# DECANTACIONES

## Política y Democracia Cultural: Un Diálogo Global

Tomás Peters y Steven Hadley
Editores

FCEI UCHILE
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN

# DECANTACIONES

## Política y Democracia Cultural: Un Diálogo Global

Tomás Peters y Steven Hadley
Editores

# DECANTACIONES

## POLÍTICA Y DEMOCRACIA CULTURAL: UN DIÁLOGO GLOBAL

Tomás Peters y Steven Hadley
Editores

Eleonora Belfiore

Pedro Güell

Steven Hadley

Hye-Kyung Lee

Justin O'Connor

Carla Pinochet

Tomás Peters

Rosario Radakovich

Jorge Saavedra

Ben Walmsley

Ana Wortman

**COLECCIÓN PRESENTES**

Dirección: Carlos Ossa Swears

Coordinación: Minka Herrera Barraza

**DECANTACIONES**

Política y Democracia Cultural: Un Diálogo Global

**Comité editorial:**

Alejandra Castillo, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

Carlos del Valle, Universidad de la Frontera, Chile

Gabriel Ería, Universidad de la República, Uruguay

Cristian Gómez-Moya, Universidad de Chile

Ana Harcha, Universidad de Chile

Olga Lobo, Universidad de Grenoble, Francia

Primera edición 2025

Registro de Propiedad Intelectual No 2025-A-9367

ISBN: 978-956-19-1416-2

© de los textos

Edición: Tomás Peters Núñez y Steven Hadley

Corrección: José Manuel García

Diseño: Edgardo Prieto B.

Fotografía: Tomás Peters - Museu de Arte de São Paulo, Brasil

Publicación financiada por el Fondo de Producción Académica
de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Santiago de Chile, octubre 2025

Impreso por Gráfica Metropolitana

# Índice


5 Introducción

15 Democracia cultural y política cultural: tensiones, continuidades y desafíos contemporáneos

43 Hacia una democracia cultural situada. Desafíos de las políticas culturales desde América Latina

63 Reflexionando sobre el trabajo cultural en la era de la inteligencia artificial

89 ¿Complejidades irremediables?: El desafío de la diversidad en la implementación de políticas culturales en clave de democracia cultural

109 Una amenaza a la democracia cultural: el regreso de la censura como política cultural en la Argentina de Milei

129 Fundamentos, infraestructuras, bienes (y males) públicos

147 De la cultura democrática a la democracia cultural

169 Capturar, interpretar y evaluar el valor cultural

201 Jazz en el sur. Iniciativas de democratización y democracia cultural en Uruguay

225 Autores

# Introducción

**Tomás Peters y Steven Hadley**

Los textos reunidos en este libro corresponden a versiones actualizadas de las ponencias realizadas por las y los expositores principales de la Conferencia Internacional, *Políticas Culturales y Democracia Cultural: Un Diálogo Global* realizada en el Centro Cultural Gabriela Mistral de Santiago de Chile los días 28, 29 y 30 de noviembre de 2023.

Este encuentro, organizado por la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, y la Dirección de Creación Artística de la Universidad de Chile y el Centro Cultural Gabriela Mistral, se enmarcó en los diálogos internacionales sobre políticas culturales realizado por la revista académica *Cultural Trends*. Durante estos días se reunieron más de 250 investigadoras e investigadores de 16 países, con el propósito de generar una comunidad dedicada a estudiar las políticas culturales de Europa, América Latina y el mundo en general. Por medio de conferencias magistrales, talleres de discusión y reuniones de trabajo entre especialistas y público interesado —las actividades fueron públicas y gratuitas, así como también la inscripción general—, el encuentro se ha inscrito en la historia del campo de la investigación sobre políticas culturales como una experiencia inédita y valiosa para pensar los desafíos de las políticas culturales en las sociedades contemporáneas.

La conferencia buscó (re)situar en el escenario reflexivo global la democracia cultural como un objeto de interés político-cultural. Sin dejar desatendidos los problemas inherentes de la democratización cultural, las industrias creativas y las nuevas tecnologías, lo que se buscó discutir en Santiago de Chile fue la *interrupción* contemporánea que ella está teniendo en nuestras sociedades, caracterizadas —en distintas formas y lógicas según las trayectorias históricas de cada país— por la desafección política, el vaciamiento cultural y el desinterés por los lazos afectivos de comunidad. Estos problemas, que son cada vez más evidentes y expandidos a nivel global, nos interpelaban —e interpelan aún hoy— en la necesidad de elaborar una comprensión crítica y renovada del concepto de democracia cultural. Partiendo del reconocimiento de que todas las personas participan ya en prácticas culturales significativas —y que estas expresiones deben ser valoradas en condiciones de igualdad—, las discusiones generadas al interior del encuentro reforzaron, no sin discrepancias, que la democracia cultural no implica simplemente una distribución más amplia de productos culturales existentes, sino una transformación estructural en los modos de producción, acceso, participación y reconocimiento cultural. En este sentido, y como muchos de los textos reunidos en este libro así lo proponen, la democracia cultural exige una redistribución del poder simbólico, institucional y material que históricamente ha privilegiado a ciertos sectores sociales. Visto así, el desafío está en cómo fortalecer el empoderamiento de comunidades para que puedan definir, sostener y desarrollar sus propias formas de vida cultural, sin subordinarlas a cánones establecidos por las élites culturales o las instituciones estatales históricas.

Abogar por un enfoque que asuma la pluralidad cultural no solo como diversidad de contenidos, sino como una cuestión política que requiere democratizar también los procesos

de toma de decisiones culturales, también fue materia de discusión al interior del encuentro.

En efecto, además de reconocer la legitimidad y complejidad de todas las culturas, la democracia cultural implica garantizar que las comunidades participen activamente en la configuración de las políticas culturales que las afectan. Y es aquí donde justamente la democracia cultural entra en conflicto con los tiempos que corren, caracterizados por el desencanto y la desconfianza hacia la política y los gobiernos, pero también con la institucionalidad cultural y los valores que promueve en las distintas latitudes del globo. En la oferta conceptual disponible hoy en día en el espacio cultural, son varias las propuestas disponibles. Por ejemplo, la Unesco hace varios años que propone en los círculos de ministerios, secretarías o consejos de arte y cultura la idea de *cultura como bien público mundial*. Esta sostiene que la cultura debe ser entendida como un derecho común y compartido por toda la humanidad, cuyo acceso, preservación y diversidad deben ser garantizados colectivamente. En otros términos, y como lo ha reforzado Unesco en sus encuentros Mondiacult, la cultura no debe regirse exclusivamente por lógicas de mercado, sino ser protegida y promovida por cada Estado y la comunidad internacional por su *valor intrínseco*, su aporte al desarrollo sostenible y su papel en la construcción de sociedades inclusivas, democráticas y pacíficas.

La cultura, bajo este prisma, puede ser comprendida como un fenómeno aséptico e impoluto. Despojada de su dimensión conflictiva, es entendida aquí como un *ente* que existe más allá de los pecados humanos y que se ubica alejado de todo vector de tensión, irritación y disputa simbólica. A diferencia de estos mecanismos de purificación conceptual, la democracia cultural vuelve una y otra vez en su afán por reconocer el lado

incómodo —y silenciado— que caracteriza la cultura: su capacidad por (re)establecer la disidencia, el desacato, la ruptura. La cultura es siempre fuente de tensión y experimentación, de fragmentación y desestabilización de los signos.

La acepción de la palabra *cultura* no se promueve en forma de *bien público* por un Estado, sino a través de las capacidades *reales* que las comunidades tienen por descentrar las combinaciones simbólicas de su tiempo. Esta es una redistribución de las lógicas —sensibles— de poder que rara vez se promueven, pero que siguen siendo una fuente de disputa en el presente. Ese es el tipo de debates que este libro quiere destacar y (re)situar en los debates contemporáneos sobre política cultural.

Los distintos textos incluidos en este libro —varios disponibles por primera vez en español y repensados a partir de los nuevos contextos políticos globales— refuerzan la tesis de que no hay una fórmula ideal de administración pública de la cultura, ni tampoco existe un mecanismo efectivo y correcto de implementación de política cultural (Güell). Este es el caso, ciertamente, de la democracia cultural y sus diferentes vertientes de ejecución. Como afirman Belfiore y Hadley su delimitación teórico-práctica no está zanjada ni consensuada, sino que siguen existiendo pliegues discursivos que requieren de una mayor profundización y discusión analítica que necesita ser diseccionada.

En este sentido, cuando relacionamos la palabra *cultura* con términos como industria, derechos, diversidad y democracia, entre otros, estamos en presencia de un problema tanto conceptual como político aún no resuelto (O'Connor). Pero, al mismo tiempo, en su combinación —y experimentación— quedan varios pliegues de la democracia cultural que exigen una deliberación situada en contextos periféricos

como en América Latina (Pinochet). Por ello, lo que busca este libro no es solo decantar estos problemas y tematizar los desafíos que esto implica a partir de los debates emergentes sobre inteligencia artificial (Lee) y valor cultural (Walmsley), sino también sobre contextos políticos y sociales de alta complejidad, como los casos de Argentina (Wortman), Uruguay (Radakovich) y Chile (Saavedra). En suma, todos los textos aquí incluidos —que fueron parte de las conferencias centrales del encuentro— sirven como insumos avanzados para pensar globalmente.

La democracia cultural enfrenta una serie de desafíos políticos y sociales que dificultan su implementación plena. Uno de los principales obstáculos es la persistencia de desigualdades estructurales en el acceso y la participación cultural tanto en las sociedades latinoamericanas como europeas. A pesar de los avances en el reconocimiento formal de la diversidad cultural, amplios sectores de la población —especialmente aquellos marcados por condiciones de pobreza, discriminación étnica, género o ruralidad— siguen excluidos de los espacios institucionales y alternativos de producción y reconocimiento cultural. Estas desigualdades limitan no solo el acceso a recursos, también la posibilidad de ejercer la cultura como un derecho. Sumado a ello, la resistencia institucional y el elitismo cultural, que aún prevalecen en muchas políticas y organizaciones culturales, sigue siendo un problema concreto. La idea de que ciertas manifestaciones artísticas —generalmente asociadas a la alta cultura occidental— tienen mayor valor sigue presente en la toma de decisiones, dificultando la apertura a expresiones culturales populares, indígenas, juveniles o comunitarias. Como hemos dicho, este sesgo reproduce jerarquías simbólicas y limita el potencial transformador de la democracia cultural.

Asimismo, se observa una creciente *instrumentalización* de la cultura por parte de gobiernos y organismos internacionales. La cultura es promovida a menudo como herramienta para fines extrínsecos —como la cohesión social, el desarrollo económico o la imagen de ciudad— sin que ello se traduzca en un empoderamiento real de las comunidades culturales ni en una redistribución efectiva del poder cultural. Esto no solo genera prácticas participativas superficiales desprovistas de una dimensión política transformadora, también gatilla la expansión de tensiones identitarias y conflictos políticos, especialmente en contextos donde coexisten demandas de pluralismo con visiones conservadoras o nacionalistas que buscan homogeneizar la cultura (lo que hoy en día se conoce como la *batalla cultural* de las nuevas derechas). En países donde los recursos públicos son cada vez más insuficientes, se refuerza ese escenario crítico que, al mismo tiempo, impide que la democracia cultural se consolide como una política de Estado. En conjunto, estos desafíos revelan que la democracia cultural no puede limitarse a una reforma institucional ni a un discurso inclusivo. Por el contrario: requiere una transformación profunda de las relaciones de poder cultural, orientada por principios de justicia social, equidad y participación activa. Estos son justamente los principios que inspiran los textos reunidos en este libro. En su conjunto, son un *decantamiento* de ideas, conceptos e imaginarios que buscan perseverar en las discusiones futuras sobre la democracia cultural.

En síntesis, las políticas culturales contemporáneas enfrentan desafíos crecientes en un contexto marcado por transformaciones tecnológicas, conflictos geopolíticos, avances autoritarios y crisis estructurales. La irrupción de la inteligencia artificial redefine la creación, la autoría y la circulación cultural, mientras que las guerras y desplazamientos afectan el patrimonio y las condiciones de producción simbólica. Al mismo

tiempo, el ascenso de nuevas derechas impulsa visiones excluyentes y censura, debilitando la institucionalidad cultural democrática, y las crisis sociales y económicas profundizan la precarización del sector, exigiendo modelos más inclusivos y resilientes. Frente a este panorama, el futuro de las políticas culturales dependerá de su capacidad para adaptarse críticamente a estos escenarios, defendiendo la diversidad, la participación y la cultura como un derecho humano y un espacio de conflicto, pero también de imaginarios comunes emergentes en permanente creación. Una salida a este fenómeno es pensar paradigmas que vayan más allá —o bien que se instalen *entre*— de la democratización cultural y la democracia cultural, y que imaginen nuevos horizontes de trabajo donde la relación democracia y cultura sea un *verbo transitivo* común: un democratizar cultural.

Como editores, nos gustaría agradecer a todas las personas que, en distintas instancias, hicieron posible tanto el éxito de la conferencia como la publicación de este libro. Sin el trabajo incansable de Mariana Peralta todo esto hubiera sido imposible. Fernando Gaspar, Cecilia Checa y Carlos Carrasco, de la Dirección de Creación Artística de la Universidad de Chile, cumplieron un rol estratégico desde el primer minuto. El aporte de Felipe Mella, María José Cifuentes y el equipo del Centro Cultural Gabriela Mistral fue invaluable: nuestros máximos agradecimientos. El apoyo de Colum Hatchell y Mercedes Aguirre, embajador y encargada de cultura de la Embajada de Irlanda en Chile, respectivamente, también fue sustancial. La confianza depositada en este proyecto por Julieta Brodsky, Nicolás del Valle y el equipo de la Unidad de Asuntos Internacionales del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (en especial Ramón Solís y Francisco Adriasola) fue crucial para alcanzar los objetivos de la conferencia. También quisiéramos agradecer a Carlos Ossa y

Minka Herrera, de la Dirección de Investigación Creación de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, por su respaldo en todas las etapas de este proceso. El aporte del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NCS_2022016) también merece nuestra gratitud. María Paz Peirano hizo posible el primer encuentro en Chile entre ambos editores y donde se fraguó tanto la conferencia como este libro. Nuestros mayores agradecimientos. El trabajo de traducción de Tracy Mackay y Nicolás Sticotti también merece un reconocimiento.

Este libro está dedicado a nuestras familias y a todas y todos los participantes de la conferencia. Pero, en especial, a las y los autores que aportaron con su trabajo intelectual en este volumen y en el encuentro en Santiago: su contribución al debate sobre las políticas culturales contemporáneas no solo es indudable, también es una inspiración para seguir discutiendo sobre nuevos y viejos paradigmas de política, cultura y sociedad.

Santiago de Chile y Leicester, Reino Unido
Octubre de 2025

# Democracia cultural y política cultural: tensiones, continuidades y desafíos contemporáneos

**Eleonora Belfiore**
Universidad de Coventry, Reino Unido
**Steven Hadley**
De Montfort University, Reino Unido

## Introducción

La relación entre cultura y democracia sigue desconcertando tanto a los académicos como a los profesionales de la política cultural. Como aseveró Hanquinet (2014: 2), "en toda especulación sobre el valor de la cultura, hay un aspecto que se menciona con frecuencia, pero que rara vez se investiga. Ese es el vínculo entre cultura y democracia". Esta observación sigue siendo pertinente en el discurso contemporáneo sobre política cultural, donde los debates en torno al acceso, la participación, el compromiso y la inclusión proliferan sin necesariamente resolver las tensiones fundamentales inherentes a los intentos de democratizar la vida cultural. En una línea similar, Hadley (2021: 25) afirma que:

> Una enorme cantidad de tiempo y energía se dedica en las artes y la cultura a la difícil cuestión de cómo hacer que el sector sea más democrático, tanto en términos de producción (fuerza laboral) como de consumo (público). Sin embargo, el debate rara vez se enmarca en torno a la noción de "política cultural democrática" y, desde la perspectiva del público,

aparece con mayor frecuencia en debates sobre acceso, diversidad, participación, inclusión, compromiso y co-creación.

De hecho, la crisis determinante de la política cultural del Reino Unido, como planteamos en una publicación anterior (Hadley & Belfiore, 2018a), ha sido resultado de los persistentes intentos de combinar, articular y hacer realidad ideas asociadas tanto con la democracia como con la cultura. Esta crisis no es nueva ni exclusiva del contexto británico, donde está profundamente incrustada en el tejido mismo de las instituciones encargadas de la formulación de políticas culturales (Belfiore, 2019). Más bien, refleja lo que Stuart Hall, en la década de 1980, caracterizó como una *fase de revolución permanente* en términos culturales (citado en Carrington, 2024), una condición que parece haberse intensificado en lugar de resolverse en los años transcurridos.

Los intentos recientes de abordar esta crisis mediante innovaciones teóricas, en particular la aplicación de enfoques de las capacidades a la democracia cultural (Wilson, Gross & Bull, 2017), han generado un renovado interés en estas cuestiones fundamentales, al tiempo que suscitan preocupaciones sobre la despolitización del potencial radical de la democracia cultural (Hadley, 2018).

Este capítulo, por lo tanto, ofrece una síntesis crítica de la investigación contemporánea sobre democracia y política cultural, examinando cómo los debates históricos continúan moldeando los desafíos actuales e incorporando desarrollos recientes en el discurso y la práctica de las políticas. El análisis interroga la tensión persistente entre la democratización cultural y la democracia cultural como paradigmas en competencia, explorando cómo estos conceptos han evolucionado en respuesta a transformaciones tecnológicas, económicas y

sociales, al tiempo que considera la adecuación de los marcos teóricos recientes para abordar los desafíos contemporáneos.

## Fundamentos históricos y reverberaciones contemporáneas

La genealogía de la democracia cultural se remonta al movimiento radical de artes comunitarias de las décadas de 1970 y 1980. Este surgió como un cuestionamiento directo a las jerarquías establecidas de autoridad y poder cultural (Braden, 1978). Como argumentó Kelly (1984: 133), la demanda de democracia cultural era fundamentalmente "una demanda revolucionaria" que aspiraba a transformar no solo las instituciones culturales, sino la naturaleza misma de la democracia en las sociedades capitalistas. Este carácter revolucionario distinguía a la democracia cultural del proyecto más reformista de la democratización cultural que buscaba ampliar el acceso a las formas culturales establecidas sin cuestionar su autoridad o sus sistemas de valores.

Hadley (2021) sostiene que el momento en que "democracia cultural" se convirtió en una frase clave en el léxico político fue durante una conferencia de ministros europeos de asuntos culturales en 1976. El informe de la conferencia (Simpson, 1976: 5) afirmaba que:

> La teoría de la democracia cultural asume que no hay una sola cultura, sino muchas culturas en una sociedad… La democracia cultural… permitirá a las personas elegir ser participantes activos en lugar de meros receptores pasivos de la cultura. Una política cultural que tenga como objetivo crear democracia cultural debe necesariamente ser descentralizada. La descentralización debe considerarse tanto un medio como un fin en la política cultural.

El contexto histórico de este movimiento (Simpson, 1976) no puede ser sobreestimado. Los artistas comunitarios concibieron la democracia cultural como parte de un proyecto de democratización más amplio que abarcaba dimensiones económicas, industriales y políticas (Kelly, Lock & Merkel, 1986). Esta visión holística contrastaba marcadamente con lo que Shaw (1985; 1987) y otros percibían como una traición a los estándares artísticos, una *trahison des clercs* que amenazaba la integridad de las jerarquías culturales establecidas. Las tensiones entre estas posturas eran evidentes en las respuestas oficiales a la democracia cultural, como lo ejemplifica el rechazo de Lord Gibson al concepto en el informe 1975/1976 del *Arts Council England* (ACE), donde la describió como una idea "que rechaza la discriminación entre lo bueno y lo malo y acaricia la noción romántica de que existe un 'dinamismo cultural' en el pueblo" (citado en Kelly, 1984: 21).

La crítica de Kelly (1985) a la autoridad cultural sigue siendo particularmente relevante para los debates contemporáneos. Su ataque a la "gran tradición del arte europeo" como una práctica hegemónica que "toma el gusto de un grupo (burgués) de personas y lo presenta como el gusto natural de la gente civilizada en todas partes" anticipó muchas de las críticas actuales a la canonización cultural y al poder institucional. Es importante destacar que Kelly reconoció que la adhesión a los valores culturales jerárquicos trascendía los simples orígenes sociales, aseverando que "hay muchos caminos hacia una adhesión incondicional a 'una escala de valores' que ni se justifica ni se concibe como necesitada de justificación y, sin duda, algunos de esos caminos empiezan en las tiendas de pescado frito" (*Ibid*, 4).

Esta observación resulta profética a la luz de la investigación contemporánea sobre consumo y participación

cultural. El informe de la Comisión Warwick (Neelands *et al.*, 2015) y el análisis posterior de los datos de *Taking Part* (Taylor, 2016) han revelado patrones persistentes de estratificación cultural que no pueden explicarse únicamente a través de modelos tradicionales de movilidad social o acceso. Más recientemente, un informe de política producido en 2025 por el *Creative Industries Policy Evidence Centre* del Reino Unido ha mostrado que poco ha cambiado en este aspecto en la década transcurrida, lamentando las "desigualdades persistentes en las fuerzas laborales culturales y entre las audiencias" (Hopkins & Hay, 2025). Estos hallazgos sugieren que la democratización cultural —el proyecto de hacer que la alta cultura sea accesible a poblaciones más amplias— ha logrado un éxito limitado en abordar las desigualdades fundamentales en la participación cultural, validando la percepción de Kelly de que la autoridad cultural opera mediante mecanismos más complejos que la simple exclusión.

## La paradoja de las políticas: entre la democratización y la democracia

La política cultural contemporánea en el Reino Unido (y en otros lugares) sigue navegando la tensión entre la democratización cultural y la democracia cultural (véase Tabla 1), aunque esta navegación a menudo ocurre sin un reconocimiento explícito de las diferencias fundamentales entre estos enfoques. La evolución del *Arts Council England* desde *From Indifference to Enthusiasm* (2008), que articulaba un enfoque centrado en promover la participación en oportunidades de asistencia, hasta la estrategia *Let's Create* (2020) y su celebración de la "creatividad cotidiana" ilustra esta negociación en curso.

