de la Institución, es posible advertir que existen elementos en ambos diálogos que tienden a asemejarse, principalmente en torno a aspectos que se consideran problemáticos del funcionamiento de la institución y de los Fondos de Cultura. Por otro lado, existen también elementos que no se reconocen entre sí, especialmente desde la institucionalidad hacia los trabajadores de la cultura sobre la realidad laboral y ejercicio profesional de éstos.

En primer lugar, emerge como temática común de diálogo en ambas conversaciones aspectos fundamentales de los Fondos de Cultura que significan dificultades para el colectivo de trabajadores. Ambos lados del diálogo tienen claridad y han logrado identificar las características problemáticas de los Fondos y las posibles consecuencias que esto acarrea a quienes desean postular. Por ejemplo, se tiende a concordar que en el contenido de las bases el lenguaje es excesivamente jurídico y complejo. Frente a esto se identifica también una carencia de instancias formativas que eduquen en el cómo postular. Por otra parte y relacionado a lo mismo, se reconoce que los aprendizajes necesarios para elaborar y postular un proyecto son propios de disciplinas como la ingeniería o la administración, y no se relacionan tan estrictamente a profesiones ligadas a la cultura.

Es decir, tanto los trabajadores de la cultura como la institucionalidad cultural concuerdan en identificar esta tensión y sus posibles niveles de complejidad, puesto que esto vendría a ser un problema de forma y de fondo, vale decir, en el cómo se presenta la información y en el contenido estricto de ésta.

Por otro lado, se tiende a concordar también en la existencia de complicaciones en el proceso de evaluación de los proyectos postulados a concurso, más aún, desde el discurso institucional se ofrece un diagnóstico a esta problemática, vinculándola a una carencia general de gestión de personal al interior del Ministerio.

Así, es posible advertir que, en términos generales, ambos discursos tienden a encontrarse en la identificación de ciertas carencias o problemáticas asociadas a los procesos de postulación y evaluación de los Fondos de Cultura. Esto ocurre precisamente porque la institución expone en su discurso una autoevaluación sobre estos puntos, identificados previamente y estudiados en sus causas, lo que además ofrece una explicación organizacional a las problemáticas que generan malestar en el quehacer de los trabajadores de la cultura.

Sin embargo, más allá de estos dos aspectos, no existe reconocimiento del discurso de los trabajadores de la cultura. No está visibilizado el malestar que el colectivo tiene a causa de la precariedad laboral que afrontan y el escaso reconocimiento social de su labor como un trabajo legítimo y que, como tal, merece remuneración. Tampoco se reconoce el rol activo que el colectivo demanda a la institucionalidad cultural sobre estas carencias, donde más que un papel subsidiario, se exige el cumplimiento de un rol de gestor, identificando problemáticas y elaborando políticas públicas en torno a éstas.

La ausencia de reconocimiento del discurso de los trabajadores de la cultura se hace visible también en el desconocimiento de la labor de ellos, en términos de sus características, tiempos y necesidades. No se hace visible desde la institucionalidad la existencia de un discurso sobre este asunto, que es las cualidades y necesidades de un grupo objetivo de las políticas públicas culturales.

## **VIII. CONCLUSIONES**

Esta última parte de la investigación está destinada a elaborar una síntesis entre los antecedentes, el debate teórico y la información que ofrece el análisis de los discursos y, asimismo, esclarecer los principales hallazgos que surgen a partir de este ejercicio.

Durante el trayecto de esta investigación se buscó caracterizar el discurso de los trabajadores de la cultura y la institucionalidad cultural en torno a las políticas de fomento de la cultura y las artes, el financiamiento de proyectos y las modalidades de trabajo. La elaboración esta investigación estuvo originada en la pretensión de observar en detalle el sistema de fomento de la cultura y las artes como una relación, y a partir de esto preguntarse por ambos discursos.

La hipótesis de esta investigación apunta a que las características del modelo de fomento a la cultura y las artes tiene características tecnocráticas y burocráticas, como todo modelo estatal de fomento, sin embargo, vendrían a ser precisamente estas características las que tensionan la relación con los trabajadores de la cultura, quienes trabajan bajo modalidades de procesos creativos y la lógica administrativa les es lejana a su campo profesional.

Para indagar en esta hipótesis, en un primer momento, se realizó una recopilación de antecedentes que permitió obtener respuestas iniciales desde lo que ya se ha estudiado anteriormente, en este caso, la historia y funcionamiento de la institucionalidad cultural. Desde allí, pudimos entender los diversos mecanismos y modalidades concursables que tiene el actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio para fomentar y financiar las iniciativas culturales y, por otra parte, cual es el balance de esta política de fomento; datos como la cobertura permiten comprender el alcance efectivo de estas políticas en las realidades de los trabajadores de la cultura, donde ésta no supera un 18% de los proyectos postulados a concurso público. También, a partir de aquellos se pudo formular una mirada inicial al formato de relaciones que establece la institucionalidad con los trabajadores.

En un segundo momento de la investigación, y para indagar en aspectos más profundos de la hipótesis, se recopiló y pesquisaron elementos teóricos en torno a la creatividad, las industrias creativas y las políticas públicas. De esta manera, se buscó comprender el funcionamiento de la creatividad y la relación que esta guarda con el mercado a través de la creación de industrias específicas. A partir de esto se identificó el vínculo que las industrias tienen con el Estado y como las políticas culturales son un fenómeno contemporáneo que tiende a reconocer a la cultura como un área que aporta al PIB.

Por último, se conceptualizó en torno a qué es una política pública y una política cultural y, por otro lado, cómo es el proceso de aplicación de éstas. Este debate teórico permitió comprender, en primer lugar, aspectos primarios de la lógica y modalidad de trabajo de quienes ejercen trabajos en cultura y cuál es la industria

específica donde venden su trabajo. Además, se profundizó en las políticas públicas, complementando los antecedentes sobre la institución y permitiendo una comprensión más global sobre su propósito y modo de acción. Todo esto permitió reunir herramientas para, más adelante, recopilar los discursos tanto de la institución como de los trabajadores de la cultura implicados en las políticas de fomento.

### Conclusiones a partir del análisis de los discursos

Considerando los elementos expuestos anteriormente y al adentrarse específicamente en los discursos de la institucionalidad y los trabajadores de la cultura, en primer lugar se identificó la existencia de puntos de encuentro y desencuentro entre ambos discursos.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, es posible afirmar que, si bien existe un acuerdo en torno a un tópico de la discusión: los fondos de cultura, el resto del discurso del colectivo de trabajadores no es reconocido o legitimado por la institución. Con esto, son excluidos elementos fundamentales que permiten la comprensión tanto de la realidad de los trabajadores de la cultura como de la elaboración de proyectos culturales, ambos aspectos esenciales para la construcción de una política pública.

Así, es posible dividir la síntesis del análisis de información en dos partes; la primera se vincula a este aspecto en común de los discursos, los Fondos de Cultura, mientras que la segunda parte abarca todo este discurso que no es distinguido por la institución.

#### 1. Primera parte: asuntos comunes

Sobre los Fondos de Cultura existen varios puntos de acuerdo entre los trabajadores y la institucionalidad, los que pueden distribuirse en torno a dos grupos; en el primero se ubica todo lo que concierne al proceso de elaboración y

postulación de un proyecto y en el segundo el proceso de evaluación de estos mismos.

Dentro del primer grupo, el elemento común inicial es el lenguaje de las bases, que es excesivamente jurídico y, por ende, lejano al habla propia de los trabajadores de la cultura. También se concuerda en una carencia de espacios de formación para adquirir tanto las herramientas como el lenguaje requerido para formular un proyecto. Adicionalmente, se concuerda en que las exigencias administrativas para postular a un proyecto son excesivas y por ende engorrosas, como por ejemplo la obligatoriedad de contratar a un trabajador seis meses antes de la realización del trabajo.

Siguiendo con los Fondos de Cultura, desde ambos discursos se mencionan elementos que, si bien no coinciden entre sí, se complementan y son parte de un diagnóstico común. Por ejemplo, los trabajadores de la cultura elaboran una crítica a la academia que hoy forma profesionales en el área de la cultura y las artes aludiendo a que ésta no enseña herramientas para la gestión de fondos concursables. Adicionalmente, mencionan que estas herramientas para la postulación, que hemos mencionado anteriormente, son excluyentes al momento de elaborar un proyecto y son, al mismo tiempo, un factor de segregación respecto a los trabajadores que no han tenido acceso a cursos especializados o a formación universitaria.