La estrategia *Let's Create* (2020-2030) del *Arts Council England* es clave en el discurso del Reino Unido sobre democracia cultural. El marco de políticas articulado en *Let's Create* comienza con una estrategia a 10 años que describe los cambios que el ACE desea ver y una serie continua de planes de ejecución (*Delivery Plans*) que establecen cómo el ACE trabajará para lograr esta ambición. La estrategia *Let's Create* se basa en desarrollos teóricos en torno a las capacidades culturales y la cultura participativa, alineándose con conceptos planteados por Matarasso (2019) y la Comisión Warwick (Neelands *et al*., 2015; véase Belfiore, 2016 para una discusión sobre la posición de la Comisión respecto de la participación cotidiana), entre otros. Dicho trabajo cuestiona el elitismo de las políticas artísticas canónicas y promueve una comprensión más pluralista de la cultura.

**Tabla 1.** Democratización cultural y democracia cultural

| Democratización cultural | Democracia cultural |
|---|---|
| Universal/objetiva | Contingente/subjetiva |
| Universalismo | Relativismo |
| Existencia de normas universales. | Normas son construcciones sociales. |
| Etnocentrismo | Multiculturalismo |
| Cultura —usualmente "alta"— legitimada. | Expresiones legítimas de múltiples culturas. |
| Obras de arte (como norma) difundidas ampliamente. | Oportunidad individual de ejercer la libre elección. |
| **Belleza** | **Estética** |
| Las normas objetivas y universales presentes en la obra de arte le otorgan valor | Juicio subjetivo del gusto: el valor proviene de la contemplación placentera |
| Disemina normas, crea un canon universal. | Crea oportunidades para la participación y el compromiso. |
| Focaliza en la obra de arte. | Focaliza en el proceso creativo. |
| De ella deriva la Historia del arte y las formas artísticas. | Algunas obras pueden ser percibidas diferentemente por varios sujetos o en tiempos distintos. |
| Fuente del Arte: intención estética (objeto y su creación). | Fuente del Arte: relación estética (la forma en que se mira el objeto). |
| Siempre es "Arte". | Puede o no puede ser "arte" (Duchamp, Warhol). |
| Epistemología: realidad es única. | Epistemología: la realidad es múltiple. |
| Arte tiene valores trascendentales, externos y atemporales. | "Inmanencia" del arte, vista aquí y ahora, sujeto a cambios en el gusto. |
| Connotaciones religiosas (arte sacro, transformacional), Aura (Benjamin). | Secular - cultura como creación del ser humano. Muerte de Dios (Nietzsche). |
| **Cultura y comunicación** | **Cultura y comunicación** |
| Transferencia del centro a la periferia. | Redes - Una conexión de unidades independientes. |
| Interés está en la emisión (Oferta). | Interés está en la recepción (Demanda). |
| Sociedad como pirámide vertical y jerárquica. | Sociedad como estructura horizontal. |
| **Cultura y consumo** | **Cultura y consumo** |
| Audiencia es pasiva. | Audiencia es activa. |
| Recepción silenciosa y contemplativa. | Puede involucrar participación; co-creación. |
| Rol del Estado es generar oferta (asegurando acceso al canon) – Regulador. | El papel del Estado apunta a una mínima intrusión en el contenido cultural. Enfoque de desarrollo. |
| Igualdad de resultados: evaluación gerencialista (socio-demográfico). | Igualdad de resultados: evaluación variada según la diversidad de experiencias y juicios de valor. |
| Consecuencia o temor: el dogmatismo puede llevar al elitismo; autoridad cultural recluida. | Consecuencia o temor: puede llevar al populismo, guiado por el mercado, reacio al riesgo. |
| **De la modernidad** | **A la postmodernidad** |
| **Tradición del amante del arte** | **Tradición de justicia social** |

Fuente: Hadley (2017: 44)

Marcando un cambio significativo en la política cultural inglesa, la estrategia enfatiza el acceso amplio al compromiso cultural y reconoce "el creciente apoyo y la celebración de la creatividad cotidiana" (ACE, 2020; 10). Al replantear la participación más allá de las artes institucionalizadas, la estrategia apunta a garantizar que todas las personas puedan acceder *a* y disfrutar *de* la creatividad y la cultura. Arraigada en un marco más inclusivo de democracia cultural (aunque el término *democracia cultural* está notablemente ausente en el léxico del documento), *Let's Create* se aparta de las distinciones jerárquicas tradicionales entre las artes profesionales y amateur, reconociendo la expresión creativa en diversas formas y comunidades como digna de financiamiento.

En términos de política, *Let's Create* ha operado hasta la fecha dentro de un contexto más amplio de descentralización, prescripción social y la agenda de "nivelación" (*levelling up*) (HM Government, 2022) para neutralizar el sesgo histórico hacia Londres en la asignación de fondos, presentando la creatividad como una herramienta para el bienestar, la cohesión social y la construcción de comunidades (*place-making*). La estrategia refleja tendencias internacionales hacia el bienestar cultural y el empoderamiento comunitario mientras mantiene un enfoque distintivamente inglés en la localidad y los modelos de asociación. De hecho, para 2030, el ACE desea que Inglaterra sea "un país en el que la creatividad de cada uno de nosotros sea valorada y tenga la oportunidad de florecer" (ACE, 2025).

Esta formulación intenta reconciliar la expresión creativa individual con el acceso a las formas culturales establecidas, encarnando la tensión persistente entre participación democrática y excelencia cultural que ha caracterizado los debates de política cultural desde la década de 1970. El programa *Creative*

*People and Places* (CPP), financiado por el ACE, representa quizás el intento contemporáneo más significativo de operacionalizar la democracia cultural dentro de marcos institucionales. Lanzado en 2012 con una inversión inicial de 37 millones de libras esterlinas, el CPP se centró en el 20% de los lugares con los niveles más bajos de participación artística según los datos de *Active People* (recopilados a través de la *Active People Survey*, una encuesta nacional a gran escala realizada por *Sport England* para medir la participación de adultos en una variedad de actividades físicas y recreativas). Para 2016, el 91% de los públicos del CPP provenían de grupos con participación baja o media (The Audience Agency, 2017), lo que sugiere cierto éxito en llegar a poblaciones previamente no comprometidas.

Sin embargo, el grado en que el CPP constituye una verdadera democracia cultural sigue siendo debatible (Jancovich, 2017). La evolución del programa del lenguaje de marketing de las "zonas frías" (*cold spots*) (Gilmore, 2013) a la "creatividad cotidiana" (*everyday creativity*) (64 Million Artists, 2016; Dyer, 2016) traza un intento de cambio discursivo hacia una terminología más democrática. La operación del programa dentro de los marcos del ACE implica que la autonomía comunitaria sigue estando limitada por requisitos institucionales y estándares profesionales determinados externamente, lo que plantea interrogantes sobre si tales iniciativas representan una verdadera democratización de la autoridad cultural o simplemente formas más sofisticadas de gestión cultural (Hadley & Belfiore, 2018b; Jancovich, 2017).

## Enfoques de las capacidades e innovación teórica

Trabajos teóricos recientes han intentado desarrollar marcos más sofisticados para comprender la relevancia contemporánea de la democracia cultural. El enfoque de

Wilson, Gross & Bull (2017) sobre esta como "capacidad cultural para todos" se basa en el enfoque del potencial de Amartya Sen (2001; 2006; 2009) para proponer un marco que enfatiza la agencia individual al tiempo que reconoce las restricciones estructurales. Los autores definen la capacidad cultural como "las condiciones en las que las personas tienen la libertad sustancial para hacer cultura", derivada del trabajo de Nussbaum (2011) sobre las capacidades en la economía del desarrollo, que se centra en otorgar a las personas opciones del mundo real que aporten un valor significativo a sus vidas.

El enfoque de las capacidades parece ofrecer ventajas potenciales sobre las formulaciones anteriores de la democracia cultural al proporcionar una comprensión más matizada de la libertad y las restricciones en la participación cultural. En lugar de eliminar barreras o brindar acceso, el marco de las capacidades simplemente se enfoca en desarrollar las oportunidades sustanciales de las personas para participar en la vida cultural según sus propios valores y prioridades. Además, el enfoque intenta reconciliar la tensión entre la elección individual y la transformación colectiva al situar el desarrollo cultural personal dentro de contextos sociales y económicos más amplios.

Sin embargo, esta innovación teórica ha generado una respuesta crítica significativa. Como argumenta Hadley (2018) en su revisión del informe de Wilson *et al.*, el enfoque de las capacidades corre el riesgo de despolitizar la democracia cultural al enmarcarla principalmente en términos de desarrollo individual en lugar de transformación colectiva. El "enfoque cuestionablemente despolitizado del tema" refleja la "falta de compromiso del informe con la historia de la democracia cultural y su origen en un intento de desafiar las jerarquías establecidas de autoridad y poder cultural" (Hadley,

2018: 54). Esta crítica pone de relieve una tensión fundamental en la teoría contemporánea de la democracia cultural entre la necesidad de sofisticación teórica y el imperativo de mantener el vínculo con los orígenes políticos radicales del concepto.

El enfoque de las capacidades también enfrenta limitaciones prácticas en su aplicación a la política cultural. Si bien Nussbaum (2011) argumenta que la política pública debe permitir a las personas vivir vidas acordes con la dignidad humana, ella misma no consideró la capacidad cultural un elemento necesario de dicha vida. La afirmación del informe de Wilson *et al*. de que promover las capacidades culturales ofrece "un nuevo enfoque general para la política cultural del Reino Unido" (6) pasa por alto aplicaciones anteriores del pensamiento de las capacidades a la política cultural, en particular el argumento de Jones (2010) de que esta debe centrarse en "la distribución equitativa de las capacidades mediante las cuales las personas pueden participar en la configuración de la cultura que las rodea e interpretar la expresión de los demás" (10).

Visto de manera más elemental, el énfasis del enfoque de las capacidades en la elección individual puede ser inadecuado para abordar las desigualdades estructurales en la participación que la democracia cultural buscaba cuestionar originalmente. Como manifiesta Hadley (2018), el enfoque busca simultáneamente "una revisión radical del sector y una perpetuación del *statu quo*" al sugerir que la infraestructura existente para la democratización cultural también debería funcionar como el vehículo de implementación de la democracia cultural (53). Esta posición refleja lo que Langsted (1990) denominó la "política cultural de doble estrategia", que intenta emplear simultáneamente la democratización cultural y la democracia cultural en un enfoque que puede comprometer las percepciones distintivas de cada una.

## Transformación tecnológica y posibilidad democrática

Uno de los acontecimientos más significativos desde las formulaciones originales de la democracia cultural ha sido la transformación de la producción y distribución cultural mediante las tecnologías digitales. Como afirman Hadley & Belfiore (2018a), si la descentralización de los medios de producción cultural era una de las principales aspiraciones del movimiento de democracia cultural de la década de 1980, el logro (al menos, teórico) de esto mediante los avances tecnológicos exige una reevaluación fundamental de la relevancia y aplicación de la democracia cultural.

Las tecnologías digitales, en efecto, han democratizado muchos aspectos de la producción cultural, permitiendo que individuos y comunidades creen, compartan y distribuyan contenidos culturales sin los guardianes institucionales tradicionales. Las plataformas de redes sociales, los equipos de grabación digital y los canales de distribución en línea han reducido las barreras para la participación cultural de formas sin precedentes, cumpliendo potencialmente algunas de las aspiraciones del movimiento de artes comunitarias en cuanto a la producción cultural accesible. No obstante, el dominio de las plataformas y el control algorítmico por parte de un pequeño grupo de empresas sugiere que la retórica utópica del desarrollo temprano de las redes sociales hace tiempo quedó atrás.

Esta democratización tecnológica no se ha traducido, por supuesto, en democracia cultural en el sentido más radical de Kelly. Las plataformas digitales suelen reproducir las jerarquías existentes de valor cultural, con sistemas algorítmicos que privilegian contenidos alineados con imperativos comerciales en lugar de valores definidos por las comunidades. La concentración de la infraestructura digital en manos de

corporaciones multinacionales ha creado nuevas formas de autoridad cultural que, aunque menos visibles que las de los guardianes institucionales tradicionales, son de todas formas poderosas a nivel global. Paradójicamente, incluso medidas como la protección de los derechos de autor de los artistas han sido utilizadas por corporaciones multinacionales de la música para mantener centralizada la producción (y ubicada en Occidente), combatiendo activamente el potencial de descentralización de la producción musical hacia el sur global que las nuevas tecnologías habían facilitado. La erradicación completa de toda una generación de productores musicales ghaneses debido a una feroz campaña contra la infracción de derechos de autor liderada por Occidente en los años ochenta contra la piratería de casetes musicales es un ejemplo claro de este potencial democrático perdido (Collins, 2006).

Además, la transformación digital ha introducido nuevas formas de desigualdad basadas en el acceso a la tecnología, la alfabetización digital y la infraestructura de banda ancha. La *brecha digital* se cruza con los patrones existentes de exclusión cultural, lo que potencialmente agrava en lugar de resolver los déficits democráticos en la participación cultural (Mihelj *et al.*, 2019). Estos hechos sugieren que el cambio tecnológico por sí solo no puede abordar las cuestiones fundamentales de autoridad y valor cultural que motivaron el movimiento original de democracia cultural.

## Movimientos contemporáneos y respuestas organizacionales

La aparición en el Reino Unido del *Movement for Cultural Democracy* en 2017 marcó un renovado interés en el potencial radical de la democracia cultural. Creado después del festival *The World Transformed* en Brighton, esta coalición de

organizaciones e individuos lanzó en 2018 un manifiesto por la democracia cultural en el que se pedían cambios estructurales, incluyendo un nuevo fondo nacional de las artes financiado por un impuesto sobre las transacciones del mercado del arte y una nueva editorial pública (Movement for Cultural Democracy, 2018).

Este movimiento contemporáneo abordó explícitamente las dimensiones interseccionales del poder en el sector cultural, reconociendo que las jerarquías de clase y raza en las políticas artísticas emanan de las estructuras institucionales más que de los prejuicios individuales. La agenda del movimiento sugiere que la democracia cultural contemporánea debe tratar con comprensiones del poder y la identidad más complejas que las que estaban disponibles para el movimiento de artes comunitarias de los años setenta, incorporando aportes de los focos feministas, antirracistas y decoloniales.

Sin embargo, el rumbo del movimiento reflejó tanto un aprendizaje de las experiencias históricas como la repetición de la historia. Aunque este grupo de defensa contemporáneo parecía más consciente de la necesidad de un desarrollo organizacional sostenido y comunicación estratégica, al igual que la *Campaign for Cultural Democracy* de la década de 1980, que "se estancó tras la producción y la recepción mixta de *Culture and Democracy. The Manifesto* de Kelly, Lock y Merkel" (Jeffers, 2017: 60), la campaña no pareció sobrevivir a las presiones del Covid-19 y las sucesivas administraciones conservadoras. Por lo tanto, persisten las dudas sobre la capacidad de algún movimiento similar de desafiar las estructuras fundamentales de la autoridad cultural mientras opera dentro de los marcos políticos existentes.

## Perspectivas europeas e internacionales

El contexto europeo ofrece una perspectiva adicional sobre los hechos contemporáneos en torno a la democracia cultural. Una investigación reciente de la Comisión Europea ha analizado "el vínculo concreto entre democracia y cultura", mapeando cómo los ciudadanos que participan en actividades culturales tienen muchas más probabilidades de involucrarse en la vida cívica y democrática (Comisión Europea, 2024). Esta investigación, realizada antes de las elecciones europeas de 2024, demuestra que la participación cultural se correlaciona con niveles más altos de votación, voluntariado y compromiso comunitario.

Estos hallazgos sugieren que la democracia cultural podría tener un valor instrumental para la participación democrática en general, aunque este enfoque instrumental corre el riesgo de reproducir el hiper-instrumentalismo que ha caracterizado a gran parte de la política cultural contemporánea. Además, dicho enfoque resulta difícil de conciliar con el carácter políticamente radical y de izquierda del movimiento original de artes comunitarias y su hambre de cambio político y social estructural. La investigación europea tiende a centrarse en los resultados de participación en lugar de cuestionar las estructuras y autoridades que definen la participación cultural legítima, lo que potencialmente pasa por alto las implicaciones más radicales de la democracia cultural para la gobernanza democrática.

Durante la presidencia portuguesa del Consejo de la Unión Europea en 2021, los estados miembros de la UE, organizaciones europeas e instituciones de diferentes sectores del campo cultural participaron en la redacción de la Carta de Porto Santo (2021). Esta destaca el papel de las artes y la cultura en la promoción de la democracia y declara su

intención de ser "un mapa guía de principios y recomendaciones para aplicar y desarrollar un paradigma de trabajo para la democracia cultural en Europa" (1). La carta no solo articula este paradigma, también proporciona una definición específica del mismo.

Las perspectivas internacionales revelan enfoques variados sobre la relación entre cultura y gobernanza democrática. En Australia, comentarios recientes (Pledger, 2025) han argumentado que "una política cultural protegerá la democracia australiana", sugiriendo conexiones instrumentales entre la inversión cultural y la resiliencia democrática. Sin embargo, estos argumentos instrumentales pueden subordinar la actividad cultural a agendas de políticas externas determinadas por las prioridades gubernamentales en lugar de las necesidades o los deseos de las comunidades, con resultados que refuerzan en lugar de desafiar el *statu quo* cultural y político.

Como proponen Belfiore *et al*. (2023) en su discusión sobre los conceptos de *democracia cultural* en el Reino Unido y *equidad cultural* en EE.UU., es importante situar el uso de estos términos en contextos históricos y políticos, y examinar cómo han sido moldeados por las tradiciones de política cultural en las que se han desarrollado. Como argumentan, las demandas urgentes derivadas de las desigualdades persistentes y de la incapacidad de democratizar las estructuras del sector cultural requieren la exploración de otras orientaciones políticas. Tal enfoque podría ser útil para fundamentar, desarrollar y llevar a cabo una forma democrática de política cultural o, quizás, una forma más democrática de política cultural que la que actualmente persiste.

## La persistencia de la autoridad cultural

A pesar de décadas de innovación en políticas culturales y transformación tecnológica, las jerarquías de valor cultural siguen siendo notablemente persistentes. Los hallazgos de la Comisión Warwick sobre la estratificación cultural (Neelands *et al.*, 2015; Hopkins & Hay, 2025) y las investigaciones posteriores sobre movilidad social en las industrias culturales (Brook, O'Brien & Taylor, 2018) demuestran que el acceso a carreras artísticas y los patrones de consumo continúan correlacionándose fuertemente con el origen de clase social.

Esta persistencia sugiere que la autoridad cultural opera a través de mecanismos más complejos que las simples barreras de acceso. Como reconoció Kelly (1985), las jerarquías culturales se reproducen mediante lo que podría denominarse la *naturalización* de determinados gustos y valores como estándares universales de valor cultural. Este proceso de naturalización sigue funcionando eficazmente incluso en contextos donde se han reducido las barreras formales para la participación.

El énfasis contemporáneo de las políticas culturales en la excelencia y la calidad a menudo reproduce estas jerarquías de formas más sutiles. El compromiso del ACE con el apoyo a "experiencias culturales de alta calidad" mantiene implícitamente distinciones entre formas culturales legítimas e ilegítimas, incluso mientras amplía el acceso a poblaciones previamente excluidas. La cuestión de quién determina la calidad y según qué criterios sigue en gran medida sin abordarse en el discurso político contemporáneo.

La idea original de la democracia cultural —que las comunidades deberían desarrollar sus propias "escalas de valores localizadas, surgidas dentro de las comunidades y aplicadas por esas comunidades a las actividades que emprenden de forma individual o colectiva" (Kelly, 1985: 6)— continúa

cuestionando las suposiciones fundamentales sobre el papel y el propósito de la política cultural. El enfoque de las capacidades enfatiza la elección individual, lo cual, si bien es valioso, puede ser insuficiente para abordar las dimensiones colectivas de la autoridad que la democracia cultural originalmente buscaba transformar.

## Neoliberalismo y gobernanza cultural

La neoliberalización de la política cultural desde la década de 1980 ha moldeado profundamente las posibilidades contemporáneas para la democracia cultural. El auge de lo que Hadley & Gray (2017) denominan *hiper-instrumentalismo* refleja tendencias más amplias hacia el gerencialismo y la econometría en las políticas públicas. Las actividades culturales son cada vez más valoradas por sus beneficios instrumentales —desarrollo económico, cohesión social, resultados en salud y bienestar— en lugar de por su valor intrínseco o su potencial democrático.

La instrumentalización crea desafíos particulares para quienes abogan por la democracia cultural. Si bien los argumentos instrumentales pueden proporcionar una justificación pragmática para la inversión cultural, también corren el riesgo de subordinar la actividad cultural a agendas de políticas externas determinadas por prioridades gubernamentales en lugar de las necesidades o los deseos comunitarios, lo que a menudo resulta en una retórica política defensiva (Belfiore, 2012). El énfasis en los resultados medibles también ha privilegiado ciertas formas de participación cultural por sobre otras, otorgando atención política y recursos a actividades que pueden cuantificarse fácilmente, mientras que formas más sutiles de compromiso cultural pueden ser pasadas por alto o subvaloradas.

El foco contemporáneo de la política cultural en enfoques *basados en evidencia* refleja tendencias más amplias de gobernanza neoliberal que privilegian la medición cuantitativa por sobre la comprensión cualitativa (Belfiore, 2022). Este énfasis potencialmente entra en conflicto con la atención de la democracia cultural a los valores definidos por las comunidades y las prioridades determinadas localmente, que pueden no ajustarse a los marcos estandarizados de medición. La tensión entre la rendición de cuentas y la autonomía que caracteriza a la gobernanza cultural contemporánea presenta desafíos continuos para materializar la democracia cultural dentro de los arreglos institucionales existentes.

## Reflexiones críticas y direcciones futuras

El renovado interés contemporáneo en la democracia cultural ocurre en un contexto significativamente diferente de aquel que dio origen al movimiento de artes comunitarias. La neoliberalización ha transformado tanto el papel del Estado en la provisión cultural como las condiciones económicas en las que ocurre la producción cultural (O'Connor, 2024). Los cambios tecnológicos han alterado los medios de producción y distribución cultural de maneras que el movimiento de los años setenta no podría haber anticipado. Estas transformaciones plantean preguntas fundamentales sobre la relevancia y la aplicación continuas de la democracia cultural.

El enfoque de las capacidades representa un intento importante de actualizar la teoría de la democracia cultural para las condiciones contemporáneas, pero puede ser inadecuado para abordar las desigualdades estructurales y las relaciones de poder que la democracia cultural buscaba originalmente desafiar. El énfasis del enfoque en el desarrollo y la elección individual, aunque valioso, corre el riesgo de

oscurecer las dimensiones colectivas de la autoridad cultural y la necesidad de una transformación sistémica de las instituciones culturales.