Por otro lado, desde el discurso institucional se menciona, en primer lugar, la necesidad de flexibilizar los periodos de postulación a concurso, puesto que estos no coinciden con los periodos de trabajo reales de quienes se dedican al rubro de la cultura y las artes. Además, se postula que es necesario flexibilizar las categorías de postulación y permitir la multidisciplinariedad en los proyectos. Por último, y vinculado a la incompreensión de las bases, se menciona también como una carencia de la Institución la necesidad de incorporar una mesa de consulta donde se puedan resolver dudas referidas a las bases y la postulación.

Un segundo grupo de aspectos comunes son los relacionados al proceso de evaluación de los proyectos. El primer punto en común se relaciona con el método de evaluación que, según los agentes, es poco claro y tendería a estar supeditado a criterios aleatorios, como la valoración personal del evaluador. Por otro lado, también se coincide en la necesidad que la institucionalidad entregue herramientas y formación a los evaluadores, tanto en conceptos relacionados a las distintas disciplinas artísticas y culturales como al proceso mismo de la evaluación, esto debido a que no todos los profesionales que ejercen como evaluadores tienen la misma formación profesional y manejan conocimientos del total de disciplinas artísticas que se financian a través de fondos.

Frente a estas críticas en común, la institucionalidad cultural ofrece una autoevaluación que permite la comprensión de los posibles orígenes de estas falencias. En este sentido se menciona que la estructura decisional al interior de la institución funciona de manera inorgánica y no se vincula a una línea transversal de trabajo que articule estas mismas. Por otra parte, se hace notar una falta de coordinación y comunicación al interior de la institución, haciéndose evidente en la relación entre los distintos departamentos que toman decisiones de manera autónoma y sin la obligación de comunicarlas al resto.

Al mismo tiempo, se menciona una falta de rigurosidad en la toma de decisiones, donde éstas obedecen a criterios antojadizos y no a un respaldo informado y serio. Y por último, se indica la inexistencia de una homologación de procesos, lo que conduce a un entorpecimiento en la realización de las distintas tareas.

## 2. Segunda parte: discurso no legitimado

Como se mencionó anteriormente, los desencuentros guardan relación con la falta de reconocimiento de las distintas realidades de los trabajadores de la cultura por parte de la institucionalidad cultural. Esta falta de reconocimiento, como se expondrá más adelante, resulta en una carencia de información clave para el

diseño y posteriores modificaciones de los instrumentos de fomento de la cultura y las artes.

Estas realidades no legitimadas giran en torno a dos ejes, el primero se vincula a las lógicas de trabajo creativo; sus procesos, tiempos y dificultades, y el segundo se relaciona con las condiciones laborales de los trabajadores de la cultura.

Así, sobre el trabajo creativo, el colectivo relata el proceso a través del que una idea se transforma en proyecto. La comprensión de este proceso se hace necesario para que las herramientas de fomento a la cultura y las artes se inscriban en una lógica de sentido y sean funcionales a quienes ejercen trabajos en esta área y son, en última instancia, los que encabezan el desarrollo cultural del país. En este sentido, el colectivo menciona que el proceso creativo nace a través de motivaciones e intereses que se vinculan, usualmente, con la vida personal de cada uno, lo que vendría a ser la idea inicial. Sin embargo, el proceso de elaboración de la idea, según describen, es difuso y experimental, donde se atraviesan momentos de construcción y deconstrucción, incluso sin nunca alcanzar un objetivo. Es decir, el proceso creativo es en sí mismo un proceso de experimentación constante, que no tiene un solo pasillo y es vivenciado de manera diferente por los distintos sujetos.

Más adelante, cuando se intenta transformar esta idea en un producto, el acceso a las condiciones materiales necesarias para su elaboración resulta excluyente en el proceso. En el caso de Chile, donde el financiamiento de la cultura y las artes está acaparado casi exclusivamente por el Estado, la posibilidad de adjudicarse un fondo concursable resulta determinante en la realización de éstos.

Para poder transformar este proceso de experimentación en un proyecto concursable es necesario aplicar estrategias de estructuración de la idea creativa. Estas estrategias son aprendidas en base a la experiencia y son diversas entre los distintos trabajadores de la cultura. Sin embargo, lo que es común a todos ellos es

la percepción de que a partir de este proceso de ordenamiento para transformar la idea en un proyecto se desprenden limitaciones a la libre creación, puesto que, para realizar este ejercicio, es preciso enmarcar la creatividad en un formato preestablecido y restrictivo.

Por otro lado, un segundo grupo de discursos no legitimados son los relacionados a las condiciones laborales de los trabajadores de la cultura, quienes enfrentan cotidianamente situaciones de vulnerabilidad, desprotección y abusos. El reconocimiento de estas circunstancias resulta esencial para establecer un horizonte sobre las políticas de fomento, ya que siendo estos agentes los que encabezan la creación y gestión de la cultura y las artes en el país, una apropiada intervención que tienda a mejorar las condiciones laborales de los trabajadores también permitiría, de manera adyacente, potenciar el desarrollo cultural.

De esta manera, los trabajadores comentan que están expuestos a abusos y malas prácticas por parte de privados, donde además no cuentan con un organismo que vele por sus derechos como trabajadores y condene estas prácticas. Así también, experimentan también una inseguridad laboral particularmente compleja, partiendo porque, según mencionan, es común que no reciban remuneración por determinados trabajos, es muy difícil para ellos regularizar sus honorarios a fin de mes, considerando que además la cantidad de trabajo es variable e inestable, sumando a ello que es en este campo el no uso del sistema de boleta de honorarios, menos aún un contrato laboral, trayendo con esto la imposibilidad que los trabajadores coticen en un sistema previsional.

Por estas razones los trabajadores expresan malestar e incertidumbre, y es frente a estos contextos precarios que los fondos de cultura deberían cumplir un rol activo no sólo como herramienta de desarrollo de la cultura y las artes, sino como piedra angular en el levantamiento de políticas públicas que den estabilidad y protección a los trabajadores culturales y, al mismo tiempo, reconocimiento de las lógicas propias de estas profesiones.

En síntesis, y tomando en cuenta la pregunta que orienta la investigación: ¿Cuáles son los rasgos determinantes del diálogo entre trabajadores de la cultura con las entidades públicas responsables de los fondos concursables? Se observa, por un lado, un entendimiento entre ambos agentes sobre determinadas falencias de los fondos concursables. La institucionalidad no solo reconoce el malestar que estas producen en la vida laboral de los trabajadores culturales, sino que además tiene claridad de las problemáticas organizacionales que en última instancia estarían provocando las mismas. Desde ahí es posible afirmar que, para que realmente se logre un avance cualitativo en el mejoramiento de estas herramientas, es preciso que en primer lugar se de una instancia de reforma organizacional que dé cuenta de las necesidades de la institución para que, desde ahí se atiendan las demandas en torno a los fondos de cultura.

Por otra parte, se observa también un desentendimiento sobre aspectos relevantes para los trabajadores de la cultura, que son los relacionados a las condiciones laborales de los mismos. Frente a esta realidad la institucionalidad no presenta un discurso ni tampoco una visualización de este contexto que vivencian los trabajadores culturales. Por esta misma razón se produce un desencuentro fundamental entre ambos, mientras los trabajadores imputan a la institucionalidad cultural que no está cumpliendo un rol activo en la protección de sus derechos, la institucionalidad carece de un reconocimiento o no legitima este fenómeno, mucho menos esta demanda de los trabajadores para que intervenga a través de políticas públicas en estas realidades.

Es frente a este escenario que surge la duda, ¿Es posible potenciar el desarrollo de la cultura y las artes si los agentes mismos que encabezan la creación de proyectos culturales son vulnerados sistemáticamente en sus derechos? En sentido, es posible afirmar que resulta imperativo que la institucionalidad cultural tome en cuenta estos contextos y asuma una posición de intervención sobre los mismos como una precondition para lograr su objetivo último, la promoción de un desarrollo cultural a través del fomento y difusión de la creación artística nacional.

## **Bibliografía**

Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

Andreu Abela, J. (2002). *Las Técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada*. Sevilla: Documento de trabajo de la Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Andreu, J. (2002). *Las técnicas del análisis de contenido: una revisión actualizada*. Sevilla: Documento de trabajo de la Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Arias Yurisch, K., & Gálvez Gómez, C. (2010). *Política Pública cultural en Chile: Revisión de las intervenciones del Estado en el campo cultural en el siglo XX*. Santiago: Universidad de Chile.