Iniciativas recientes de políticas en el Reino Unido como *Creative People and Places* demuestran un reconocimiento creciente de los principios democráticos en la gobernanza cultural, pero también revelan las limitaciones que los marcos institucionales existentes imponen a una verdadera democratización de la autoridad cultural. El desafío para la política cultural contemporánea es crear condiciones en las que las comunidades puedan desarrollar sus propios enfoques de democracia cultural, al tiempo que mantienen un compromiso con principios más amplios de equidad, inclusión y justicia social.

Este desafío requiere tanto innovación institucional como desarrollo teórico que tome en serio las ideas de los movimientos históricos de democracia cultural, abordando al mismo tiempo las condiciones y posibilidades específicas del momento presente. Como señala Kelly (2016) en el prefacio de la versión revisada de *Community, Art and the State*, "los argumentos sobre la democracia cultural aún resuenan, y todavía deberíamos intentar encontrar maneras de actuar según ellos" (9). La pregunta que queda pendiente es si los marcos actuales de política cultural pueden acomodar enfoques genuinamente democráticos para el desarrollo cultural o si la democracia cultural requiere una transformación más fundamental de las estructuras e instituciones que gobiernan la vida cultural.

En respuesta a este desafío, Justin O'Connor (2024) sitúa la cuestión en cómo las industrias creativas han sido entendidas y promovidas en muchos países occidentales, y ha pedido recientemente que la cultura, como objeto de la elaboración de

políticas, se traslade fuera de la categoría de *industria* y vuelva a la esfera de la responsabilidad pública junto con la salud, la educación, el bienestar social y la infraestructura básica. Esto, a su vez, reafirmaría "la importancia de la cultura para los fundamentos sociales de cualquier sociedad equitativa y libre" (1).

## Conclusión

La relación entre la democracia cultural y la política cultural sigue caracterizándose más por una tensión productiva que por una resolución definitiva. Las innovaciones contemporáneas demuestran un creciente reconocimiento de los principios democráticos en la gobernanza cultural, pero también revelan las limitaciones que los marcos institucionales existentes imponen a una verdadera democratización de la autoridad. El renovado interés en la democracia cultural refleja tanto la persistente relevancia de sus ideas centrales como la insuficiencia de los enfoques políticos actuales para abordar las desigualdades fundamentales en la participación.

El enfoque de las capacidades, si bien ofrece valiosas innovaciones teóricas, corre el riesgo de despolitizar la democracia cultural al traducir las prácticas comunitarias en marcos individualistas que pueden servir propósitos institucionales en lugar de democráticos. El desafío para la teoría contemporánea de la democracia cultural es mantener el compromiso con los orígenes políticos radicales del concepto mientras desarrolla una comprensión sofisticada de las condiciones y posibilidades contemporáneas.

El desarrollo futuro de la teoría y la práctica de la democracia cultural debe navegar entre la necesidad de compromiso institucional y el imperativo de mantener una distancia crítica frente a las estructuras de poder existentes. Esta navegación

requiere un diálogo sostenido entre comunidades, profesionales y académicos que respete las diferentes formas de conocimiento y experiencia, al tiempo que mantenga el compromiso con la transformación democrática.

Como observó Stuart Hall, puede que estemos en una *fase de revolución permanente*, pero esta condición podría ser necesaria en lugar de problemática. La contribución de la democracia cultural puede no residir en resolver las tensiones entre cultura y democracia, sino en garantizar que estas sigan siendo espacios productivos para el compromiso democrático y la transformación social. La democracia cultural, la diversidad y la equidad son "cuestiones de política y cultura más que [...] problemas de política cultural" (Hadley *et al.*, 2022: 244) y no pueden ser resueltas únicamente por las instituciones artísticas. Para facilitar una transformación significativa, es imperativo desarrollar una política cultural interseccional que reconozca y responda activamente a estas dinámicas complejas e interconectadas.

La pregunta pendiente es si la política cultural contemporánea puede crear condiciones para una democracia cultural genuina, al tiempo que mantiene el compromiso con valores democráticos más amplios. Esta no puede contestarse únicamente mediante el análisis teórico. Requiere experimentación y participación comunitaria que prueben las posibilidades y limitaciones del desarrollo cultural democrático en las condiciones contemporáneas.

## Referencias

64 Million Artists (2016). *Everyday creativity*. http://64millionartists.com/everyday-creativity-2/

Arts Council England (2008). *From indifference to enthusiasm: Patterns of arts attendance in England*. http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20160204122823/http://www.artscouncil.org.uk/advice-and-guidance/browse-advice-and-guidance/from-indifference-to-enthusiasm-patterns-of-arts-attendance-in-england

Arts Council England (2020). *Let's Create: Our strategy 2020-2030*. Arts Council England.

The Audience Agency (2017). *Creative People and Places profiling and mapping 2014–2016: National report*. http://www.creativepeopleplaces.org.uk/sites/default/files/Audience%20Agency%20profiling%202014-2016%20-%20national%20report.pdf

Belfiore, E. (2012). "Defensive instrumentalism" and the legacy of New Labour's cultural policies. *Cultural Trends*, 21(2), 103-111.

Belfiore, E. (2016). Cultural policy research in the real world: curating "impact", facilitating "enlightenment". *Cultural Trends*, 25(3), 205-216.

Belfiore, E. (2019). "From CEMA to the arts council: Cultural authority, participation and the question of 'value' in early post-war Britain". En E. Belfiore & L. Gibson (Eds). *Histories of cultural participation, values and governance*. Springer.

Belfiore, E. (2022). Is it really about the evidence? Argument, persuasion, and the power of ideas in cultural policy. *Cultural Trends*, 31(4), 293-310.

Belfiore, E., S. Hadley, B. M. Heidelberg & C. Rosenstein (2023). Cultural Democracy, Cultural Equity, and Cultural Policy:

Perspectives from the UK and USA. *The Journal of Arts Management, Law, and Society,* 53(3), 157–168.

Braden, S. (1978). *Artists and People*. Routledge & Kegan Paul.

Brook, O., O'Brien, D., & Taylor, M. (2018). *Panic! Social Class, Taste and Inequalities in the Creative Industries*. http://create-london.org/event/panic-paper/

Carrington, B. (2024). "There's an awful lot of rubbish around masquerading as Cultural Studies": Rethinking Sport Studies After the Cultural Turn. *Journal of Sport and Social Issues*, 48(1-2), 7-25.

Collins, J. (2006). Copyright, folklore and music piracy in Ghana. *Critical Arts*, 20(1), 158–170.

Dyer, L. (2016). *The Value of Everyday Creativity. Arts Council England*. http://www.artscouncil.org.uk/blog/value-everyday-creativity

European Commission (2024). *Culture and Democracy - The Evidence: How citizens' participation in cultural activities enhances civic engagement, democracy and social cohesion*. Publications Office of the European Union.

Gilmore, A. (2013). Cold spots, crap towns and cultural deserts: The role of place and geography in cultural participation and creative place-making. *Cultural Trends*, 22(2), 86-96.

Hadley, S. (2018). Towards cultural democracy: Promoting cultural capabilities for everyone. *Cultural Trends*, 27(1), 52-55.

Hadley, S. (2021). *Audience Development and Cultural Policy*. Palgrave MacMillan.

Hadley, S., & Belfiore, E. (2018a). Cultural democracy and cultural policy. *Cultural Trends*, 27(3), 218-223.

Hadley, S., & Belfiore, E. (2018b). *Are we misunderstanding cultural democracy?* https://www.artsprofessional.co.uk/magazine/article/are-we-misunderstanding-cultural-democracy

Hadley, S. & Gray, C. (2017). Hyperinstrumentalism and cultural policy: Means to an end or an end to meaning? *Cultural Trends*, 26(2), 95-106.

Hanquinet, L. (2014). *Cultural Practices and democratic issues: an exploration*. Paper presented at the Public Forum on Culture and Democracy, Council of Europe/ERICarts.

HM Government (2022). *Levelling Up the United Kingdom*. https://assets.publishing.service.gov.uk/media/61fd3c71d3bf7f78df30b3c2/Levelling_Up_WP_HRES.pdf

Hopkins, E. & Hay, B. (2025). *Policy Brief: Arts, Culture and Heritage: Recent Trends in UK Workforce and Engagement in England*. Creative Industries Policy Evidence Centre. https://pec.ac.uk/wp-content/uploads/2025/05/Policy-Brief-Recent-trends-in-UK-workforce-and-engagement-in-England-May-2025-v3.pdf.

Jancovich, L. (2017). Creative people and places–An experiment in place-based funding. *Journal of Arts & Communities*, 9(2), 129-147.

Jeffers, A. (2017). "The community arts movement 1968--1986". En A. Jeffers & G. Moriarty (Eds.). *Culture, Democracy and the Right to Make Art*. Bloomsbury Methuen Drama.

Jeffers, A., & Moriarty, G. (2017). *Culture, Democracy and the Right to Make Art*. Bloomsbury Methuen Drama.

Jones, S. (2010). *Culture shock*. Demos.

Kelly, O. (1984). *Community, Art and the State: Storming the Citadels*. Comedia.

Kelly, O. (1985). *In search of cultural democracy*. Arts Express.

Kelly, O. (2016). *Community, Art and the State: Storming the Citadels (2nd ed.)*. Dib Dib Dob.

Kelly, O., Lock, J., & Merkel, K. (1986). *Culture and Democracy: The Manifesto*. Comedia.

Langsted, J. (Ed.) (1990). *Strategies: Studies in modern cultural policy*. Aarhus University Press.

Matarasso, F. (2019). *A restless art. How participation won, and why it matters*. Calouste Gulbenkian Foundation.

Mihelj, S., Leguina, A., & Downey, J. (2019). Culture is digital: Cultural participation, diversity and the digital divide. *New media & society*, 21(7), 1465-1485.

Movement for Cultural Democracy (2018). *Manifesto for Cultural Democracy*. http://culturaldemocracy.uk/

Neelands, J., Belfiore, E., Firth, C., Hart, N., Perrin, L., Brock, S., & Woddis, J. (2015). *Enriching Britain: Culture, Creativity and Growth*. University of Warwick.

Nussbaum, M. (2011). *Creating capabilities*. Harvard University Press.

Pledger, D. (2025). *A cultural policy will protect Australian democracy*. https://reporter.anu.edu.au/all-stories/a-cultural-policy-will-protect-australian-democracy

O'Connor, J. (2024). *Culture is not an industry: Reclaiming art and culture for the common good*. Manchester University Press.

Porto Santo Charter (2021). *Culture and the Promotion of Democracy: Towards a European Cultural Citizenship*. https://portosantocharter.eu/the-charter/

Sen, A. (2001). *Development as freedom*. Oxford University Press.

Sen, A. (2006). *Identity and violence: The illusion of destiny*. Allen Lane.

Sen, A. (2009). *The idea of justice*. Allen Lane.

Shaw, R. (1985). Can a million flowers bloom? *Arts Express*, 25-27.

Shaw, R. (1987). *The Arts and the People*. Jonathan Cape.

Simpson, J. A. (1976). *Towards cultural democracy*. Council of Europe.

Taylor, M. (2016). Nonparticipation or different styles of participation? Alternative Interpretations From Taking Part. *Cultural Trends*, 25(3), 169-181.

Wilson, N., Gross, J., & Bull, A. (2017). *Towards cultural democracy: Promoting cultural capabilities for everyone*. King's College London.

# Hacia una democracia cultural situada. Desafíos de las políticas culturales desde América Latina[1]

**Carla Pinochet Cobos**
Universidad Alberto Hurtado
Núcleo Milenio CMUS

El concepto de democracia cultural ha cobrado en los últimos años un nuevo protagonismo en el debate público, aunque en realidad no se trata de una noción reciente dentro del campo de las políticas culturales. Su historia es más extensa de lo que podría suponerse: ya en 1976, durante el encuentro internacional de ministros de cultura realizado en Estrasburgo, se publicó un volumen que llevaba precisamente este título, señalando que la inquietud en torno a este paradigma se remonta al menos medio siglo. ¿Por qué, entonces, seguimos interrogándonos al respecto? ¿Qué implica que, tras tantas décadas, continuemos orientando nuestras políticas hacia una meta que nunca parece concretarse? ¿Qué particularidades adquiere esta pregunta en el contexto actual y desde nuestra posición en el mapa geopolítico?

Más que constituir un conjunto articulado de lineamientos normativos para la acción estatal en cultura, la democracia cultural puede ser concebida como un horizonte amplio de principios y prácticas, en constante construcción, que ha ido tomando forma —con avances, retrocesos

1 Una versión anterior de este texto fue publicada en el libro *La cultura descentrada. Estudios sobre democracia cultural en Chile y América Latina.* Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2024.

y contradicciones— a lo largo del tiempo y en distintos niveles del quehacer cultural. En este texto, revisaremos los principales elementos conceptuales de la noción y sus desafíos contemporáneos, preguntándonos por cómo podemos entender la democracia cultural desde América Latina.

## La emergencia del concepto

Sostenemos que la democracia cultural se inscribe en el cruce entre dos procesos de transformación que han reconfigurado las formas de concebir, gestionar y vivir la cultura, que tuvieron lugar a partir de mediados del siglo XX. Por un lado, la redistribución del poder cultural que ha desplazado los centros tradicionales de definición y legitimación; por otro, la creciente aceptación de la noción antropológica de cultura como marco dominante. En ambos casos, se trata de procesos de descentramiento que modifican profundamente nuestra relación con la cultura.

El primero de estos procesos ha sido objeto de múltiples formulaciones teóricas, cuya complejidad no podremos abordar en detalle aquí. De forma general, puede describirse como una serie de desplazamientos en la configuración del poder que, desde mediados del siglo XX, han venido transformando las estructuras sociales a escala global. Entre los elementos que impulsan esta reconfiguración, destacan las críticas al orden moderno articuladas desde perspectivas postmodernas, así como los enfoques poscoloniales y decoloniales que han problematizado las formas de dominación histórica impuestas por Occidente —por el Norte global, por los centros de poder— sobre el Sur y sus márgenes. Las posiciones tradicionalmente legitimadas para hablar en nombre de lo universal son interpeladas desde dimensiones que antes permanecían subordinadas o invisibilizadas: el género y

la sexualidad, la clase, la etnicidad o la racialización, entre otras. En respuesta, emergen discursos que reclaman reconocimiento para esa diversidad largamente excluida y que configuran nuevas formas de articulación en el escenario internacional contemporáneo (Aroch, 2015). En el campo cultural, estas transformaciones se manifiestan en estrategias diversas, como el multiculturalismo estadounidense o las distintas versiones de pluralismo e interculturalidad presentes en otros contextos. En todos los casos, asistimos a una apertura discursiva que refleja un cambio de época, marcado por la irrupción de voces que tensionan las jerarquías establecidas: desde abajo, desde fuera, desde los márgenes hacia los centros.

El segundo eje nos enfrenta a la notoria ambigüedad del término *cultura* y a las tensiones que surgen de la convivencia —no siempre pacífica— de sus distintas acepciones en el ámbito de la gestión pública. ¿Qué queremos decir, exactamente, cuando hablamos de cultura? Sin detenernos en el largo y complejo recorrido del concepto —profusamente tratado en obras como las de Kuper (2001), Cuche (2002) o Fornäs (2017)—, interesa aquí subrayar una distinción general entre dos tradiciones que coexisten en su definición, y que permiten visibilizar algunos de los problemas que dicha polisemia genera en el campo de las políticas culturales. Las condiciones históricas y geográficas en que se formaron estas tradiciones ayudan a explicar sus énfasis divergentes: por un lado, la tradición de matriz francesa asocia la cultura con el acervo de conocimientos ilustrados —las artes, las humanidades, la ciencia— que la humanidad ha producido y que se considera digno de preservación y difusión universal. Por otro lado, la tradición de raíz alemana entiende la cultura como el conjunto de prácticas y símbolos que dan forma a la identidad de un colectivo, frecuentemente identificado con la nación. Mientras la primera perspectiva, heredera del ideario

moderno, concibe un canon restringido que debe ser transmitido en nombre del progreso, la segunda, influenciada por el pensamiento romántico, valora la especificidad de las expresiones culturales como formas singulares de articulación del sentido colectivo.

La tensión entre estas tradiciones conceptuales —por un lado, el ideal universalista de *la Cultura* en singular; por otro, el enfoque particularista de *las culturas* en plural— ha sido reformulada en el debate contemporáneo a partir de dos registros diferenciados que Yúdice y Miller (2004) han denominado *registro estético* y *registro antropológico*. En el primero se inscriben aquellos repertorios de valor excepcional acumulados por la civilización occidental, estrechamente vinculados a las bellas artes y al legado de la alta cultura. En el segundo, se reconoce la cultura como el entramado de prácticas, creencias y formas de vida que dotan de sentido a los colectivos humanos, en consonancia con la definición desarrollada por la antropología a lo largo del siglo XX. Estas concepciones no solo responden a lógicas epistemológicas diferentes, sino que también implican principios de acción divergentes, que muchas veces entran en fricción dentro del campo de las políticas culturales.

## Democratización y democracia en las políticas culturales

Las dos orientaciones conceptuales señaladas previamente tienen un impacto diferenciado en la manera en que se diseñan e implementan las políticas culturales. El enfoque estético parte del supuesto de que existen bienes culturales de alto valor simbólico que deben ser preservados y difundidos, en tanto patrimonio universal, entre quienes han estado históricamente excluidos de su acceso. Las políticas

de democratización cultural se fundan, entonces, en una lógica de irradiación: un repertorio limitado de producciones provenientes del campo de la alta cultura debe ser compartido con públicos más amplios y diversos. En contraste, la perspectiva antropológica amplía la comprensión de lo cultural, incluyendo no solo las expresiones artísticas sino también las formas de vida, creencias y prácticas propias de distintos grupos humanos. Desde esta visión relativista, que promueve la igualdad entre sistemas simbólicos, la política cultural busca reconocer y visibilizar la diversidad local, más que expandir de manera unidireccional una oferta determinada. Las políticas de democracia cultural se sitúan precisamente en este segundo marco, orientándose a legitimar la pluralidad de voces y manifestaciones. De este modo, cuando predomina la lógica estética, la cultura se convierte en un marcador de distinción social basado en el gusto y el estatus; en cambio, bajo la óptica antropológica, se torna expresión de la autenticidad y la memoria colectiva, ilustrando las diferencias entre culturas a nivel global (Yúdice & Miller, 2004).

A pesar de la expansión del concepto —o quizás debido a ella—, la coexistencia entre estos dos enfoques no ha sido sencilla ni lineal. Aunque parece haberse naturalizado la idea de que "la cultura está en todas partes" (Hannerz, 1996), lo cierto es que estas concepciones conviven de forma tensa, y a menudo se solapan dentro del mismo discurso o en el diseño de las políticas. Con frecuencia, se exige a una política formulada desde una de estas lógicas que dé respuesta a las expectativas asociadas a la otra. Así, iniciativas centradas en la promoción de las artes pueden ser cuestionadas por no reflejar adecuadamente la diversidad sociocultural, mientras que programas que valoran expresiones culturales locales son deslegitimados en función de criterios de calidad definidos por las élites. Este escenario obliga a las instituciones

responsables de la política cultural —ministerios, secretarías, agencias— a responder de manera simultánea a demandas heterogéneas y, en muchos casos, contradictorias.

En el centro global, las primeras formulaciones del paradigma de democracia cultural (Kelly, 1984), se orientaron a cuestionar frontalmente la autoridad que monopoliza la definición del valor artístico de una obra o producto (Hadley & Belfiore, 2018). Para el autor, la jerarquía cultural establecida —que eleva el gusto de ciertos sectores sociales al rango de gusto "civilizado" o naturalmente superior— no puede explicarse únicamente por el origen de clase o la falta de movilidad social. Más bien, sostiene que existen múltiples trayectorias que conducen a la adhesión a ese sistema de valores aparentemente inapelable. De ahí que, como recuerdan Hadley y Belfiore, el desafío no consiste simplemente en extender el estatus de *arte* a prácticas que históricamente han sido excluidas, sino en cuestionar y reemplazar por completo la escala de valores sobre la que se sostiene dicho régimen de legitimación. La política cultural adquiere así un carácter radical y transformador, no como ejercicio de inclusión de lo diverso dentro de un marco predefinido, sino como proceso de afirmación de la capacidad de las comunidades para representarse culturalmente por sí mismas. No se trata de conceder un lugar a aquello que fue desplazado, sino de reconocer su existencia cultural en tanto forma soberana e insubordinada.

La distancia entre los marcos teóricos y su aplicación concreta suele ser reveladora de las tensiones latentes en el propio concepto. En el caso británico, si bien la política cultural buscó dejar atrás el llamado *modelo de déficit* —asociado a la democratización de la cultura— para transitar hacia una noción más amplia de democracia cultural —centrada en el

reconocimiento de las capacidades culturales significativas de todos los sujetos—, lo cierto es que este giro discursivo tuvo que articularse sobre una estructura institucional preexistente que limitaba su potencial transformador. Como observa Steven Hadley (2018) al analizar el informe final del estudio encargado por el Instituto Cultural del King's College de Londres en 2017, la formulación de la democracia cultural no implicó una ruptura con los compromisos históricos de la política cultural británica, especialmente en lo relativo al financiamiento de las artes. De hecho, su implementación se apoyó en gran medida en una infraestructura diseñada desde las premisas de la democratización. Esta tensión —entre la radicalidad que el concepto propone y los marcos institucionales que lo contienen— conduce, según Hadley (2018), a una suerte de despolitización del término y a una omisión de su genealogía crítica.

La noción de democracia cultural, concebida como principio orientador de las políticas públicas, posee un potencial profundamente transformador. Sin embargo, su incorporación en el contexto británico del siglo XXI ha tendido a organizar sus múltiples implicancias en torno a un eje central y dominante. Para comprender cabalmente su alcance actual —sostienen Hadley y Belfiore— sería necesario articularla con "una política de reconocimiento atenta a las dinámicas de clase", dado que las jerarquías de valor que estructuran el campo cultural están inevitablemente atravesadas por relaciones de poder y legitimación (2018: 222).

## Democracia cultural desde América Latina

En el contexto latinoamericano, el desarrollo de las políticas culturales presenta particularidades que dificultan su lectura bajo marcos externos. En los países anglosajones, la

noción de *democracia cultural* ha emergido con fuerza en la medida en que los problemas vinculados al acceso a los bienes culturales tienden a considerarse resueltos o, al menos, han perdido centralidad en la agenda pública. En ese entorno, esta se plantea como una vía pragmática para "fomentar capacidades culturales universales" (Hadley, 2018), en oposición al modelo deficitario que buscaba hacer llegar la cultura a la población —la democratización de la cultura—, y que hoy se reemplaza por una visión centrada en crear las condiciones necesarias para que las personas ejerzan su libertad cultural de manera efectiva —la democracia cultural— (Wilson, Gros & Bull, 2017). Sin embargo, en América Latina esta distinción no puede asumirse como un simple tránsito lineal entre paradigmas. La historia del pensamiento cultural en la región resiste esta lógica de sustitución, pues desde sus primeras formulaciones ya coexistían diversas concepciones de lo cultural. Desde mediados del siglo XX, por ejemplo, era posible identificar tres registros simultáneos: las artes académicas, el folclore y el patrimonio. Y no es menor que, ya en la década de 1950, los sectores intelectuales —tradicionales custodios de la alta cultura— comenzaran a interesarse por las culturas populares, entendidas como manifestaciones genuinas del tejido social (Yúdice, 2019). En una región marcada por profundas desigualdades, crisis institucionales y frágiles estructuras culturales, los dos modelos han operado en simultáneo, configurando un escenario donde las tensiones entre universalismo y particularismo, inclusión y jerarquía, no se resuelven, sino que se entrelazan.

La noción de democratización cultural tiene una trayectoria extensa en América Latina. Desde los tiempos coloniales y durante la consolidación de los estados-nación, tanto las expresiones artísticas como las instituciones culturales han sido empleadas como vehículos para formar ciudadanía, al

tiempo que han funcionado como mecanismos de validación simbólica para las élites políticas y económicas. Mientras que en los países del llamado *centro global* se produjeron avances significativos en cuanto al acceso masivo a bienes culturales y a la formación ciudadana en el marco del proyecto moderno, en nuestra región estos objetivos han estado históricamente marcados por limitaciones estructurales. Las profundas desigualdades sociales que caracterizan al continente siguen reflejándose en los patrones de consumo cultural, que continúan concentrándose "en un segmento privilegiado de la población: los más educados, jóvenes y con mayores ingresos" (Peters, 2020: 182).

No obstante este desfase en relación con los modelos europeos, América Latina ha estado activamente implicada en las discusiones globales sobre la transformación de los marcos de política cultural. Como ocurre en el ámbito museal —donde se han incorporado nociones contemporáneas sin abandonar del todo las matrices heredadas del modelo europeo (García Canclini, 2010)—, también en las políticas culturales coexisten paradigmas superpuestos y aún en disputa, en los que la dimensión crítica y el compromiso político han tenido un rol central. Así, el paradigma de la democracia cultural ha adoptado formas propias en la región, expresadas en experiencias como la animación sociocultural de los años setenta o, más recientemente, en la proliferación de iniciativas centradas en la gestión cultural comunitaria, como el movimiento de cultura viva comunitaria. En esta convivencia dinámica, aunque discontinua, las agendas locales han mantenido un diálogo —no siempre armónico— con las corrientes globales. El auge del discurso de las industrias creativas hacia fines de los noventa, por ejemplo, tuvo en América Latina una recepción desigual: más cercana a una estrategia discursiva —como en el caso de la llamada "economía naranja"— que a una

transformación estructural del sector. A pesar de ello, artistas y gestores culturales continuaron desarrollando su trabajo con relativa continuidad. En este sentido, la gestión cultural en la región no puede entenderse como una simple adaptación del *art management*, sino que se sitúa preferentemente en un marco de acción política, más que en una lógica de eficiencia económica (Quiña, 2018).

Nos detendremos a continuación en dos elementos distintivos de la democracia cultural situada desde América Latina. Ello nos llevará, por una parte, a la discusión en torno a los derechos culturales, que constituyen un verdadero reto para las democracias contemporáneas en tanto invitan a repensar sus fundamentos modernos. En segundo término, nos conduce a pensar la relación entre cultura y política, a la luz de una arraigada tradición de nuestro continente que vincula las artes con la defensa de las garantías democráticas.

## El derecho a la cultura

Tradicionalmente, la legitimidad del poder democrático se articulaba en torno a la idea de un pueblo concebido como un cuerpo homogéneo, cohesionado y soberano. No obstante, la expansión del concepto de cultura, así como los marcos jurídicos que reconocen la pluralidad de sujetos y pertenencias, introducen un escenario más complejo: aquel en que ese "pueblo" se descompone en múltiples pueblos, diversos entre sí y portadores de identidades diferenciadas. A escala internacional, ha comenzado a consolidarse la tesis de que los derechos culturales contribuyen de manera decisiva al ejercicio de otros derechos sociales. En efecto, al fortalecer nuestra capacidad de identificarnos, de crear sentidos colectivos, de articular formas de convivencia y de incidir activamente en el entorno, los derechos culturales profundizan el ideario

democrático, habilitando nuevas formas de participación para una ciudadanía plural y descentralizada. En esta línea, sostengo que, desde una lectura situada en América Latina, este planteamiento puede ser llevado aún más lejos.

Mientras en Europa se ha observado lo que algunos autores han denominado un "giro participativo" en las políticas culturales (Dupin Meynard & Négrier, 2020), en América Latina el debate en torno a los derechos culturales ha sido orientado, más que por la noción de participación ciudadana, por el principio del derecho a la diferencia. Durante los gobiernos progresistas de la región en la década de 2000, este giro encontró distintas formas de institucionalización, siendo el caso paraguayo uno de los más representativos. La Ley de Cultura N.º 3.051, que dio origen a la Secretaría de Cultura del Paraguay, fue elaborada y puesta en marcha bajo la dirección del intelectual y curador Ticio Escobar, y sentó las bases de un modelo que reconoce el carácter multicultural del país y concibe al Estado como garante de los derechos culturales. La orientación de sus políticas se centró, por tanto, en asegurar condiciones que permitieran a las distintas comunidades del país desarrollar libremente sus formas de expresión simbólica.

Los derechos culturales, en su articulación con los procesos de descentralización del poder y la ampliación antropológica del concepto de cultura, dejan de estar circunscritos al ámbito administrativo de la política sectorial. En el contexto latinoamericano, cuando son concebidos como derecho a la diferencia, su incorporación ha implicado transformaciones profundas en los marcos legales que regulan la convivencia social. Así lo evidencian las constituciones de Bolivia y Ecuador, que han integrado las nociones de "buen vivir" propias de las cosmovisiones quechua, aymara y guaraní. En estos textos fundamentales, la separación entre cultura y

vida no tiene lugar: su entrelazamiento es condición necesaria para el ejercicio pleno de todos los derechos. Este enfoque ha permitido que, en varios países de la región, las políticas culturales se vinculen estrechamente con las agendas de sostenibilidad y justicia social, reconociendo que, en muchos casos, proteger los derechos culturales implica también resguardar modos de vida en peligro de desaparición.

Es importante subrayar que la participación cultural no constituye un aspecto menor ni prescindible; por el contrario, continúa siendo una demanda sentida y pendiente para numerosos colectivos en la región. En distintos escenarios, las instituciones encargadas de la gestión cultural han impulsado esfuerzos significativos para dotar de un enfoque participativo a sus políticas, promoviendo una agenda orientada a la transformación social que ha insistido en repensar, de manera continua, los sentidos y las formas concretas de la participación en el ámbito cultural. No obstante, los desafíos en este plano siguen siendo numerosos. Mi propósito no es minimizar el lugar que ocupa la participación en la concepción de democracia cultural, sino más bien señalar que, en muchos contextos latinoamericanos, el punto de partida ha sido la lucha por el reconocimiento del derecho a la diferencia, una condición que aún dista de estar plenamente garantizada. Por ello, una genealogía situada de la noción de democracia cultural en América Latina requiere necesariamente incorporar esta dimensión como un elemento clave del análisis.

## Democracia cultural y disenso político

Por otra parte, en el contexto latinoamericano, el derecho a la diferencia que impulsa la democracia cultural puede leerse en una doble dimensión: como reconocimiento de la diversidad y como apertura al disenso. La persistencia de

estructuras de poder centralizadas, así como la ambigüedad inherente al concepto de cultura, imprimen un carácter conflictivo a cada etapa del proceso cultural: desde la concepción de las obras hasta su producción, circulación y recepción. Esta conflictividad, lejos de representar una amenaza para la democracia cultural, puede entenderse como su fundamento mismo; como aquello que le da sentido y la mantiene en tensión productiva. En efecto, la democracia cultural se construye en el interior de la diferencia, no para neutralizarla o diluirla, sino para gestionarla mediante la participación activa y el ejercicio de agencia de los sujetos implicados.

Bien sabemos que, en sus múltiples formas, el arte ha desempeñado históricamente un papel clave en la defensa de las libertades democráticas. Durante los periodos más represivos en América Latina, las manifestaciones artísticas funcionaron como espacios de articulación del disenso, permitiendo visibilizar la diferencia y sostener la crítica desde lenguajes no violentos. En ello reside la profunda conexión entre arte y política, si concebimos esta última —en sintonía con Jacques Rancière— como una práctica de intervención sobre la *división de lo sensible*, es decir, sobre "la distribución de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que definen cómo un común puede ser compartido y quiénes participan en dicha repartición" (2002: 15). En esta perspectiva, la democracia cultural no busca la clausura del conflicto, sino su reconocimiento como componente constitutivo de la vida social, afirmando el derecho a expresar, elaborar y sostener las divergencias que nos atraviesan.

La democracia cultural, en este sentido, parte de la premisa de que las artes, la cultura y el patrimonio constituyen herramientas fundamentales para enfrentar las tensiones inherentes a las sociedades contemporáneas.

Más que ofrecer soluciones definitivas, configuran espacios críticos, deliberativos y reflexivos desde los cuales canalizar dichas contradicciones. En este marco, el significado de las obras no se concibe como cerrado o definitivo, sino como algo siempre en disputa, atravesado por el conflicto y la diferencia. Los artistas dejan de ser vistos como portadores de una inspiración universal y descontextualizada, para reconocerse como sujetos creativos que interactúan, con fricciones, dentro de marcos sociales concretos. Las instituciones culturales, por su parte, ya no ocupan el lugar de autoridades incuestionables, sino que se replantean como dispositivos de mediación que interrogan críticamente sus propios modos de operar. Finalmente, los públicos dejan de ser concebidos como consumidores pasivos de contenidos ya definidos, para convertirse en actores activos en la construcción de sentidos culturales compartidos.

## Descentrar, descentralizar y desculturizar la cultura

Para concluir este ensayo, quiero detenerme en tres desafíos pendientes que invitan a profundizar en la ruta de la democracia cultural, permitiéndonos avanzar hacia una cultura *descentrada*. Al aludir al desplazamiento respecto de un centro cuya gravitación simbólica ya no resulta determinante, la idea de descentramiento permite también abordar algunas de las principales tensiones que configuran los actuales procesos culturales. Estas pueden organizarse en torno a tres ejes fundamentales: el poder, la descentralización y la transversalidad. Si bien estas cuestiones han sido ampliamente exploradas en la literatura internacional sobre políticas culturales, mi interés aquí ha sido recuperar las formas particulares en que han sido conceptualizadas y debatidas desde América Latina, con el propósito de situar estas discusiones

en clave regional y proyectarlas hacia nuevos horizontes de pensamiento y acción.

En un reconocido estudio centrado en el concepto de cultura, Alejandro Grimson plantea que "es imprescindible reintroducir la cuestión del poder en el centro de la cuestión de la *cultura*" (2011: 85), como vía para superar las lecturas homogeneizantes y esencialistas que han pesado históricamente sobre esta noción. Desde esta perspectiva, resulta fundamental —según el autor— prestar atención al lugar que ocupa la fabricación de significados, así como a las formas concretas en que los distintos actores se enfrentan, cooperan o negocian dentro de entramados simbólicos compartidos, aunque no exentos de conflicto. Las artes y la cultura no solo participan activamente en esa producción de sentidos, sino también en las disputas que ésta suscita. En este marco, pensar una cultura descentrada a partir de estas experiencias implica observar cómo las prácticas culturales actúan como dispositivos capaces de interrumpir, desarmar o impugnar las estructuras de poder vigentes.

Una segunda dimensión vinculada a la noción de una cultura descentrada nos lleva a reflexionar sobre el problema de la descentralización. En el contexto contemporáneo, tanto por una voluntad política de parte de las instituciones estatales como por el creciente protagonismo de otros actores sociales —como el mercado o la sociedad civil—, la formulación de las políticas culturales se ha vuelto progresivamente más descentralizada. Tal como lo plantea Víctor Vich (2013), ya no se trata de una preocupación exclusiva del Estado. Sin embargo, las formas específicas que adopta esta descentralización distan aún de estar definidas o resueltas. El programa Puntos de Cultura, impulsado inicialmente en Brasil y replicado en varios países de la región, permite observar cómo

ciertos dispositivos descentralizadores pueden terminar reproduciendo —aunque de manera atenuada o reconfigurada— las mismas lógicas centralistas que pretendían superar. En su análisis del caso argentino, Lacarrieu y Cerdeira (2016) ofrecen una lectura crítica al señalar que esta política ha funcionado más como un mecanismo de distribución de fondos que como un proceso real de construcción de poder social, al inducir la reiteración de esquemas preestablecidos por la institucionalidad. Para las autoras, este límite ilustra tanto las posibilidades como las restricciones de la democracia cultural, en la medida en que su concreción exigiría una radicalización de la democracia y del funcionamiento estatal en todos sus niveles, es decir, una apertura efectiva de los espacios de decisión. Este es, sin duda, un eje clave para pensar el paradigma que aquí se discute. Aunque ha sido abordado de manera tangencial en algunos de los textos del libro, no ha constituido el foco central de este análisis.

La tercera dimensión asociada al descentramiento de la cultura puede entenderse como un desafío de transversalización. Víctor Vich (2013) ha abordado esta agenda con mayor amplitud y profundidad a través de su propuesta de *desculturizar la cultura*. Con ello se refiere a una estrategia prolongada de pensamiento y acción que, según plantea, ha venido gestándose en América Latina desde hace décadas, y que se estructura en torno a dos orientaciones principales: por un lado, posicionar a la cultura como agente de transformación social, y por otro, evidenciar las dimensiones culturales que subyacen en fenómenos que habitualmente no son comprendidos como tales. En esta perspectiva, las políticas culturales deben expandir sus márgenes más allá del campo artístico en sentido estricto, para reconocer y activar la dimensión simbólica que atraviesa todas las prácticas sociales. En este trabajo transversal e intersectorial, una política cultural

"auténticamente democrática" debe asegurar que las identidades históricamente excluidas cuenten con las condiciones necesarias para representarse a sí mismas y participar en la vida pública, haciendo visibles los entramados culturales y las relaciones de poder que han restringido su agencia. Así entendida, la tarea de desculturizar —o transversalizar— la cultura implica asumirla como instrumento para la transformación social. Esta faceta de una cultura descentrada, que renuncia a la autonomía disciplinaria de las artes para vincularse con otras esferas de lo social, se enlaza con la noción de una democracia cultural latinoamericana entendida como resguardo de la diferencia. Sin embargo, las potencialidades de esta línea de trabajo exceden con creces los límites de lo abordado en este volumen, y podrían, sin duda, constituir el núcleo de una investigación futura.

## Reflexiones finales

Si el paradigma de la democracia cultural ha logrado consolidarse en el marco de los procesos que aquí he intentado delinear, es razonable pensar que su porvenir también estará condicionado por la persistencia —o el debilitamiento— de esas mismas dinámicas. En este contexto, asumir su defensa se vuelve una tarea urgente. Defender la riqueza semántica de la noción de cultura frente a los esfuerzos por reducirla a definiciones homogéneas; impugnar los marcos autoritarios que siguen reproduciendo jerarquías estéticas como si fueran neutras o universalmente válidas; y sostener una visión descentralizada del campo cultural, en la que las voces históricamente excluidas puedan disputar los espacios de visibilidad, enunciación y poder. Este texto ha buscado justamente contribuir a esa tarea, proponiendo un recorrido que invita a repensar colectivamente los desplazamientos que hacen

posible imaginar otros futuros para la política cultural latinoamericana.

Con todo, la democracia cultural permanece como un horizonte inestable, cuya materialización efectiva resulta muchas veces más perceptible en la teoría que en la práctica. Por ello, es necesario formular algunas preguntas incómodas: ¿es la democracia cultural una expresión de deseo más que una política efectiva? ¿Una formulación bienintencionada que no logra consolidarse como proyecto concreto? ¿Qué viabilidad tiene en un contexto regional atravesado por el avance de proyectos autoritarios, donde los procesos de descentramiento cultural —lejos de afirmarse— se ven crecientemente amenazados? Y en el caso chileno, ¿qué perspectivas tiene una democracia cultural luego del retroceso que implicó el rechazo a las políticas de identidad en el proceso constituyente reciente? Asumir estas preguntas no significa abandonar el paradigma, sino fortalecer su politicidad. La democracia cultural, situada desde América Latina, implica reconocer su fragilidad estructural, pero también su potencia crítica como herramienta para confrontar los límites del presente y ensayar, desde nuestras coordenadas, formas más justas de vida cultural compartida.

## Referencias

Aroch, P. (2015). *Promesas irrealizadas. El sujeto de discurso postcolonial y la nueva división del trabajo*. Siglo XXI Editores.

Cuche, D. (2002). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Nueva Visión.

Dupin-Meynard, F. & Négrier, E. (editores) (2020). *Cultural Policies in Europe: a Participatory turn?* Éditions de L'Attribut.

Fornäs, J. (2017). *Defending culture. Conceptual foundations and contemporary debate.* Palmgrave Macmillan.

García Canclini, N. (2010). "¿Los arquitectos y el espectáculo les hacen mal a los museos?" En Castilla, Américo (Comp.) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Paidós/ Fundación Typa.

Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI Editores.

Hadley, S. (2018). Towards cultural democracy: promoting cultural capabilities for everyone. *Cultural Trends*, 27(1), 52-55.

Hadley, S. & Belfiore, E. (2018). Cultural democracy and cultural policy. *Cultural Trends*, 27(3), 218-223.

Hannerz, U. (1996). *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*. Cátedra/Universidad de Valencia.

Kelly, O. (1984). *Community, Art and the State: Storming the Citadels*. Comedia.

Kuper, A. (2001). *Cultura. La versión de los antropólogos*. Paidós Editores.

Lacarrieu, M. & Cerdeira, M. (2016). Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural. *Políticas Culturais em Revista*. 9 (1), 10-33.

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

Quiña, G. (2018). Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas: Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22(37), 197-220.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible*. *Estética y política*. Centro de Arte de Salamanca.

Vich, V. (2013). Desculturizar la cultura. Retos actuales de las políticas culturales. *Latin American Research Review*, 48, 129-139.

Wilson, N., Gros, J. & Bull, A. (2017). *Towards cultural democracy: promoting cultural capabilities for everyone.* Cultural Institute, King's College London.

Yúdice, G. (2019). Políticas Culturales y Ciudadanía. *Educação & Realidade*, 44 (4), e89221.

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

# Reflexionando sobre el trabajo cultural en la era de la inteligencia artificial[2]

**Hye-Kyung Lee**
King's College London, Reino Unido

## Introducción

Al perturbar el monopolio humano de la creatividad, la inteligencia artificial (IA) produce lo que podemos llamar una *precariedad creativa* para una amplia gama de trabajadores culturales —desde artistas, periodistas y compositores de música incidental hasta actores de cine— al emular su imaginación creativa y su comunicación con el público, y apropiarse de contenidos culturales protegidos por derechos de autor para su minería de datos.

Los investigadores en estudios culturales y mediáticos han explorado diversas implicaciones de la IA en términos de ética y sesgos, vigilancia, formación del gusto cultural, datificación de la vida cotidiana, política de conjuntos de datos, trabajo en plataformas, *deepfakes*, interacción humana con chatbots o asistentes de voz, entre otros (p. ej., Jin 2021, el número especial *Reclaiming the human in machine cultures* de 2022 y otros artículos relacionados con IA en *Media, Culture*

2 Este capítulo es una versión en español del siguiente artículo: Lee, H.-K. (2024). *Reflecting on cultural labour in the time of AI. Media, Culture & Society*, 46(6), 1312-1323. El trabajo original fue publicado en 2024 y para esta versión en español, la autora ha ampliado las consideraciones finales.

*& Society*). Sin embargo, la precariedad creativa emergente del trabajo cultural sigue siendo un territorio inexplorado. Además, las respuestas de los formuladores de políticas y de las comunidades de investigación en política cultural parecen ser lentas, en contraste con los sindicatos y asociaciones culturales que han estado exigiendo con urgencia regulaciones y la protección de la creatividad humana.

Ante este panorama, resulta inevitable rearticular nuestra comprensión del trabajo cultural y entender cómo la IA generativa lo desafía como marcador de la creatividad humana. Para ello, primero revisaré tres perspectivas dominantes del trabajo cultural en las discusiones sobre política cultural —desde el trabajo improductivo y el creativo hasta el precario— desde la década de 1960 hasta el periodo de la pandemia. Esto implicará una reflexión crítica sobre sus limitaciones y sus implicaciones para nuestros esfuerzos por comprender el impacto de la IA generativa. Posteriormente, exploraré las principales manifestaciones de la precariedad creativa emergente del trabajo cultural en la era de la IA —es decir, la creciente incertidumbre en torno a los roles creativos, los derechos y la identidad de los trabajadores culturales, así como la percepción del público de su creatividad y trabajo— y comentaré posibles medidas de política pública. Examinar el cambiante discurso sobre políticas del trabajo cultural es fundamental, ya que orienta las intervenciones estatales y la creación de nuevas instituciones que pueden afectar significativamente a los trabajadores culturales, mediáticos y creativos. En el centro de esta indagación está la pregunta fundamental: ¿cómo podemos recuperar la creatividad humana y el trabajo cultural, y rearticular el significado de la cultura como acto comunicativo en la era de la IA? (Natalie & Guzmán, 2022).

## El trabajo cultural en la política cultural: una trayectoria histórica

### *Trabajo improductivo*

La primera perspectiva sobre el "trabajo" en las discusiones de política cultural surgió en base a la "teoría de la enfermedad de los costos" a mediados de la década de 1960, en el apogeo de la industrialización, que también estuvo marcada por una significativa expansión de la cultura de masas y los medios de comunicación en Europa y Estados Unidos. Según *Performing Arts: An Economic Dilemma* de Baumol y Bowen (1966), las artes escénicas en vivo intensivas en mano de obra conforman un sector con estancamiento en la productividad. Esto es, los artistas son difícilmente sustituibles por máquinas, por lo que las posibilidades de ganancias de productividad en el sector de las artes escénicas son muy limitadas. Circunstancias similares se encuentran en diversas industrias de servicios intensivas en mano de obra. Mientras tanto, el aumento de la productividad en otros sectores que disfrutan de los avances tecnológicos conduce a incrementos salariales, lo que, a su vez, impulsa un aumento salarial en el sector de las artes escénicas. Por lo tanto, las organizaciones de artes escénicas sufrirían problemas de costos (*su enfermedad*) y necesitarían subsidios externos.

Esta teoría fue criticada por diversos académicos (Peacock, 2000; Towse, 2019): los ingresos de los artistas no aumentan notablemente; una mayor difusión a través de transmisiones o grabaciones puede ofrecer ingresos adicionales (Baumol, 1985); muchos teatros comerciales sobreviven sin financiamiento público; y, en última instancia, la falta de consumidores es la causa más fundamental de los problemas financieros de las organizaciones artísticas. No obstante, la teoría

de la enfermedad de los costos sustentó un subsidio cultural paternalista al persuadir a los gobiernos de apoyar a los sectores artísticos *improductivos* frente a las industrias culturales y mediáticas comerciales. Aunque la preocupación principal eran las artes escénicas, su argumento parecía relevante para otros tipos de sectores *intensivos en mano de obra*. De hecho, justificó la creación de una agencia federal de financiamiento de las artes en Estados Unidos a mediados de la década de 1960, determinando como objetivo clave la estabilidad financiera de las organizaciones artísticas (Wyszomirski, 2013). En el Reino Unido y otros lugares, los formuladores de políticas y el sector artístico utilizaron esta teoría "para presionar por subsidios cada vez más generosos" (Throsby, 1994: 15) hasta su declive con el surgimiento del discurso de las industrias creativas a fines de los años noventa.

Desde la perspectiva del trabajo cultural, podemos observar que la teoría de la enfermedad de los costos reconocía implícitamente la complejidad y el carácter tácito del trabajo cultural al argumentar que es difícil de reemplazar por máquinas. Irónicamente, esto sustentó la reducción económica de dicho trabajo a una mera cuestión de baja productividad. Sin embargo, la llegada de la IA generativa significa que muchos tipos de trabajo cultural pueden ser automatizados, lo que conlleva potenciales aumentos de productividad según el sector, aunque las artes escénicas en vivo sigan siendo inmunes a la automatización. Esto nos recuerda la observación de Baumol y Bowen (1966) sobre los diferentes efectos de la tecnología en distintos sectores y nos lleva a preguntarnos cómo se manifestará el impacto de la IA en términos de ganancias de productividad —o su ausencia— en diferentes sectores de las industrias culturales y creativas en general. No obstante, debemos ser conscientes de que tal indagación conlleva un peligro evidente: abstraer económicamente

la creatividad humana y el trabajo cultural, tal como hizo la teoría de la enfermedad de los costos.

### *Trabajo creativo*

A fines de la década de 1990 y durante los 2000, surgieron nuevos tipos de políticas culturales para promover las industrias creativas. Como una inversión radical de la teoría de la enfermedad de los costos, la idea de las industrias creativas glorificó la creatividad y, por lo tanto, el trabajo cultural, considerado el factor clave de la producción creativa. Por ello, no es sorprendente que la creatividad, las habilidades y el talento de los trabajadores culturales, creativos y de medios ocuparan el centro de las preocupaciones de la política de las industrias creativas.

Los formuladores de políticas comenzaron a concebirlos ampliamente como capital humano, que se afirmaba era "por mucho, la forma más importante de capital en las economías modernas" (Becker, 2002: 3). Si el capital físico, a menudo concentrado en pocas manos, era el motor principal de la sociedad industrial, se creía que el crecimiento de la sociedad postindustrial dependía del capital humano y de su amplia propagación (Galor & Moav, 2004). La perspectiva del capital humano reconoce acertadamente los aspectos tácitos de la creatividad —la creatividad está incorporada en los trabajadores culturales y es difícil de codificar o transferir— y la complejidad del proceso creativo, que, a menudo, se compara con una caja negra. Esto explica por qué la política del gobierno británico sobre las industrias creativas se centró en fomentar a los trabajadores culturales actuales y futuros que encarnan la creatividad a través de la inversión en educación creativa, formación y clústeres (Banks & Hesmondhalgh, 2013; Jayne, 2005).

Aparentemente, el reconocimiento de las dimensiones tácitas de la creatividad impidió a los formuladores de políticas desarrollar políticas que apoyaran a industrias u organizaciones específicas. En su lugar, esperaban que la creatividad, como capital humano, se acumulara mediante la educación y la formación, y se difundiera ampliamente a través de clústeres y redes creativas en todo el país. En concordancia con la idea de que la creatividad puede potencialmente encontrarse en cualquier tipo de trabajo (McGuigan, 2010), el discurso de las industrias creativas tenía cierto potencial para catalizar un debate más amplio sobre la importancia del trabajo y fortalecer la demanda de una mayor participación de la mano de obra en los beneficios económicos en un contexto de creciente desigualdad.

Sin embargo, tal potencialidad no se materializó. Los formuladores de políticas se concentraron en defender el impacto económico inmediato del sector cultural. Esto resonó profundamente con la comprensión neoliberal e individualizada de los trabajadores culturales: como capitalistas humanos, se esperaba que fueran emprendedores y responsables de su propio desarrollo y mantenimiento de habilidades, asumieran riesgos y generaran capital adicional en forma de propiedad intelectual (McRobbie, 2016). En resumen, la glorificación de los trabajadores culturales y su creatividad se transformó en una celebración de su poder económico en términos de los ingresos de las industrias creativas y sus contribuciones al PIB y al desarrollo económico regional. Además, los formuladores de políticas ignoraron los problemas del trabajo cultural, como la precariedad prevalente y las malas condiciones laborales.

En retrospectiva, el discurso de las industrias creativas marcó un giro creativo en la política cultural, destacando la

importancia de los trabajadores culturales como portadores de creatividad, atrayendo nuevas inversiones al sector cultural y aumentando su visibilidad. Sin embargo, trataba el trabajo creativo como si fuera capital, debilitando el trabajo como concepto y fuerza social. El discurso de las industrias creativas ya había sido desacreditado por la realidad socioeconómica de los trabajadores culturales, caracterizada por la precariedad, y probablemente será aún más cuestionado a medida que la IA generativa muestre cómo la tecnología puede emular fácilmente la creatividad (o el así llamado capital humano) y lo que puede hacer el verdadero capital, como la acumulación y concentración a gran escala de la capacidad creativa en plataformas globales de IA. Al mismo tiempo, la IA puede disminuir aún más el valor del trabajo al demostrar la posibilidad de una producción creativa sin mano de obra y su capacidad de llenar vacíos en el trabajo cultural ("brechas de capital humano") (The Economist, 2024).

Al volver a examinar el discurso de las industrias creativas, podemos darnos cuenta de que la perspectiva política del trabajo creativo desde fines de los años noventa estaba profundamente situada en el contexto político-económico más amplio de la asimilación del trabajo al capital, y es probable que dicho contexto continúe en la era de la IA generativa.

### *Trabajo precario*

A diferencia de los formuladores de políticas, los académicos críticos han prestado gran atención a los problemas del trabajo cultural desde la década de 2000. Desmitificaron el trabajo creativo al señalar el trabajo precario, la falta de seguridad social, la ausencia de equilibrio entre la vida laboral y personal, y la (auto)explotación en el contexto de

la reestructuración económica neoliberal, caracterizada por la subcontratación, la individualización del riesgo y el debilitamiento de los sindicatos (Banks, 2017; Gill & Pratt, 2008; Hesmondhalgh & Baker, 2013; McGuigan, 2010; McRobbie, 2016; Reckwitz, 2017).

No obstante, no se produjeron cambios de políticas significativos hasta la pandemia del COVID-19, durante la cual las dificultades de los trabajadores culturales se convirtieron en un asunto urgente de política pública (de Peuter *et al.*, 2023; Salvador *et al.*, 2022; UK Parliament, 2023). Se criticaron múltiples manifestaciones del trabajo cultural inseguro, como la incertidumbre en el empleo, la falta de control sobre las condiciones laborales, los bajos ingresos y la ausencia de regulaciones (Comunian & England, 2020).

En particular, el trabajo autónomo (*freelance*) surgió como la categoría más vulnerable del trabajo cultural porque la protección estatal de los derechos de los trabajadores sigue anclada en el legado de la sociedad industrial; los trabajadores autónomos no son reconocidos como tales por las leyes laborales y carecen de los derechos básicos de los trabajadores (Taylor, 2017). Aquellos pertenecientes a minorías tienden a sufrir aún más esta inestabilidad, y también se ha argumentado que la desigualdad estructural en la fuerza laboral convierte al trabajo creativo en un mal trabajo (Brook *et al.*, 2020).

Es comprensible que los trabajadores culturales exijan soluciones urgentes. Por ejemplo, los sindicatos culturales y los grupos de campaña en el Reino Unido exigen un mayor reconocimiento social del valor del trabajo cultural, considerándolo una condición esencial para abordar el problema de la precariedad. Sus otras demandas incluyen condiciones de trabajo y remuneración justas; regulaciones sobre las tarifas

de los *freelancers*; la participación de los trabajadores autónomos en la elaboración de políticas; una garantía de ingresos mínimos o una renta básica universal; una mejor protección social; y un acceso más fácil a las prestaciones de desempleo (Artists' Union England, 2020; Equity, 2021; FMTW, 2022; Musicians' Union, 2022; WGGB, 2020). Los formuladores de políticas reconocieron tardíamente la precariedad del trabajo cultural y han comenzado a considerarla un tema de empleo/trabajo, seguridad social, políticas de bienestar, así como de subsidios culturales.

La discusión sobre la precariedad ha funcionado como un argumento muy eficaz contra la glorificación de la creatividad en el discurso de las industrias creativas al concebir el trabajo cultural como una cuestión de subsistencia más que una cuestión de creatividad. Sin embargo, sostengo que dicho enfoque socioeconómico tiende a limitar significativamente nuestra exploración de los impactos de la IA generativa sobre los trabajadores culturales y su labor. Esto se debe a que, en este nuevo contexto artificial, la subsistencia de los artistas y trabajadores culturales y mediáticos dependerá más fuertemente de cómo se afirmen sus roles creativos, su identidad y sus derechos, y de cómo se valore socialmente su creatividad. La incertidumbre en torno a estos aspectos intensificaría los indicadores clave del trabajo cultural inseguro, especialmente la inseguridad en las oportunidades de obtención de ingresos, la conservación de un nicho laboral, la adquisición/actualización de habilidades y el acceso a ingresos estables adecuados (Standing, 2017).

## IA y trabajo cultural humano: la precariedad creativa emergente

A pesar de sus diferentes implicaciones, las tres perspectivas anteriores comparten una comprensión (socio)económica del trabajo cultural. La teoría de la enfermedad de los costos y el discurso de las industrias creativas, de forma implícita o explícita, reconocían la importancia de la creatividad como conocimiento tácito. Sin embargo, reducían el trabajo cultural a una cuestión de productividad o lo trataban como una especie de capital, tendencias que podrían revivir o continuar en la era de la IA.

Mientras tanto, al centrarse en el tema crucial de la subsistencia de los trabajadores culturales, el discurso de la precariedad carece de la capacidad analítica para comprender la creatividad, el factor determinante del trabajo cultural, que actualmente está siendo desafiado por la IA.

Por ello, sugiero que ampliemos y reorientemos la discusión sobre el trabajo cultural precario para abordar la emergente "precariedad creativa", es decir, la creciente falta de control de los trabajadores culturales sobre su identidad, roles y derechos distintivos como *seres creativos* —independientemente de su situación laboral—, así como la incertidumbre respecto de las respuestas del público a los contenidos culturales creados por IA.

Al explorar la precariedad creativa, también podemos recuperar en nuestro debate sobre el trabajo cultural las preocupaciones relacionadas con la creatividad, que fueron relegadas por la teoría de la enfermedad de los costos, secuestradas por el discurso de las industrias creativas y, luego, perdidas en el discurso del trabajo precario. En este contexto, profundizaré en los aspectos clave de la precariedad creativa y comentaré brevemente sus implicaciones políticas.

## Reconfiguración de los roles creativos

Como propone Kaplan (2022), los trabajadores culturales coexistirán con la IA generativa, lo que hace inevitable reconfigurar los roles creativos que estos han desempeñado hasta ahora. En este sentido, podemos identificar tres perspectivas diferentes.

En primer lugar, los sindicatos y gremios culturales consideran que la IA generativa podría reemplazar potencialmente a los trabajadores creativos humanos. Escritores de géneros específicos y periodistas son vistos como particularmente vulnerables (Author's Guild, 2022), y se ha observado que "el contenido generado por IA podría inundar el mercado y erosionar aún más los ingresos de los autores" (ALCS, 2023). De manera similar, Equity (2022), el sindicato de actores del Reino Unido, ya ha registrado pérdidas de empleo para artistas de voz debido a los servicios de voz de IA. Además, es probable que la IA compita con los trabajadores culturales en áreas como el arte digital, la fotografía comercial y la redacción orientada al marketing.

La segunda perspectiva sostiene que el trabajo creativo humano no puede ser reemplazado por los servicios de IA, ya que los humanos son especialmente buenos para explorar las fronteras de lo desconocido (los "problemas mal estructurados", en palabras de Herbert A. Simon), mientras que la IA está limitada por los datos existentes. Aunque esta creencia está siendo puesta a prueba, implica que, frente a los desafíos de la IA, los trabajadores culturales se verán motivados —o presionados— a ser menos convencionales y más innovadores, y a esforzarse por expresar la *humanidad* en sus obras. Destacar la *fisicalidad* de sus trabajos y la interacción no mediada con el público —el trabajo artístico descrito por la

teoría de la enfermedad de los costos— podría ser una parte crucial de este esfuerzo.

Mientras tanto, la tercera perspectiva es que los roles creativos humanos y de la IA son complementarios. Algunos artistas utilizan activamente la IA como una forma de explorar nuevos tipos de creatividad y probar la idea de compartir roles creativos con la IA (Ploin *et al.*, 2022; Navas, 2023; Ashton & Patel, 2024). También es interesante observar cómo se están reformulando los roles creativos de los trabajadores culturales. Por ejemplo, el acuerdo entre los estudios de Hollywood y el sindicato de guionistas permite a estos utilizar la IA como herramienta.[3] De hecho, algunos guionistas emplean IA para "generar ideas, desarrollar posibles tramas o crear personajes" (NPR, 2023). De manera similar, los productores de televisión británicos consideran que las IA como ChatGPT y Perplexity son herramientas útiles para el *brainstorming*, ya que sugieren ideas de formatos, títulos, talentos y estrategias de marketing (The Big Creative UK Summit, 2024). Estos trabajadores culturales intentan volverse "meta-creativos" (Bruch, 1988)[4], es decir, creativos en la gestión del proceso creativo, en la evaluación de los resultados de la IA, y en la

3 https://www.wgacontract2023.org/the-campaign/summary-of-the-2023-wga-mba

4 Esta idea fue utilizada inicialmente por Catherine Bruch (1988: 112) para referirse a la "conciencia consciente de los procesos y características creativas en todas las personas, pero particularmente en aquellas que tienen el potencial de expresar una creatividad significativa […] comprender la experiencia creativa interna que se asocia con la producción creativa". Podemos ampliar y articular la noción de meta-creatividad, ya que resulta útil para identificar y explicar la creatividad requerida por los artistas humanos cuyo proceso de producción creativa implica interactuar con la creatividad de la IA. Curiosamente, la noción de "meta-creatividad" también es utilizada por Navas (2023), aunque parece estar más alineada con la idea de una estética de la IA.

combinación de las creatividades humana y artificial. Sin embargo, aún no comprendemos completamente la naturaleza de la meta-creatividad, cómo cambia los roles culturales y las condiciones laborales existentes, y cómo afectará la capacidad creativa de los trabajadores culturales a largo plazo.

En resumen, la IA generativa desafía el monopolio humano de la creatividad, desincorporándola de los trabajadores culturales humanos y generando gran incertidumbre sobre sus roles creativos. El uso de la IA puede volver redundantes algunos roles creativos (y hacer otros más productivos). Algunos trabajadores culturales pueden buscar más innovación para competir con la IA, mientras que otros utilizan la IA para innovar y exploran la meta-creatividad. Tales amenazas, oportunidades y necesidades probablemente se sientan de manera desigual en diferentes sectores y roles. Esto presiona a la política cultural para que trace un panorama holístico del impacto de la IA, la reconfiguración de los roles creativos y los cambios en el proceso de producción creativa con el fin de identificar áreas donde se requieran regulación y apoyo estatal.

## Falta de control sobre las obras protegidas por derechos de autor

Otra dimensión de la precariedad creativa que enfrentan los trabajadores culturales es su falta de control sobre el acceso de la IA generativa a contenidos culturales protegidos por derechos de autor. La creciente preocupación por sus derechos como creadores culturales queda claramente demostrada por la serie de demandas por derechos de autor interpuestas en los últimos años. Un ejemplo es la demanda presentada por tres artistas contra tres empresas de IA por el uso de las obras de estos artistas en la minería de datos y el entrenamiento de

IA sin su consentimiento, compensación ni reconocimiento (New Yorker, 2023). De manera similar, *The New York Times* demandó a OpenAI y Microsoft por el uso no autorizado de sus artículos para la minería de datos de IA (The Guardian, 2023). Esta preocupación también se refleja en la carta abierta sobre IA (2023) firmada por más de 2.400 periodistas, escritores y artistas de todo el mundo, quienes consideran que la minería de datos de IA constituye, en efecto, "el mayor robo de arte de la historia".[5]

Aunque existe la opinión de que equiparar de forma simple la minería de datos con el robo es problemático, ya que todos los creadores culturales dependen de ideas, géneros y conceptos previos[6], esta perspectiva está ganando cada vez menos simpatía.

Las demandas actuales indican la ansiedad de los trabajadores culturales por la degradación de sus actividades a la mera producción de datos para la IA y su intento de frenar el avance de esta tecnología. Se insta a los formuladores de políticas a responder con urgencia a la creciente ansiedad y preocupación de los creadores culturales y las empresas de medios buscando formas de regular el uso que hace la IA de contenidos culturales protegidos por derechos de autor. Es probable que dicha regulación conduzca a la institucionalización de un modelo en el que las empresas de IA paguen tarifas para acceder a materiales con derechos de autor, ampliando así el modelo de negocio basado en derechos de autor de las industrias culturales y mediáticas.

5 https://artisticinquiry.org/AI-Open-Letter

6 https://creativecommons.org/about/policy-advocacy-copyright-reform/open-letter-artists-using-generative-ai-demand-seat-at-table-from-us-congress/

Sin embargo, debemos recordar que el beneficio económico real de los derechos de autor para los trabajadores culturales siempre ha sido cuestionable. Además, una fuerte protección de los derechos de autor y la remuneración de las empresas de IA a los titulares de derechos podrían reforzar la integración de la producción cultural en el capitalismo de datos (Sadowski, 2019) al equiparar el trabajo cultural, la generación de derechos de autor y la producción de datos. Esto significa que la respuesta política potencial debería ir más allá de una simple expansión del modelo de negocio de derechos de autor y considerar vías indirectas para que las empresas de IA apoyen a los productores culturales.

## Separación de la identidad creativa y el trabajo cultural

La IA generativa no solo permite la desincorporación de la creatividad de los trabajadores culturales, sino también la separación de su identidad de su labor. Por lo tanto, surge una cuestión crítica: ¿quién controlará su identidad creativa? La IA puede imitar el estilo de escritura distintivo de los escritores humanos (Author's Guild, 2022) y digitalizar y apropiarse fácilmente de la voz y la apariencia de los actores. Es ampliamente conocido que los actores de cine y las celebridades mediáticas —así como los políticos— están expuestos al grave riesgo de los *deepfakes*.

Además, la separación sin precedentes de la identidad personal y creativa del trabajo cultural conduce a pérdidas de empleo y a que los creadores humanos (y los intérpretes) pierdan el control sobre su propia identidad. Según Equity (2022), el 61% de los miembros encuestados indica que su trabajo ahora consiste en síntesis/captura de voz, creación de avatares y captura de interpretaciones, pero sus datos biométricos, como la voz y los movimientos, tienden a ser propiedad

de las empresas de IA contratantes para siempre. De manera similar, los actores de Hollywood rechazaron recientemente la propuesta de los estudios de pagar a los actores de fondo una tarifa diaria de menos de 200 dólares estadounidenses, escanear sus cuerpos y usar esas imágenes durante el resto de la producción de la película o serie, además de conservar la imagen escaneada a perpetuidad y utilizarla en cualquier momento sin el consentimiento de los actores ni compensación adicional para ellos (CNN, 2023).

Por ello, los actores e intérpretes están exigiendo con urgencia una intervención política, como la introducción de derechos de la personalidad (*personality rights*) para proteger su imagen, semejanza y voz, y combatir los *deepfakes* (Equity, 2022). Tal intervención política tiene un fundamento moral y es urgentemente necesaria. Sin embargo, la paradoja es que los derechos de la personalidad propuestos también pueden reforzar la separación entre identidad y trabajo, e institucionalizar el comercio de la personalidad, incluyendo las características biológicas de los artistas. Para algunos actores, cantantes pop, celebridades mediáticas y empresas culturales, esta separación entre trabajo e identidad representa una nueva vía de generación de ingresos. Por ejemplo, los derechos de James Earl Jones (la voz de Darth Vader) se vendieron a Disney (The Economist, 2023), y hay casos similares.

Reflejando la distribución desigual de beneficios de la propiedad de derechos de autor, es probable que los beneficios económicos de los derechos de la personalidad también se distribuyan de manera desigual.

La separación entre identidad y trabajo desafía la perspectiva existente del capital humano, que asume que la creatividad, las habilidades y el talento (y la identidad creativa como reflejo de estos) están incorporados en los trabajadores

culturales. Al mismo tiempo, puede fortalecer la visión que trata la creatividad como capital: la identidad creativa puede ahora convertirse en un producto comercializable y pasar a formar parte del activo de capital del comprador, difuminando aún más la distinción entre trabajo y capital. Aparentemente, tales fenómenos disminuirán con el tiempo el papel del trabajo a la vez que convierten cada vez más la identidad creativa de los intérpretes populares o las celebridades mediáticas en una mercancía.

## Incertidumbre en las respuestas del público

Otra fuente de precariedad creativa es la incertidumbre respecto de cómo el público percibe los contenidos creativos generados por IA en comparación con los humanos y si (y por qué) valoran más estos últimos. Según investigaciones existentes (Fortuna & Modliński, 2021; Bellaiche *et al.*, 2023), las personas otorgan mayor valor a los contenidos culturales que *creen* que son hechos por humanos y consideran las obras creadas por IA menos atractivas y "menos valiosas y menos profundas" (Bellaiche *et al.*, 2023: 7). Muchas personas parecen coincidir con la opinión de que la creación por IA podría ser considerada "arte que parece arte", pero sin "ingenio, visión personal ni sensibilidad individual".[7] Por ello, el uso de una marca de agua para contenidos generados por IA podría influir significativamente en su respuesta.

Una pregunta clave para tanto los investigadores como los formuladores de políticas es por qué las personas valoran más los contenidos culturales hechos por humanos y si esto continuará siendo así incluso cuando la IA se popularice más en el futuro. Según Bellaiche *et al.* (2023), actualmente,

7 https://artisticinquiry.org/AI-Open-Letter

las personas tienen una comprensión matizada de la creatividad en la que el esfuerzo, la encarnación de la creatividad y el tiempo dedicado a la creación se consideran criterios fundamentales. Otro hallazgo interesante es que las personas tienden a valorar más positivamente el arte creado por robots cuando observan el proceso de producción artística del robot (Chamberlain *et al.*, 2018). Esto es relevante, ya que sugiere que la percepción de la creatividad por parte de las personas parece estar estrechamente asociada con elementos de *trabajo* en la creación cultural. Esto nos anima a explorar cómo el público vincula otros aspectos clave del trabajo cultural —por ejemplo, la autonomía y el afecto (Banks, 2007; Gill & Pratt, 2008; Hesmondhalgh & Baker, 2013; McKinlay & Smith, 2009)— con su valoración de los contenidos culturales hechos por humanos.

Sin embargo, es difícil saber cómo se pueden percibir realmente estos elementos de humanidad o componentes humanos en el trabajo cultural cuando no solo las personas comunes, sino también los expertos culturales apenas pueden distinguir entre creaciones humanas y resultados generados por IA si se presentan de forma digital. Esto plantea serios problemas de procedencia y atribución.

Además, el uso de la IA se da en un espectro: puede funcionar como una herramienta de *brainstorming* para la producción televisiva, puede componer una pieza musical con intervención del compositor en múltiples etapas o puede generar un póster a partir de un simple *prompt*, pero el público no puede identificar estas diferencias. Igual de intrigante es el hecho de que la IA generativa produce contenidos culturales a través de un proceso sub-simbólico (es decir, sin recurrir a símbolos compartidos por las personas en la sociedad; véase Mitchell, 2019), y su contenido es un patrón generado

estadísticamente (Pasquinelli & Joler, 2020). Sin embargo, el público consume estos contenidos mediante un proceso simbólico al encontrar y generar significados. Esto desafía de manera fundamental nuestra percepción de la comunicación y la visión de que la esencia del trabajo cultural es la comunicación de significados (Williams, 1965; Hesmondhalgh & Baker, 2013).

## Conclusión

El breve resumen de la trayectoria histórica de las perspectivas del trabajo en las discusiones de política cultural demuestra que lo hemos concebido como *improductivo*, *creativo* y *precario*. También muestra cómo estas interpretaciones han determinado hasta ahora la política cultural estatal y la financiación de las artes. En el pasado, una política cultural paternalista trató de compensar la improductividad del trabajo cultural (especialmente la creación artística) mediante subsidios públicos. Por su parte, la política de industrias creativas buscó fomentar la creatividad como capital humano para impulsar la economía nacional. Más recientemente, los formuladores de políticas han comenzado a reconocer las situaciones socioeconómicas precarias de los trabajadores culturales y a debatir cómo podrían abordarse. Sin embargo, esto aún no ha conducido a soluciones concretas.

Luego, la llegada repentina de la inteligencia artificial generativa está reconfigurando rápidamente el contexto general del trabajo cultural y complicando aún más nuestra comprensión de él. Debido a la IA generativa, el trabajo cultural puede ahora volverse más productivo (automatizado), pero esto conlleva pérdidas de empleo, una distribución desigual de las ganancias de productividad, una reconfiguración de los roles creativos, la falta de control sobre las

obras con derechos de autor, la separación de la identidad creativa y el trabajo cultural, así como la incertidumbre sobre la respuesta del público. Al mismo tiempo, la capacidad creativa de la IA generativa probablemente reducirá aún más el papel del trabajo humano y acelerará su asimilación al capital.

Sostengo que estos fenómenos constituyen el problema emergente de la precariedad creativa en el trabajo cultural. A diferencia del discurso de la precariedad socioeconómica en el trabajo cultural, que se centra en temas de subsistencia y las condiciones laborales de los trabajadores creativos, la idea de la precariedad creativa devuelve nuestra atención a la *creatividad*, el aspecto central del trabajo cultural. Al mismo tiempo, es probable que la precariedad creativa profundice la precariedad socioeconómica al reducir los ingresos de los trabajadores culturales, limitar sus oportunidades laborales, aumentar la competencia y presionarlos para satisfacer las demandas de sus clientes, quienes ahora esperan que utilicen IA para trabajar más rápido, dependiendo del sector en el que se encuentren y los roles que desempeñen. Esto convierte al momento actual en una coyuntura histórica crítica en la que deben repensarse las instituciones existentes de la política cultural —desde la legislación y la regulación hasta los subsidios— e introducirse nuevas instituciones que reafirmen la importancia de la creatividad humana y del trabajo cultural.

Los debates de políticas en curso aún están demasiado centrados en la regulación del entrenamiento de IA por parte de las empresas tecnológicas y en la protección de los derechos de autor. Por ejemplo, medidas políticas potenciales sobre la transparencia de datos, el ejercicio de derechos por parte de los titulares de derechos de autor (a través de mecanismos de inclusión o exclusión), la obtención de compensación y reconocimiento, el etiquetado de las obras generadas

con asistencia de IA, la posibilidad de que dichas obras sean protegidas por derechos de autor y otros aspectos similares.

Estos debates son urgentes e importantes, y en ellos podemos ver claramente quién quiere qué y por qué. No obstante, cabe señalar que tienden a limitarse a los derechos de propiedad de los creadores en lugar de abordar la naturaleza y los componentes de la creatividad, la identidad de los artistas (qué significa ser artista o fotógrafo), sus conjuntos de habilidades, sus procesos creativos, y la actitud de la sociedad frente a la creatividad humana, no humana e híbrida. Reflexionar sobre estas cuestiones es crucial para explorar nuevas fronteras de la política cultural, especialmente en los ámbitos de la financiación de las artes, la profesionalización de artistas/creadores, el desarrollo de habilidades, la participación del público y la promoción de la creatividad cotidiana.

Los formuladores de políticas también deben investigar cómo el uso de la IA reconfigura las estructuras, organizaciones y modelos de negocio del sector creativo y, a su vez, cómo esto afecta —y quizás agrava— la precariedad socioeconómica existente que enfrentan muchos artistas y creativos. Sostengo que la consideración y el desarrollo de políticas requerirían y tendrían que estar respaldados por investigaciones sobre cómo redefinimos el trabajo cultural en la era de la IA, qué nuevos significados podemos atribuir al trabajo cultural, qué constituye lo humano en la creatividad humana y por qué importa.

*Esta investigación fue financiada por el ESRC (ES/W011891/1).*

## Referencias

ALCS (2023). *Let's talk about AI*. https://www.alcs.co.uk/news/lets-talk-about-ai/

Artists' Union England (2020). *Written evidence submitted by Artists' Union England*.

Ashton, D. & Patel, K. (2024). 'People don't buy art, they buy artists': robot artists – work, identity, and expertise. *Convergence,* 30(2), 790-806.

Author's Guild (2022). *How will authorship be defined in an AI future?* https://authorsguild.org/resource/how-will-authorship-be-defined-in-an-ai-future/

Banks, M. (2007). *Politics of Cultural Work*. Palgrave.

Banks, M. (2017). *Creative Justice*. Rowman & Littlefield Publishers.

Banks, M. & Hesmondhalgh, D. (2013). Looking for work in creative industries policy, *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 415-430.

Baumol, W. & Bowen, W. (1966). *Performing Arts: An Economic Dilemma*. The Twentieth Century Fund.

Baumol, W. J. (1985). "Productivity policy and the service sector". En Inman, R. P. (ed). *Managing the Service Economy: Prospects and Problems*. Cambridge University Press.

Becker, G. (2002) The age of human capital. https://www.hoover.org/sites/default/files/uploads/documents/0817928928_3.pdf

Bellaiche, L. *et al.* (2023). Human versus AI: whether and why we prefer human-created compared to AI-created artwork. *Cognitive Research: Principles and Implications*, 8, 42.

Big Creative UK Summit (2024). The organised by Creative UK. https://summit.wearecreative.uk/

Brook, O., O'Brien, D. & Taylor, M. (2020). *Culture Is Bad for You*. Manchester University Press.

Bruch, C. (1988). Metagreativity: awareness of thoughts and feelings during creative experience. *The Journal of Creative Behaviour*, 22(2), 112-122.

Chamberlain R, *et al*. (2018). Putting the art in artificial: Aesthetic responses to computer-generated art. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts,* 12(2), 177–192.

CNN (22.10.2023). Opinion: I've sacrificed for a Hollywood acting career. This is where I draw the line.

Comunian, R. & England, L. (2020). Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural Trends*, 29(2), 112-128.

De Peuter, G., Oakley, K. & Trusolino, M. (2023). The pandemic politics of cultural work: collective responses to the COVID-19 crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 29(3), 377-392.

Economist, The (9.11.2023). The dawn of the omnistar.

Economist, The (25.1.2024). AI hold tantalising promise for the emerging world.

Equity (2021). *Equity submission. Spending review 2021*. Equity.

Equity (2022). *Stop AI stealing the show.* Equity.

FMTW (2022). *The Big Freelancer Survey 2022*.

Fortuna, P. & Modliński, A. (2021). A(I)rtist or counterfeiter? Artificial intelligence as (d)evaluating factor on the art market. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 51(3), 188-201.

Galor, O. & Moav, O. (2004). From physical to human capital accumulation: inequality and the process of development. *The Review of Economic Studies*, 71(4), 1001-1026.

Gill, R. & Pratt, A. (2008). In the social factory?: Immaterial labour, precariousness and cultural york. *Theory, Culture & Society*, 25(7–8), 1–30.

Guardian, The (28/12/2023). New York Times sues OpenAI and Microsoft for copyright infringement.

Hesmondhalgh, D. & Baker, S. (2013). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Routledge.

Jayne, M. (2005). Creative industries: the regional dimension? *Environment and Planning C: Government and Policy*, 23, 537-556.

Jin, D. Y. (2021). *Artificial Intelligence in Cultural Production: Critical Perspectives on Digital Platforms*. Routledge.

Kaplan, A. (2022). "Artificial Intelligence (AI): when humans and machines might have to coexist". En Verdegem, P. (ed). *AI for Everyone?: Critical Perspective*. Westminster University Press.

McGuigan, J. (2010). Creative labour, cultural work and individualisation. *International Journal of Cultural Policy*, 16(3), 323-335.

McKinlay, A. & Smith, C. (2009). *Creative Labour: Working in the Creative Industries*. Palgrave.

McRobbie, A. (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Cultural Industries*. Polity

Michell, M. (2019). *Artificial Intelligence: A Guide for Thinking Humans*. Penguin.

Musicians' Union (13.07.2022). The Road to recovery: musicians and Covid.

Natale, S. & Guzman, A. L. (2022). Reclaiming the human in machine cultures: Introduction. *Media, Culture & Society*, 44(4), 627-637.

Navas, E. (2023). *The Rise of Metacreativity: AI Aesthetics After Remix.* Routledge.

New Yorker, The (2023). Infinite Art.

NPR (18.5.2023). Striking Hollywood scribes ponder AI in the writer's room.

Pasquinelli, M. & Joler, V. (2020). The Nooscope manifesto: AI as an instrument for knowledge extractivism. *AI & Society*, 36, 1263-1280.

Peacock, A. (2000). Public financing of the arts in England. *Fiscal Studies*, 21(2), 171-205.

Ploin, A., *et al.* (2022). *AI and the Arts: How Machine Learning Is Changing Artistic Work*. Oxford Internet Institute.

Reckwitz, A. (2017). *The Invention of Creativity: Modern Society and the Culture of New*. Polity.

Sadowski, J. (2019). When data is capital: datafication, accumulation, and extraction. *Big Data & Society*, 6(1), 1-12.

Salvador, E., Naverrete, T. & Srakar, A. (eds) (2022). *Cultural industries and the Covid-19 pandemic: A European focus*. Routledge.

Standing, G. (2017). *Basic Income: And how we can make it happen*. Penguin.

Taylor. M. (2017). *Good Work: The Taylor Review of Modern Working Practices*. Department for Business and Trade, UK.

Throsby, D. (1994). The production and consumption of the arts: a view of cultural economics. *Journal of Economic Literature*, Vol XXXII (March), 1-29.

Towse, R. (2019). *A Textbook of Cultural Economics (second edition)*. Cambridge University Press.

UK Parliament (2022). *Impact of COVID-19 on DCMS sectors: first report*. Commons Select Committee, Culture Media & Sport.

UK Parliament (2023). *At risk: our creative future*. House of Lords Communications and Digital Committee.

WGGB (2020). Cultural workforce in crisis, says new report, which backs WGGB Covid-19 calls.

Williams, R. (1965). *The Long Revolution*. Parthian Books.

Wyszomirski, M. J. (2013). Shaping a triple-bottom line for nonprofit arts organisations: Micro-, macro-, and meta-policy influences. *Cultural Trends*, 22(3-4), 156-166.

# ¿Complejidades irremediables?: El desafío de la diversidad en la implementación de políticas culturales en clave de democracia cultural

**Pedro Güell**
Universidad Austral de Chile

## Democracia cultural

Las políticas públicas en clave de *democracia cultural* parten de la afirmación de que todos los grupos humanos son creadores de cultura. Esta perspectiva se sustenta en una idea crítica, tanto teórica como política; pone a la luz las particulares constelaciones de poder y de hegemonía cultural que hay tras la afirmación de pretendidos valores culturales universales y muestra los prejuicios, silenciamientos y autoritarismos que se esconden tras las definiciones de muchas de las políticas culturales tradicionales. Estas se autoasignan el rol de expresar, cuidar y promover esas definiciones naturalizadas de lo bello, lo autóctono y lo patrimonial (Hadley & Belfiore, 2018). Como contrapartida, y en un sentido propositivo, afirma que no basta con asegurar para todos el acceso a esos bienes pretendidamente sublimes, e impulsa políticas que reconozcan el valor propio de las expresiones de cada comunidad, que fortalezcan su capacidad para crear y para representarse, y promueve un reconocimiento del impacto de esas expresiones en la creación de valor público (Evrard, 1997).

En el norte desarrollado han existido desde hace años múltiples definiciones y debates sobre el sentido de la democracia cultural. Esto ha producido importantes evoluciones teóricas (Belfiore *et al.*, 2023). Además, se ha hecho un esfuerzo por traducir esos debates en políticas públicas concretas, con múltiples experiencias de implementación. En América Latina, en países como Brasil, México, Perú o Chile, también han existido debates e iniciativas en la perspectiva de democracia cultural, aunque tal vez hay más iniciativas concretas que debates y aprendizajes (Berman & Jiménez, 2006; Wortman, 2017).

Dos aspectos deben destacarse en el caso latinoamericano. Por una parte, el desarrollo de una crítica del elitismo en las políticas culturales y la apertura a las diversidades es antigua en América Latina. Esta crítica, que ha sido motivada por la presencia innegable de la multiculturalidad y de la desigualdad de los estados nacionales (Calderón, 2023), se reforzó en el contexto de la lucha contra las dictaduras, la recuperación de la democracia y la reconstrucción de la trama social. Por otra parte, si bien en el campo intelectual desde muy temprano se cuestionó el supuesto del canon cultural y el rol de las elites (García Canclini, 1984), en el campo de las políticas públicas ha primado más bien un enfoque institucionalista, centrado en los órganos de gobierno y el financiamiento. Ello ha conducido a una evolución separada de la politización de la reflexión crítica y teórica, por un lado, y de la institucionalización de las políticas concretas, por el otro. Ambos mundos se han conectado poco (Nivón *et al.*, 2024).

En Chile se debate desde hace algún tiempo, en especial en el ámbito académico, sobre democracia cultural, en el sentido de ir más allá de las políticas de democratización del acceso y avanzar en la participación de los creadores y de los

públicos (Pinochet, 2024). Siguiendo la tónica latinoamericana, esta se ha instalado muy lentamente como una perspectiva central en la definición de políticas públicas culturales concretas (Peters, 2023). Algunos ejemplos chilenos de políticas culturales en clave de democracia cultural son Balmaceda Arte Joven, o también en parte los Centros de Creación (CECREA) y, más recientemente, el programa Puntos de Cultura Comunitaria, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP), una política de reconocimiento, apoyo y articulación de las iniciativas comunitarias autónomas.

Pese a las grandes diferencias de contexto, formulación y aprendizaje, hay elementos comunes entre las diversas geografías del desarrollo de la democracia cultural. El principal es que la crítica política, que atraviesa a la reflexión académica sobre la democracia cultural, no se ha traducido fácilmente a las lógicas de formulación e implementación de las políticas que se basan en aquella. A nivel de la acción, lo que finalmente ha primado son las definiciones institucionales y las batallas por el financiamiento.

Esta introducción permite formular la pregunta que sirve de guía a este texto: ¿cuáles son los desafíos a nivel de implementación de política pública que surgen si se toman en serio los supuestos críticos de la democracia cultural? Para que la perspectiva de democracia cultural no quede reducida a solo un discurso de crítica o de justificación, o a propuestas genéricas y voluntaristas, parece ineludible abordar sus desafíos de implementación con el fin de aumentar la viabilidad y eficacia de su puesta en práctica. Hacerse cargo de este desafío supone partir por reconocer en qué consiste el problema y explicar sus causas específicas. El objetivo de este texto es proponer y describir algunos de los rasgos del problema de

la implementación práctica de la perspectiva de democracia cultural, la que entiendo aquí de una manera muy genérica, obviando por ahora sus diferencias internas y su evolución en el tiempo.

## Desafíos de la implementación

Los estudios sobre implementación han mostrado desde hace tiempo que se trata de mucho más que la simple ejecución administrativa de un modelo de política (Robichaud & Lynn Jr, 2009). La implementación puede definirse más bien como el conjunto de escenarios, fuerzas, actores y dispositivos cuyas relaciones cambiantes, en parte impredecibles y conflictivas, encauzan la operación práctica de un modelo de acción pública y dan forma a sus resultados e impactos (Bardach, 1978; Sabatier, 1986).

Hay abundante literatura especializada sobre desafíos y aprendizajes de la implementación de políticas públicas (Gray, 2015), pero poca sobre las especificidades de la implementación de políticas culturales. En general, se trata de estudios de caso sobre las dificultades y las desviaciones producidas al llevar las definiciones programáticas al plano de la acción en el campo cultural (Medeiros & Ferreira, 2014; Sokka, 2019).

Se sabe, más por experiencia que por ciencia, que implementar las políticas culturales es especialmente difícil. Entre las razones está la ambigüedad del propio concepto de cultura, el doble rol de beneficiarios y productores que tienen los públicos de las políticas culturales, la dificultad para observar y medir sus impactos (Gray, 2015; Zembylas 2018), las dificultades para legitimar el financiamiento público de bienes intangibles (Mangset, 2018), su carácter performativo y expresivo,

lo cual hace que la propia forma de implementación de una política sea parte esencial de su resultado (Cremaschi *et al.*, 2021), así como la conflictividad inherente a un objeto de política que es esencialmente interpretable (Martinell, 1999).

Más allá de estas dificultades genéricas, la hipótesis de este trabajo se refiere a los desafíos específicos de implementación de las políticas inspiradas en la democracia cultural. Esa hipótesis tiene un aspecto teórico, uno práctico y uno político. En un sentido teórico se propone que, debido a sus supuestos teóricos y preferencias metodológicas, la aplicación práctica de la perspectiva de democracia cultural tiende a crear un superávit de complejidad, en sentido sistémico, el cual no es fácil de procesar con los instrumentos conocidos de implementación de políticas.

En un modo práctico, la hipótesis sugiere que, si la perspectiva de democracia cultural quiere hacerse operativa y eficaz, entonces debe encargarse de proponer modos de gestionar institucional y democráticamente el aumento de complejidad y diversidad que ella provoca en los escenarios de implementación. En un sentido político, el procesamiento de la complejidad que produce el aumento de diversidad está en el corazón de las dificultades actuales de la democracia como forma de coordinación social, y abordarla en el campo de las políticas culturales en clave de democracia cultural implica tomar en cuenta esas dificultades.

¿Qué significa producir superávits de complejidad como efecto del reconocimiento de la diversidad en los escenarios de implementación? Para avanzar, es necesaria una aclaración conceptual. Aquí se usa el concepto de complejidad no en el sentido laxo de aquello que es enredado, difícil o problemático, sino en un sentido sistémico estricto. Sistémicamente complejos son aquellos escenarios de acción que

se caracterizan por contener fuerzas múltiples, las que no responden a principios comunes o centros únicos de orden y significado. Compleja es una diversidad que tiene aspectos intraducibles entre sí. Esto hace que esa diversidad no pueda ser articulada u ordenada mediante los mecanismos usuales de coordinación, sean jerarquías, verdades, estados o leyes, los que suelen responder a escenarios previos de menor complejidad (Luhmann 2007; Millán 2008; Von Wolfersdorff, 2025). Significa también que los procesos en esos escenarios no son lineales, no pueden ser ordenados como secuencias irreversibles de causas y efectos. Por el contrario, son efectos de relaciones impredecibles o emergentes y, por lo mismo, tienen un grado importante de autonomía respecto de los procesos institucionales de coordinación y de las jerarquías formales de conducción (Condorelli, 2016).

Un motor del aumento de complejidad social es la creciente diferenciación entre ámbitos sociales especializados (Rodriguez & Arnold, 1999). Ello va de la mano de la apertura de posibilidades de acción y de significación más allá de lo que los mecanismos disponibles de coordinación y conducción pueden procesar (Freeberg *et al.*, 2012): por eso se habla aquí de superávit de complejidad. Este aparece, por ejemplo, cuando surgen nuevos desafíos públicos que no pueden ser abordados por las instituciones de los estados nacionales, como el cambio climático, o cuando la eclosión de identidades pone en jaque los mecanismos unificadores de la representación política, como ocurre con la actual crisis de legitimidad de las democracias (Dunbar *et al.*, 2007)

Es fácil de ver que, en un escenario de acción caracterizado por un exceso de complejidad, se dificulta llevar a cabo la implementación eficaz de una política pública mediante las formas tradicionales. Sin una razonable capacidad para

predecir relaciones causales es casi imposible pensar en modelos de intervención orientados a provocar impactos o cambios intencionales; o sin principios de coordinación que aseguren, aunque sea un marco mínimo, al conjunto de los agentes y procesos, es muy difícil darles conducción para asegurar un mínimo de cumplimiento de planes. En todos los campos el aumento de complejidad social desafía la implementación de políticas públicas (Hendrick & Nachmias, 1992; Mascareño, 2010).

## Democracia cultural y superávit de complejidad

¿Por qué las políticas en clave de democracia cultural producen superávits de complejidad en los escenarios de implementación? Esta perspectiva es, en primer lugar, una mirada crítica. Su punto de partida es el trabajo de deconstrucción que busca develar las estrategias de poder, o violencias simbólicas que hay tras las nociones tradicionales de bienes culturales, de valores ilustrados y de cánones estéticos (Spivak, 2000; Belfiore 2020). También devela los supuestos arbitrarios de poder que hay detrás de las relaciones causales que indican los procesos a través de los cuales pueden adquirirse esos valores sublimes, como en el caso de la educación artística tradicional. En el ejercicio de esa tarea crítica, la perspectiva de democracia cultural deconstruye el proceso social e histórico con el que se han naturalizado ciertas jerarquías, autoridades, instituciones, símbolos y discursos culturales como si fueran naturales y universales. Naturalización que conduce a la exclusión y al silenciamiento de los valores, estéticas y expresiones propias de comunidades e identidades (Hilles, 2023). Pero, al tiempo que la deconstrucción cultural libera a la diversidad real de su ocultamiento bajo reificaciones,

produce un aumento correlativo en las posibilidades de significación y justificación de la acción (Olivier, 2024).

Mostrar el carácter socialmente construido y arbitrario de la universalización de ciertos valores culturales y estéticos tiene efectos inevitables y, en principio, deseables: devuelve el protagonismo y dignidad a una amplísima gama de posibilidades de significación, de definiciones de valor y de acción. Es más, reconoce a muchos más actores, historias, territorios e intereses de los que suelen verse en las políticas culturales tradicionales.

Sin embargo, el concierto de múltiples voces que resulta de ahí, aunque es más democrático y justo, no es necesariamente armónico ni coherente, ni se deja articular y traducir fácilmente (Saukkonen & Pyykkönen, 2008; Bonet & Négrier, 2011). La complejidad es difícil de coordinar y conducir intencionalmente (Güell, 2024). En el campo de las políticas culturales esto tiene varias consecuencias y plantea desafíos, algunos muy concretos referidos a la gestión y otros que apuntan a hechos sociológicos y políticos de fondo.

El primero se refiere a que el reconocimiento de la relatividad de las jerarquías y patrones de valor culturales, así como la incorporación de un concepto difuso de bienes y expresiones culturales, ha conducido a una ampliación del objeto de las políticas culturales, no solo hacia las prácticas cotidianas como objetos culturales, sino hacia campos institucionales diversos. Así, por ejemplo, existen las políticas de la cultura de salud, o de las dimensiones culturales del urbanismo, o de la diversidad cultural de las prácticas educativas (Owen, 2015.) Esto tiene varios efectos concretos. Por una parte, sobre las definiciones de valor cultural que orientan los objetivos de política, así como la evaluación de sus resultados (Belfiore, 2020). Por otra, impacta en las relaciones

institucionales que definen la política, pues con una definición difusa de *cultura* y de *bienes culturales* tienden a diluirse las distinciones entre las políticas culturales y el resto de los campos de política pública. Esto aumenta la complejidad del escenario de implementación, no solo por el mayor número de factores diversos que deben considerarse —entre ellos las competencias de muchos ministerios, agencias y actores—, sino porque se diluyen las fronteras del campo de acción propio, creando disputas de límites.

El segundo desafío se refiere a la crítica y propuesta de superación práctica que hace la perspectiva de democracia cultural a ciertos roles que han organizado la gestión de la implementación de políticas. Se cuestiona la arbitrariedad de distinciones jerárquicas tales como la que se hace entre los consumidores y los productores culturales, o entre los gestores y los públicos, o entre esos y los curadores (García Canclini, 2001). Esta crítica amplía las posibilidades de acción de cada actor involucrado en los espacios culturales, aumentando las oportunidades y espacios de participación. Pero, al mismo tiempo, crea una ambivalencia de roles que no puede ser fácilmente procesada por las formas actuales de gestión de políticas. Por ejemplo, las relativas a la atribución de derechos de autor o a la conducción y atribución de responsabilidades.

Un tercer desafío refiere al hecho de que la implementación de políticas culturales tiene en sí un muy fuerte componente simbólico y performativo. Es sabido que el modo en que se implementa una política —*top down* o *bottom up*, por ejemplo— es un campo que define las experiencias de los públicos y performa algunas de las promesas o efectos esperados de esa política (Juncker & Balling, 2016). Este carácter simbólico y performativo se ve acentuado al aplicar una perspectiva de democracia cultural, pues se tiende a poner énfasis

en el proceso y experiencia de creación y participación, y no solo en el contenido específico de los bienes que crea. Los museos interactivos, las exposiciones inmersivas, o las curadurías participativas hacen que la implementación adquiera un inédito valor performativo. Esta dualidad de la implementación concreta —medio y fin a la vez— es un factor de ampliación de complejidad en la implementación de la política cultural y, a la vez, hace más contingente su gestión y más impredecibles sus resultados.

Un cuarto desafío está en el reconocimiento, debido a la diversidad de sus identidades y experiencias, que los públicos perciben y valoran de muy distinta manera a los bienes culturales. Y de ello se desprenden no solo formas muy distintas de involucramiento en las ofertas como creadores, curadores y como públicos. También difieren en el efecto que tienen sobre ellos (Güell & Pinochet, 2018). Frente a eso las políticas culturales han buscado hacer un reconocimiento de esa diversidad, como algo legítimo y deseable, poniéndola en escena mediante formas de curatoría o de metodologías participativas de públicos (Ramos, 2020). Pero el desafío no es mostrar una colección de experiencias o expresiones desconectadas unas de las otras, sino el vínculo, la tensión y el intercambio. En el campo cultural, lo propio de la diversidad no es la yuxtaposición de hechos aislados sino la relación entre interdependencias (Delanty, 2011). Y eso ha sido hasta ahora muy difícil de mostrar a los públicos o de hacerlo experimentable por ellos. Basta, por ejemplo, mencionar las dificultades para encontrar los lenguajes inclusivos que permiten describir los objetos de una exposición o escribir las guías de visita de manera neutral o bien incorporando todas las diversidades.

## Democracia cultural, complejidad y el desafío de la cohesión democrática

Hasta aquí se han mostrado algunas consecuencias del reconocimiento de las diversidades de experiencias y de criterios de valor en la gestión concreta de la implementación de las políticas culturales. Pero hay también consecuencias que van al fondo del rol social y sentido de ellas. Las políticas culturales no solo han tenido una función expresiva de las creaciones. Han sido también productivas en la construcción de las comunidades políticas. Esto es especialmente cierto desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, cuando las políticas culturales fueron definidas institucionalmente y con un rol inseparable de la promoción de los derechos humanos, la igualdad, el bienestar y la democracia (Wortman, 2017). Es cierto que el canon que definió esos valores tiene sesgos occidentalistas, de género y de clase, y ha sido la propia perspectiva de democracia cultural una de las encargadas de deconstruirlos y contribuir a superarlos. Pero este avance no anula un rol clave y permanente de las políticas culturales: la contribución a la formación de comunidad cívica y de cohesión social (Bodo & Bodo, 2007). Es más, la creciente indiferencia ciudadana hacia la política democrática y el auge de los autoritarismos, muestran la urgencia de iniciativas culturales públicas que favorezcan la cohesión y la deliberación democrática.

La perspectiva de democracia cultural presenta un desafío y una oportunidad frente a esta tarea. Ella está mejor preparada que otras orientaciones para reconocer las complejidades de las sociedades actuales, tales como la enorme diversidad de experiencias de sentido de los ciudadanos, los diferentes criterios de valor que los guían y la volatilidad de sus cambios. Pero tiene también dificultades para hacer de ese reconocimiento

un punto de partida para contribuir a enfrentar los nuevos desafíos de la cohesión y de la democracia.

Una dificultad radica en el énfasis en la expresión de las diversidades y particularidades culturales y la relativa ausencia de una metodología de implementación que promueva el intercambio entre aquellas, su procesamiento dialógico y la construcción de referentes y lenguajes comunes. La comunidad democrática tiene que reconocer que hay más diversidad de la que normalmente alberga la idea tradicional de ciudadano o de cultura cívica, y la perspectiva de democracia cultural puede contribuir a esa apertura, pero al mismo tiempo debe promover el surgimiento de los elementos comunes —lenguajes, símbolos, experiencias— que permitan reconstruir su cohesión. El reconocimiento de las diversidades sin una correspondiente reflexión e implementación de las traducciones entre ellas, por muy parciales y contingentes que resulten, solo contribuye a más complejidad y menos cohesión.

Otra dificultad es la relativa ausencia de una reflexión sobre el conflicto. El diálogo intercultural siempre contiene elementos al respecto (Pinochet, 2024). Como se ha puesto más énfasis en la expresión de la irreductibilidad de las particularidades culturales y menos en el intercambio entre ellas, ha existido menos urgencia por reconocer los disensos y conflictos. Una política cultural que busque articular, por una parte, el reconocimiento de las diversidades, la ausencia de jerarquías de valor entre ellas, y el valor transversal de la democracia y de la deliberación como ejercicio de articulación y traducción entre particulares, requiere considerar en su implementación las formas de dar espacio a la expresión, conducción y limitación de los conflictos de interculturalidad.

Finalmente, deliberación democrática significa construcción y reconstrucción de comunidad cívica, y ello opera a través del poder, la representación, la institucionalización, y la constitución de autoridades. Con cierto fundamento histórico se ha aprendido a desconfiar de esos mecanismos, pues suelen ser los dispositivos de la producción y reproducción de asimetrías y exclusiones. Pero los diálogos entre particularidades culturales siempre tienen un grado de asimetría, y la constitución de la comunidad política es inevitablemente un acto de poder. Sin embargo, pretender la eliminación de los defectos inherentes al poder y la institucionalización de la comunidad política mediante la absolutización de las particularidades, solo perpetúa e intensifica esos defectos pues debilita los espacios en que ellos pueden ser desnudados, contestados y reducidos. La absolutización de las diferencias puede conducir a la despolitización de la vida pública y, como se experimenta actualmente, ello no es reemplazado por la convivencia espontánea y pacífica de los diferentes, sino por la polarización —que es la ideologización de las diferencias— y por el autoritarismo —que es la reconstrucción no democrática de la comunidad.

El gran desafío sociológico y político de las políticas culturales, en clave de democracia cultural, es articular su potencial crítico y de implementación del reconocimiento y expresión de la dignidad irreductible de las diferencias culturales con la facilitación del diálogo intercultural que reconduzca a nuevas formas de cohesión democrática e identidad cívica (Condorelli, 2018). Es un desafío enorme, y no es sencillo proponer fórmulas para resolverlo. Para concluir se proponen dos líneas de reflexión que pueden contribuir a definir los requisitos de esa articulación. La primera se refiere a darle un lugar central al debate sobre la relación entre universalidad y particularidad. Hasta ahora, por el énfasis epistemológico de

este debate, se ha tendido a ver la afirmación de la necesidad de universalidad o de la irreductibilidad de la particularidad como supuestos, como puntos de partida de la reflexión. Ello conduce inevitablemente a una mutua exclusión de ambos principios: o universalidad o particularidad. Desde una mirada pragmática, que se pregunta por las orientaciones y acciones necesarias para fundar la comunidad democrática, la universalidad y la particularidad ni pueden ser absolutas, ni puntos de partida, sino momentos inevitables de la dinámica de la realidad social. Particularidad y universalidad, apertura de posibilidades y reorganización de ellas en nuevas formas de cohesión, se requieren mutuamente. Las políticas culturales en clave de democracia cultural tienen una capacidad privilegiada para expresar y producir experiencias sociales de este movimiento permanente de apertura de las diferencias y de su reconducción a cohesión. Pero ello requiere hacer una importante innovación no solo teórica, sino especialmente de los métodos y procesos de implementación de sus políticas y programas.

La segunda línea de reflexión se refiere a la politización de la perspectiva de democracia cultural. Esta es una tarea que debe apuntar en dos sentidos. De un lado, la creación de principios comunes que favorezcan la articulación de lo diverso, como se propone en el párrafo anterior, no tiene una lógica ni un resultado únicos. Ella es materia de disputa y sus resultados serán necesariamente parciales y provisorios. Eso hace que la creación de universales pragmáticos esté asociado a un conflicto sobre las formas de representación de los diversos sujetos sociales y al peso que se le otorga a cada uno de ellos en la definición de lo común. Esta disputa cultural es inevitablemente política. De esta manera, hacer que la perspectiva de democracia cultural avance desde la deconstrucción de los pretendidos universales hacia la reconstrucción pragmática de

los referentes comunes para la cohesión, hace necesario que ella asuma su politicidad y que su implementación concreta considere los procesos implicados. Por otro lado, no cualquier politización ni cualquier referente común es preferible por el solo hecho de ser resultado de una disputa. La cohesión que se busca tiene un horizonte normativo. Eso significa que la democracia cultural debe pensar la democracia no solo como método de participación en las políticas culturales, sino en el sentido sustantivo de una comunidad cívica asentada sobre los derechos humanos, la igualdad, el estado de derecho, la libre deliberación pública y el régimen democrático de gobierno (Gripsrud, 2000).

## Conclusión

La perspectiva de la democracia cultural ha contribuido a ampliar el campo de posibilidades de interpretación, expresión y acción en el ámbito de las políticas públicas mediante la crítica de pretendidos valores universales. Aquello va de la mano con movimientos similares en otros campos, como la política o la ciencia. Este avance pone, a su vez, nuevos desafíos. Se trata de ampliar las posibilidades, pero luego es necesario reconducir esa energía resultante de una manera que favorezca nuevos referentes comunes que hagan posible la cohesión social y la democracia.

El mundo puede ser más diverso que antes, aunque para vivir es necesario un mundo en común y un horizonte de cambios deseados. Ese es precisamente un desafío principal de las democracias y de las políticas públicas actuales. Lo anterior sugiere desafíos de política. Junto al deseo de abrir al máximo la diversidad y autonomía de los escenarios de implementación de políticas culturales para que se exprese la creatividad de la sociedad, estas requieren de un grado de previsibilidad

de sus resultados e impactos, una institucionalización básica de sus procedimientos, así como formas legítimas de representación y autoridad. Esto es una exigencia técnica, pues deben asegurar una probabilidad básica de resultados e impactos, así como proveer los lenguajes y métodos participativos que hagan posible el entendimiento y la comunicación. Y sugiere también desafíos políticos, pues la democracia cultural, para serlo en propiedad, requiere ser una política pública para la democracia.

## Referencias

Bardach, E. (1978*). The Implementation Game: What Happens After a Bill Becomes a Law.* Massachusetts Institute of Technology Press.

Belfiore, E. (2020): Whose cultural value? Representation, power and creative industries*, International Journal of Cultural Policy*, 26(3), 383-397.

Belfiore, E., Hadley, S., Heidelberg, B. M., & Rosenstein, C. (2023). Cultural Democracy, Cultural Equity, and Cultural Policy: Perspectives from the UK and USA. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, *53*(3), 157–168.

Berman, S. & Jiménez, L. (2006). *Democracia cultural.* FCE.

Bodo, C. & Bodo, S. (2007). *La coesione sociale e le politiche pubbliche per la cultura*. Società Editrice Il Mulino

Bonet, L., & Négrier, E. (2011). The end(s) of national cultures? Cultural policy in the face of diversity. *International Journal of Cultural Policy, 17*, 574 - 589.

Calderón, F. (Coord) (2023). *La Herencia. Imaginarios latinoamericanos: jóvenes, arte y política*. Plural Editores.

Condorelli, R. (2016). Complex Systems Theory: Some Considerations for Sociology. *Open Journal of Applied Sciences, 06*, 422-448.

Condorelli, R. (2018). Cultural Differentiation and Social Integration in Complex Modern Societies Reflections on Cultural Diversity Management Strategies from a Sociological Point of View. *Sociology Mind,* 8, 249-303.

Cremaschi, M., Fioretti, C., Mannarini, T., & Salvatore, S. (2021). *Culture and Policy-Making: Pluralism, Performativity, and Semiotic Capital.* Springer.

Delanty, G. (2011). Cultural diversity, democracy and the prospects of cosmopolitanism: a theory of cultural encounters. *The British Journal of Sociology,* 62(4), 633-56.

Dunbar, R.D., Vieytez, E.J., & Villanueva, K.H. (2007). *Human Rights and Diversity: New Challenges for Plural Societies*. Ediciones Universidad de Deusto.

Evrard, Y. (1997). Democratizing Culture or Cultural Democracy? *The Journal of Arts Management, Law, and Society,* 27(3), 167–75.

Freeberg T., Dunbar R., & Ord T. (2012). Social complexity as a proximate and ultimate factor in communicative complexity. *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci*. 5, 367(1597), 1785-801.

García Canclini, N. (1984). Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. *Nueva Sociedad*, 71, 69-78

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.

Gray, C. (2015). Ambiguity and Cultural Policy. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift,* 18(1-2), 66–80.

Gripsrud, J. (2000). Learning from experience: Cultural policies and cultural democracy in the 20th century. *International Journal of Cultural Policy,* 7, 197-209.

Güell, P., & Pinochet, C. (2018). Visitantes, audiencias, públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales. *Atenea*, 518, 151-166

Güell, P. (2024). De la agencia a la paciencia. El devenir de las sociologías del cambio y el ocaso del futuro. *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 33, 34-52.

Hadley, S., & Belfiore, E. (2018). Cultural democracy and cultural policy. *Cultural Trends*, 27(3), 218-223.

Hendrick, R., & Nachmias, D. (1992). The Policy Sciences: The Challenge of Complexity. *Review of Policy Research*, 11, 310-328.

Hilles, S. (2023). The Canon No Longer Applies: How the Fine Arts (N) Range of the Library of Congress Classification

System Perpetuates Bias by Privileging Fine Art Over Craft. *Art Libraries Journal*, 48(4), 100–104.

Juncker, B., & Balling, G. (2016). The Value of Art and Culture in Everyday Life: Towards an Expressive Cultural Democracy. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, *46*(5), 231–242.

Luhmann, N. (2007). *La sociedad de la sociedad*. Herder.

Mangset, P. (2018). The end of cultural policy? *International Journal of Cultural Policy, 26*, 398-411

Martinell, A. (1999). Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural. *Revista Iberoamericana de Educación*, 20.

Mascareño, A. (2010). Social coordination through public policies: the Chilean case. *Cepal Review,* 107-122.

Medeiros, A. & Ferreira, M. (2014). Implementação e reformulação de políticas públicas: o caso do programa Cultura Viva. *Revista do Serviço* Público *Brasília*, 65 (1), 7-24.

Millán, R. (2008). Sociedad compleja: ¿Cómo se integra? *Desacatos,* 28, 69-88.

Nivón, E., Canela, A., & Dominzain, S. (2024). *Políticas culturales en el siglo XXI en ocho países de América Latina*. CLACSO.

Olivier, B. (2024). Identity, diversity, and rhizomatic complexity. *Acta Academica: Critical Views on Society, Culture and Politics*, 56(1), 21-42.

Owen, J.W. (2015). Culture health and wellbeing: a health systems cultural barometer for healthcare managers. *Perspectives in Public Health, 135*: 225-226.

Peters, T. (2023). Democratización cultural: historia y dilemas. *Revista Palabra Pública*, 30, 6-9.

Pinochet, C. (2024). *La cultura descentrada. Estudios sobre democracia cultural en Chile y América Latina*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Ramos, A. (2020). Democracia cultural y giro curatorial: Naves Matadero – Madrid. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 7(2), 20-39

Robichau, R.W. & Lynn Jr., L.E. (2009). The Implementation of Public Policy: Still the Missing Link. *Policy Studies Journal*, 37, 21-36.

Rodríguez, D. & Arnold, M. (1999). *Sociedad y teoría de sistemas*. Editorial Universitaria

Sabatier, P. (1986). Top-down and Bottom-Up Approaches to implementation. A critical Analysis and suggested synthesis. *Journal of Public Policies*, 6(1), 21-48.

Saukkonen, P., & Pyykkönen, M. (2008). Cultural policy and cultural diversity in Finland. *International Journal of Cultural Policy,* 14, 49-63.

Sokka, S. (2019). Rhetoric and practice do not always meet in the implementation of cultural policies. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 22(1), 5-7.

Spivak, G.C. (2000). "Deconstruction and Cultural Studies: Arguments for a Deconstructive Cultural Studies". En Royle, N. (eds). *Deconstructions.* Palgrave.

Von Wolfersdorff, J. (2025). *La fascinante complejidad de nuestros sistemas*. Taurus.

Wortman, A. (2017). "The Cultural Policy Turn". En Poblete, J. *New Approaches on Latin American Studies. Culture and Power*. Routledge.

Zembylas, T. (2018). "Why Are Evaluations in the Field of Cultural Policy (Almost Always) Contested? Major Problems, Frictions, and Challenges". En DeVereaux, (Ed.). *Arts and Cultural Management. Sense and Sensibilities in the State of the Field*. Routledge.

# Una amenaza a la democracia cultural: el regreso de la censura como política cultural en la Argentina de Milei

**Ana Wortman**
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires, Argentina

## Introducción

La sociedad argentina está atravesando una profunda crisis de sentido. Una situación económica inestable que genera, desde el 2018, un empobrecimiento masivo de la población, en el marco de un sostenido endeudamiento externo, altas tasas de inflación, caída del poder adquisitivo del salario, factores que —entre otros— han provocado una crisis social y política sin precedentes (Chávez Molina y Rodríguez de la Fuente, 2023). En ese marco se ha producido un crecimiento vertiginoso del trabajo informal no registrado como consecuencia de una creciente desalarización.

Asimismo, ha surgido un nuevo fenómeno que es la pobreza en trabajadores asalariados. En efecto, la inflación de los últimos cinco años ha provocado un profundo deterioro del poder adquisitivo de los salarios, dando lugar a esta triste singularidad. Si bien la desigualdad social no es un dato nuevo (Wortman, 2007; Kessler, 2013; Peters, 2020), esta se ha acentuado fuertemente durante la pandemia que atravesó el gobierno de Alberto Fernández, provocando

una transformación de la matriz de la estructura de clases donde las clases medias —que ocupaban un lugar central en la estructura y el imaginario argentino— se han debilitado y disminuido, constituyendo un caldo de cultivo para nuevas opciones políticas (Chávez Molina & Muñiz Terra, 2021).

En un país crecientemente desigual, con políticas públicas debilitadas, marcadas por la corrupción, provocaron que el sistema político haya sido cooptado, mediante elecciones democráticas por un *outsider* de la política como Javier Milei, sin partido prácticamente, y en *ballotage*, con el apoyo de la derecha republicana representante de los intereses de sectores económicos más poderosos de la Argentina. Este gobierno ha obtenido credibilidad fundamentalmente a partir de la promesa de eliminar la inflación —que produce una grave incertidumbre cotidiana—, de estabilizar la economía, reducir la corrupción supuestamente condensada en el uso desmedido de recursos del Estado, sin incluir en dicha promesa una reforma impositiva que detenga la creciente concentración de ingresos de un sector minoritario de la sociedad, la cual sería la causa del histórico déficit fiscal y de la inflación cotidiana.

Mientras el presidente avanza en recortes económicos de áreas clave del Estado, las cuales estarían sobre representadas en términos de empleo estatal, también lo hace en otras vinculadas a todo un marco legal de intervención pública en educación y salud de casi cien años que hacían al país diferente del resto. En su discurso insiste que va a reducir el Estado, el "colectivismo y el comunismo" que gobernó la Argentina durante un siglo, confundiendo términos y deslegitimando movimientos populares que construyeron un Estado social en beneficio de las grandes mayorías, en contra del Estado oligárquico que gobernó el país hasta 1916 (Prieto, 1988).

Dicho marco contribuyó a la conformación de una conciencia social de derechos igualitarios como el valor de la educación y la salud pública, áreas que pretenden ser debilitadas. Si históricamente el Estado Nación prestó gran atención al patrimonio artístico a través de los Museos Nacionales —los cuales se abren a la sociedad en forma gratuita—, la diversidad y extensión del sector cultural no solo se fortaleció desde el punto de vista público en los últimos 60 años con la creación de una serie de entidades (Wortman, 2002, 2019; King, 1985), sino también por un singular desarrollo de la cultura independiente derivada del aporte inmigratorio de fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX (Wortman, 2009). En los años de recuperación de la democracia se puso el acento en el acceso a las actividades culturales (Wortman, 1996) y en el siglo XXI con nuevos significados del término cultura —y como consecuencia de la presencia de movimientos sociales— se repensó la institucionalidad pública cultural entendida en términos de derechos e identidades (Wortman, 2017).

En ese proceso de recortar el presupuesto de amplias áreas del Estado, se dejaron miles de personas sin trabajo, con el argumento neoliberal que debe ser la inversión privada la que genere demanda laboral, cuestión que no sucedió en años ni tampoco sucede ahora. A pesar del discurso pro-liberalización de los mercados, la acción presidencial interviene fuertemente sobre el campo cultural para debilitarlo y, en consecuencia, controlarlo como un rasgo nuevo del discurso presidencial dominante, inexistente en los 40 años de democracia. Si el desarrollo cultural está asociado a la libertad de imaginar, crear y pensar, estas capacidades parecen contradecir la política económica de reorganización y fundamentalmente de ajuste severo de la economía que sostiene al actual gobierno. Así es como han desaparecido los ministerios de Educación, Desarrollo Social, Cultura, Trabajo, Género y Diversidad. Esto se

estableció en el decreto de necesidad y urgencia que modificó la Ley de Ministerios. Dichos departamentos se transformaron en Secretarías las cuales pasaron a formar parte del Ministerio de Capital Humano en septiembre del 2024. En noviembre del mismo año y, por medio del decreto 989/2024, el Poder Ejecutivo oficializó el pase —de la ya disminuida *Secretaría de Cultura* del ámbito del Ministerio mencionado— a depender directamente de Presidencia de la Nación.

Paralelamente, empiezan a tener más presencia pública las declaraciones y posicionamientos políticos de la vicepresidenta con respecto al Juicio a las Juntas Militares de la última dictadura y a los movimientos de derechos humanos surgidos por las políticas de represión y aniquilamiento de la oposición de los años setenta. Las enunciaciones de Victoria Villarruel, como hija orgullosa de un militar involucrado en la última dictadura militar, hacían sospechar de su posicionamiento ideológico. Inicialmente, la exaltación del discurso neoliberal al estilo de los años noventa no iba inicialmente en esa dirección conservadora y anti-derechos que comenzó a enunciar su vicepresidenta.

Este posicionamiento apareció de manera más agresiva en la medida que Milei se fue acercando en términos internacionales a la figura de Donald Trump, presidente electo republicano de los EE.UU. así como de otros representantes de la derecha global. En ese discurso se considera que la agenda de los derechos culturales, en EE.UU. llamada agenda *woke*, implica supuestamente gastos al Estado (cupo *trans*), ya que todo es medido en términos de mercado. En esta nueva derecha dominante hay un discurso conservador de exaltación del varón heterosexual, jefe de familia, figura supuestamente debilitada por el reconocimiento de los derechos de la mujer y la agenda de género y no por los procesos de crisis económica

del capitalismo, pérdida de empleo formal y desindustrialización que se agudizó a partir del 2008 (Seuferle, 2025).

El ataque actual al sector cultural en la Argentina —el cual tiene una larga historia a lo largo del siglo XX, nutriéndose de discursos conservadores, retrógrados y religiosos— se vincula a un discurso mercantil. En este nuevo imaginario social y simbólico que se pretende crear se sostiene que si existen desigualdades (económicas, sociales, culturales), debe ser el mercado el que deba regularlas. A lo largo de este artículo nos proponemos dar cuenta de las tensiones entre desarrollo cultural y censura en la historia reciente en la Argentina, para abordar el presente del gobierno de Javier Milei como amenaza a la democracia cultural.

## La dictadura y la cultura

La censura a la cultura tiene una larga historia en la Argentina que se remonta a los años 30 (Wortman, 2002). Si decíamos que la dictadura del general Onganía (1966-1970) censuraba desde la moral católica, con la dictadura de Videla y sus sucesores se censuraba desde la idea de la amenaza del comunismo como enemigo externo, y, todo discurso modernizador laico, estaba asociado a ideologías marxistas. Desde entonces que entre 1976 y 1982 se produjo un profundo vaciamiento cultural, ya que la dictadura se propuso crear un imaginario de consenso fundado en el orden, el trabajo, la familia y, nuevamente, la exaltación de lo nacional, pero a la vez con una profunda desnacionalización de la economía y se asociaba a la cultura y el arte con el caos, el desorden y la subversión. Se dejaron de publicar libros, disminuyó el público de cine y teatro y las músicas juveniles fueron censuradas. Casi ningún otro país de América Latina atravesado por golpes militares se obsesionó tan trágicamente con el

campo cultural como en la Argentina. El rock, organizaciones de estudiantes, de trabajadores, actores y actrices, escritores, en síntesis, todo el campo cultural y educativo fue perseguido, asesinado y en muchos casos varios integrantes están desaparecidos. Esta situación comenzó a cambiar con la derrota de la Guerra de Malvinas en 1982, episodio trágico de la historia argentina, pero que a la vez generó un espacio de proliferación de nuevas bandas de rock argentino y cierto debilitamiento de la represión militar. A partir de ahí comenzó a desplegarse teatro, música y nuevo cine, generando el contexto que va a dar lugar a la transición democrática.

## Vaivenes de las políticas culturales en la transición y consolidación de la democracia en la Argentina (1983-2023)

Con la política de derechos humanos que llevó a cabo el primer gobierno de la democracia recuperada, el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) promovió el juicio y castigo a las juntas militares. Los imaginarios asociados a ese acto fundante de la nueva democracia tuvieron implicancias en distintos aspectos socioculturales como la transformación de centros de detención en Centros Culturales, la promoción de espacios culturales en los barrios de la ciudad de Buenos Aires para acceder libremente a la formación cultural, y se estableció una relación estrecha entre cultura y democracia. La democratización cultural estaba asociada a la creación de una nueva cultura política como fundamento del lazo social con el propósito de generar una sociedad en torno a valores democráticos.

De hecho, al no existir una infraestructura institucional desde la presidencia se encaró el Programa de Democratización de la Cultura (Prondec), el cual dependía directamente

de la Presidencia de la Nación. Si bien los programas, planes y leyes de la cultura fueron variando y fueron atravesadas por distintos énfasis nunca más hubo censura en la producción cultural. Se podría afirmar que 1983 fue el fin de la censura cultural, el comienzo y revalorización sin límites de la libertad de expresión y del valor de los derechos humanos no solo en términos políticos, sino también sociales y culturales para la consolidación de la democracia luego de varios ciclos de golpes militares y de diversas proscripciones políticas cuyo punto de inicio podríamos fijar en 1930 como dijéramos anteriormente.

Tenía un sentido particular el énfasis de los primeros años de la democracia argentina en la noción de democratización cultural (Brunner, 1988), es decir, la acción cultural se concentró en los accesos masivos a la cultura legítima, en tanto consecuencia del cierre, clausura, prohibiciones, desapariciones, exilios de artistas de diversos rubros y el campo cultural en general. Con el tiempo el término democratización de la cultura fue cuestionado o mejor dicho —dado los avances de distintos movimientos sociales— comenzó a hablarse en términos de derechos culturales. Nuevas concepciones de cultura y experiencias democráticas en otros países de la región resignificaron el término. Luego de un interregno que duró prácticamente una década, los años noventa se caracterizaron por nuevas dinámicas del capitalismo, procesos de globalización, exaltación del consumo, nuevas formas de comercialización y circulación de los bienes, y la acción cultural pública quedó relegada. Fueron los medios de comunicación en una nueva era tecnológica, la TV por cable y los nuevos actores de los procesos culturales que coparon la escena cultural. Así es como comenzó a hablarse de industria creativa, clases creativas y emprendedores culturales (Wortman, Castagno y Romani, 2023).

Durante las primeras dos décadas del siglo XXI el sector cultural fue asumiendo nuevos significados de la palabra cultura, ampliando los imaginarios instalados en los primeros años de la instauración del régimen democrático. En consonancia con lo que aconteció en Perú, Ecuador y Brasil, en términos de transformación de las constituciones así como debates —al interior de las ciencias sociales—, fueron, entre otros acontecimientos, elementos que intervinieron en nuevas definiciones de qué significa ser ciudadano y de qué estamos hablando cuando nos referimos a la cultura. Así, la idea de lo nacional comenzó a complejizarse, se habló de ciudadanía cultural y estados plurinacionales. La política cultural que implementó exitosamente el músico Gilberto Gil como ministro de cultura del primer gobierno de Lula da Silva en Brasil y luego reactualizada por su continuador, Juca Ferreira, denominada "Programa Puntos de Cultura" constituyó un modelo que —con similitudes y diferencias—, fue implementado en diversos países de América Latina. También en esa línea se desarrollaron programas como "Cultura Viva Comunitaria" que implicaba una noción más compleja del término cultura, ya no solo asociada a artes en sentido universal, sino a producciones culturales de comunidades indígenas y afrodescendientes, entre otras.

Así es como se resignificó la acción cultural pública ya no solo en términos de democratización, sino de democracia cultural. Las políticas culturales no significaban exclusivamente la ampliación de los accesos de un aspecto legítimo de la cultura, sino que se incluían —en la producción y la práctica cultural—, bienes culturales producidos por otros espacios, ámbitos de la sociedad invisibilizados o estigmatizados en términos de su acción cultural. Nuevas concepciones de la cultura y la sociedad, entendida en un sentido más plural, no solo determinada por las desigualdades de

orden económico social sino por dimensiones invisibilizadas como la racial, indígena y sexual ampliaban el alcance de las políticas culturales. No hablábamos solamente de cultura en términos de bienes culturales —aunque es importante señalar que la disposición de bienes culturales se amplió y se diversificó—, sino que se pensó la cultura en términos de identidades. Este reconocimiento de diferentes formas de la cultura tiene diversas aristas que darían lugar a una tesis.

Por un lado, se encuentra el debate sobre la crisis de la modernidad de larga data y la referencia a la posmodernidad. El fracaso de ciertos relatos de cambio social y de ideas a realizar en un futuro resignificaban formas de la cultura que habían sido descartadas en los discursos modernos, en torno a la complejidad de lo popular. Ya no se hablaba en los relatos posmodernos en términos de jerarquías culturales.

Investigaciones de corte anglosajón de las prácticas culturales de las burguesías daban cuenta, por su parte, que hábitos y prácticas eran omnívoros, no eran unidimensionales y, de esta forma, se pretendía dar cuenta de la explosión de géneros musicales en otras formas de la cultura, así como de la idea que las identidades burguesas emergentes se fundaban en la amplitud de consumo de bienes de distinta procedencia y calificación (Rodríguez Fernández & Heikilaa, 2011). También aportes antropológicos y debates en el campo de la teoría política complejizaron la cuestión de las desigualdades, lo cual implicaba no circunscribirlas exclusivamente a lo económico y social. Orígenes raciales, desigualdad de género y diversidad sexual constituyen instancias que tendieron a complejizar los términos *cultura*, *accesos*, *producciones* y *derechos* (O'Brien *et al.*, 2020).

## El ataque al sector cultural en la era Milei y la hegemonía de derechas radicales

En los últimos meses, y en el marco de realizar recortes a diversas áreas del Estado, el gobierno argentino manifestó un particular ensañamiento con Institutos de la cultura de larga data creados para el desarrollo y la promoción cultural de carácter descentralizado (Zamorano, 2024). Estamos haciendo mención al Fondo Nacional de las Artes, el Instituto del Cine —renombrado como Incaa en el marco de la promulgación de la Ley de Cine en 1994—, el Instituto Nacional de Música y el Instituto Nacional del Teatro. En el caso del cine argentino[8] y del Incaa[9], el argumento para desfinanciarlo fue que, en los últimos años, se produjeron películas con escasos espectadores y que se utilizaban fondos públicos para apoyar a directores afines al régimen partidario: era "una caja de la militancia", como alguna vez dijo (Rius-Ulldemolins y Verdenelli, 2025). Así, nos preguntamos ¿desde cuándo el Estado y sus instituciones públicas tienen

8 Históricamente reconocido en Festivales Internacionales y más aún en los últimos 30 años con el llamado "Nuevo Cine Argentino".

9 El dinero que recibe el INCAA proviene, principalmente, del Fondo Fílmico Cinematográfico (FFC), establecido en la Ley 24.377, comúnmente conocida como la 'Ley de Cine' de 1994. El fondo se compone de un impuesto del 10% sobre el valor de las entradas de cine, otro 10% sobre el precio de venta o alquiler de todo tipo de videograma grabado (DVD's/Blue-ray) y el 25% de los ingresos del Ente Nacional de Comunicaciones (Enacom), provenientes del impuesto sobre la facturación de los canales de TV y servicios de cable, además de otros conceptos menores. En su primera versión de la "Ley Ómnibus" —como se conoce a la "Ley de Bases y Puntos de Partida para la Libertad de los Argentinos" propuesta por Milei—, el Ejecutivo había propuesto quitar al Incaa el 25% de los ingresos del Enacom y el 10% por los videogramas grabados (hoy prácticamente obsoleto).

https://periodismofederal.com/en-defensa-del-cine-argentino-presentaron-una-accion-de-amparo-contra-el-cierre-del-incaa/

que adoptar el mismo criterio del mercado, para financiar y/o apoyar la creación cultural? ¿No es la política cultural pública la que debe promover el cine arte, la creación, formar nuevos artistas? ¿No está el mercado y accionistas privados para financiar películas taquilleras? Con este criterio el ataque constante comenzó a debilitar la producción cinematográfica argentina, bastante golpeada durante la pandemia y tan exitosa a nivel internacional con merecido reconocimiento en las últimas tres décadas. Lo que el gobierno nacional ha terminado logrando, mediante sucesivos decretos, es la centralización de organismos en la nueva Secretaría de Cultura que —desde los años 60—, fueron creados como descentralizados.

Si en un principio el fundamento de la desfinanciación estaba puesto en la adopción de un criterio de mercado a la política pública, meses después el discurso anti cultura comenzó a ser atravesado por un estilo persecutorio, descalificatorio, en particular con artistas que manifestaban una posición política contraria a las políticas de ajuste del gobierno o se identificaban en sus presentaciones públicas con el gobierno anterior, con un tono y lenguaje similar al estilo represivo de la última dictadura militar. Nuevamente la cultura se la asoció al marxismo, la subversión, el ataque a los valores de la familia, la maternidad y, en consecuencia, debía ser erradicada.

En esta línea, actores premiados y reconocidos en múltiples festivales comenzaron a ser descalificados. También en el mundo de la música juvenil, en particular cantantes mujeres comenzaron a ser denigradas en la misma línea que Donald Trump cuestionó a Taylor Swift. En la Argentina, las artistas acusadas y descalificadas en el discurso gubernamental son: Lali Espósito, a quien Javier Milei permanentemente descalifica como Lali Depósito como ejemplo de la supuesta corrupción estatal del sector cultural en el gobierno anterior. También

María Becerra, apellido resumido como BCRA, en alusión a la idea de Milei de eliminar el Banco Central de la República Argentina. En esta llamada "batalla cultural" —término reiterado en forma insistente por miembros del gobierno y afines, a la manera de las guerras culturales norteamericanas—, se pretende establecer un vínculo estrecho entre mundo cultura-arte, con el socialismo[10] y, en el caso argentino, con el kirchnerismo (gobierno anterior de Néstor y Cristina Kirchner, los cuales gobernaron la Argentina entre 2003 y 2015). En la agresión y persecución al sector cultural resurgieron términos que parecían desterrados de la trama democrática consensuada en los últimos 40 años de democracia argentina como "zurdos", identificación errónea de política pública con comunismo o colectivismo, evidenciando una profunda ignorancia histórica y confundiendo a la mayoría de la sociedad con la noción de intervención estatal y comunismo.

Además de desfinanciar al INCAA, se eliminó el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad, el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (Inadi) y la agencia nacional de noticias *Télam*. De esta manera, la administración libertaria continúa con la reestructuración de entes que el mandatario argentino considera asociados al denostado gobierno anterior, los cuales incidirían en el déficit fiscal, además de perturbar la sociedad.

También se asocia a la cultura artística contemporánea argentina con la promoción de imaginarios LGTBQ+ contrarios a los valores de la familia, la maternidad y lo "femenino", muy al estilo de las derechas radicales globales. Como señala Rowan (2016), parte de estos imaginarios anticulturales surgieron con el neoliberalismo de Thatcher y después fueron

10 En el mundo libertario, socialismo se le llama a toda política pública de intervención sobre aspectos de la sociedad.

tomados por las guerras culturales del hombre medio trabajador no educado como un modo de dar sentido al devenir cotidiano y desviar la atención de los problemas económicos y sociales que genera el mercado sin mediaciones.

Por su parte, compartimos con Peter Drucker (2020) lo siguiente,

> La combinación de misoginia y populismo económico ayuda a la extrema derecha a atraer a los heterosexuales enojados. La desindustrialización y el estancamiento de los salarios en muchas economías, sobre todo tras la profunda recesión que estalló en 2008, han socavado el sentido de masculinidad de muchos hombres. Muchos hombres heterosexuales cisgénero culpan de esto a las mujeres y a las personas LGBTIQ.

De esta manera, se desvían los problemas laborales, sociales, la pérdida de derechos y conquistas hacia la población LGTBIQ+ y las mujeres y al conjunto de la sociedad.

¿Por qué molesta tanto la identidad de género? ¿Por qué un gobierno que se reconoce como liberal, en realidad es conservador? Sería algo así como: estamos en contra de la regulación del Estado en acciones económicas, pero necesitamos un orden social de los cuerpos en un contexto de creciente desigualdad social e informalidad laboral. ¿Qué implica esta defensa del control social, de la reivindicación del paternalismo social, patriarcado, ya cuestionado en el siglo XX y luego legalizado a partir de leyes que fueron resultados de luchas de movimientos sociales y del reconocimiento de derechos culturales? ¿Por qué, desde el Poder Ejecutivo se interviene en lo que no se puede decir, lo que no se puede nombrar? Decíamos al principio que en 40 años de democracia se había construido un consenso en torno al valor de la libertad de expresión y la libertad de los cuerpos (ley de matrimonio igualitario, ley de interrupción voluntaria

del embarazo), aún sabiendo que un sector de la sociedad no estaba de acuerdo con estas regulaciones del Estado, las cuales finalmente se habían aceptado en la diferencia para sostener el orden democrático.

En ese marco se pronuncia también el gobierno libertario contra avances que se produjeron en el sistema educativo en relación a lo que se denomina ESI (Educación Sexual Integral), en cuanto al derecho de las infancias a sostener una identidad sexual elegida y, de esta forma, aprender a preservar sus cuerpos para evitar amenazas de abuso. Así es como en ese discurso conservador y misógino se avanza contra la libertad en literatura y la prohibición de novelas de autoras mujeres en el sistema educativo, por considerar que se usa lenguaje inapropiado para niños, niñas y adolescentes. Con estos argumentos se ha establecido un código de censura.

Si en el 2024 la censura estuvo puesta en el arte, música, cine, teatro y literatura, hacia fines de año y comienzo del 2025, la censura se dirige a los cuerpos. Increíblemente el presidente argentino Javier Milei —en un evento económico de carácter internacional como Davos—, dedicó una parte de su discurso a insultar a la comunidad homosexual con una serie de afirmaciones sin sentido y sin fundamento, cargadas de profunda agresividad, más características de un discurso de un paciente psiquiátrico que de la política, con características nazis... ¿A qué apunta? ¿Por qué el *jet set* internacional nada dijo de un discurso de un enfermo mental? ¿Cuál sería la intencionalidad ideológica? ¿Cómo se está alineando a nivel internacional? Así es como vemos que quienes en el siglo XX hubieran sido considerados expresión del desarrollo progresivo de la modernidad a partir de la técnica, sus mentores actuales enuncian discursos premodernos, como el caso de Elon Musk quien recientemente adquirió la red social