- Bertaux, D. (1993). De la perspectiva de la historia de vida a la transformación de la práctica sociológica. En J. Marinas, & C. Santamarinas, *La historia oral: Métodos y experiencias*. Madrid: Debate.
- BOP Consulting. (2010). *Guía práctica para mapear las Industrias Creativas*. Londres: British Council.
- Bordieu, P., & Passeron, J.-C. (1995). *La reproducción, elementos para una teoría de la enseñanza*. Barcelona: Distribuciones Fontamara SA.
- Brunner, J. J. (1988). *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.
- Canales Cerón, M. (2006). El Grupo de discusión y el grupo focal. En M. Canales Cerón, *Metodologías de investigación social: Introducción a los oficios* (págs. 265 - 287). Santiago: Lom Ediciones.
- Canales, M. (2006). El Grupo de Discusión y el Grupo Focal. En M. Canales, *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios* (págs. 265 - 287). Santiago: LOM.
- Canclini, N. G. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México D.F.: Grijalbo.
- Castillo, J. C., Carrasco, D., & Miranda, D. (2012). Percepción de Desigualdad Económica en Chile: Medición, Diferencias y Determinantes. *Psyche vol.21 no.1 Santiago mayo 2012*.
- Cohen, L., & Lawrence, M. (2002). *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La Muralla.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2005). *Fuentes del Financiamiento Cultural*. Valparaíso.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (Enero de 2011). *Análisis de mesas de conversación sobre la nueva institucionalidad cultural*. Obtenido de [www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural/](http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural/)  
<http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural/analisisde-mesasdeconversacionsobrelanuevainstitucionalidad.htm>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2014). *Legislación Cultural Chilena*. Santiago, Chile: Quad/Graphics Ltda.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2014). *Política Nacional del Libro y la Lectura 2015 - 2020*. Santiago.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Plan Nacional de Fomento a la Economía Creativa*. Santiago.
- Dye, T. R. (1972). *Understanding Public Policy*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall.
- Erasmus, E. (s.f.). *Street-level Bureaucracy Guidance Note 5*. Alliance for Health Policy and System Research.
- Garretón, M. A. (1992). *Estado y Política Cultural. Fundamentos de una nueva Institucionalidad*. Santiago: FLACSO.

- Garretón, M. A. (2008). Las políticas culturales en los Gobiernos democráticos en Chile. En A. Albino Canelas, & R. Bayardo, *Políticas culturales na Ibero-América*. Salvador: Editorial EDUFBA.
- Lahera, E. (2004). *Introducción a las Políticas Públicas*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Madaune, A. C. (2003). *Políticas Culturales Estatales e Institucionalidad Cultural en Chile: una deuda pendiente*. Santiago .
- Meny, Y., & Thoenig, J.-C. (1992). *Las políticas públicas*. Barcelona: Editorial Ariel .
- Miles , M., & Huberman, M. (1993). *Qualitative data analysis. A sourcebook of new methods*. California: SAGE.
- Miller, T., & Yúdice, G. (2002). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Ministerio de Educación. (1988). *Proyecto de Plan Nacional de Desarrollo Cultural* . Santiago, Chile.
- Munizaga, P. L. (2013). *Industrias Culturales y Industrias Creativas, evolución histórica y conceptual, confluencias y divergencias. El caso de Santiago Creativo, plataforma para la exportación de la Industria Creativa*. Santiago .
- Navarro, A. (2006). *Cultura: ¿Quién paga? Gestión, Infraestructura y Audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Santiago: RIL Editores.
- Observatorio de Políticas Culturales. (2011). *Políticas Culturales: Contingencia y Desafíos*. Santiago : LOM Ediciones.
- Observatorio de Políticas Culturales. (2016). *Agenda Legislativa en Cultura* . Santiago de Chile.
- Observatorio de Políticas Culturales. (2017). *Informe Proyecto Ley Presupuesto 2017*. Santiago de Chile.
- Observatorio de Políticas Culturales. (2017). *Informe Resultados Fondos de Cultura del CNCA*. Santiago de Chile.
- Observatorio de Políticas Culturales. (2017). *Matriz de Análisis Fondos de Cultura 2016-2017*. Obtenido de <http://www.observatoriopolicasculturales.cl/OPC/seguimiento/fondos-de-cultura-que-paso-el-2017-2/>
- Oszlak, O. (2006). Burocracia estatal: Política y Políticas públicas. *Postdata [online] N°11*, 11-56.
- Peters, B. G. (1993). Política pública y burocracia. *Foro Internacional Vol. 33 N°1*, 54-87.
- Salej, S., Ardila, A., & Bragato, J. (2016). De vuelta a Lipsky: el caso del Programa Estructural en Areas de Riesgo (PEAR) del Municipio de Belo Horizonte (Brasil). *Reis*, 119 - 136.
- Schiaffino, C. A. (2006). *Análisis de la Industria de la Música*. Santiago.
- Sekulovic, M. B. (2008). *Políticas públicas culturales: Desde el acceso a la apropiación*. Santiago.
- Squella, A. (2008). *La nueva institucionalidad cultural de Chile*. Valparaíso: EDEVAL.

- Subirats, J., Knoepfel, P., Larrue, C., & Varonne, F. (2008). *Análisis y gestión de políticas públicas*. Editorial Ariel : Barcelona.
- Taylor, S., & Bogdan, R. (1994). *Introducción a los metodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Throsby, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid: Cambridge University Press.
- UNESCO. (2010). *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. Argentina.
- Veloso, Á. G. (2006). La entrevista en profundidad individual . En M. Canales, *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios* (págs. 219 - 263). Santiago: LOM Ediciones.
- Zamora, M. P. (2013). "ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE FONDART REGIONAL Y FNDR 2% CULTURA DE LA REGIÓN METROPOLITANA PARA LOS AÑOS 2010, 2011 Y 2012". Santiago.

## **ANEXOS**

### **I. Pautas focus group y entrevista**

#### **PautaFocus Group**

Primero podríamos partir por presentarnos, nombre, edad y a que nos dedicamos

Primero, vamos a hablar un poco sobre la creatividad

1. ¿Cómo nace la idea inicial de sus proyectos?

2. Y el proceso a través del cual van dándole forma a esta semilla inicial ¿Cómo es?,
3. Y entendiendo que las ideas creativas que han tenido y los proyectos que han formulado no son lo mismo ¿en qué se diferencian principalmente?
4. Les voy a proponer una palabra: “proyectualidad”, se usa mucho en el área del cine y da cuenta de el potencial

Ahora vamos a hablar sobre la formulación de proyectos y los problemas que tiene el sistema de beneficios del CNCA

Y cuando llegó el momento de enfrentarse a los fondos de cultura ¿Cómo fue ese encuentro?

¿Existe algún aspecto de los Fondos de Cultura que no es entendible o lo consideran problemático?

¿Encuentran que hay algún aspecto de los fondos que es incompatible con la forman en que ustedes van creando?

Y por otro lado, respecto a la evaluación y los jurados ¿Han tenido algún desencuentro?

¿Existe alguna otra cosa que les haya causado conflicto en este ámbito?

¿Y por qué piensan que desde el Estado se les pide a ustedes hacer las cosas así?

Entendiendo que este sistema no es el único en el mundo y hay más formas de entregar recursos para la cultura ¿Cómo les gustaría que fuera?

## **Pauta Entrevista**

Primero vamos a hablar un poco sobre la institución y los programas del CNCA

1. ¿Cuál es la estrategia de fomento al desarrollo de las artes que ha tenido el CNCA?
2. ¿Cuál es la traducción que esa estrategia ha tenido en políticas públicas?
3. Y si tuviera usted que evaluar estas políticas ¿Cómo cree que ha sido la implementación? ¿Ha tenido éxito? ¿Cuál es la valoración que se da desde el CNCA?

Ahora vamos a hablar un poco sobre los programas y sus beneficiarios

4. Según usted ¿Cuál es la visión que tiene el CNCA sobre la forma en que trabajan los artistas? Por ejemplo, ¿de qué manera entienden que funciona la creatividad?
5. Y a partir de esa base, ¿cómo ve usted que el consejo se relaciona con los artistas a través de políticas públicas?
6. ¿Qué cosas debe realizar el artista para poder acceder a los beneficios que entrega el CNCA? ¿Y cómo debe hacerlo?
7. ¿Qué saberes debe tener el artista para poder cumplir bien esas tareas? ¿Y cree usted que los artistas tienen esos saberes?
8. ¿Cuál cree usted que es el aspecto donde más fracasan al intentar acceder a beneficios? ¿Por qué?

Para ir terminando, propongo hacer una breve autoevaluación

9. ¿Qué aspectos cree usted, de la forma en que el Consejo se relaciona con los artistas, producen conflicto? ¿Por qué cree que pasa por esas cosas?
10. ¿Qué cosas, eventualmente, de lo que le exige la institución a los artistas podría producir estos conflictos?
11. ¿Cree usted que hay algún aspecto donde el sistema de fomento al desarrollo de las artes deba modificarse o mejorar?

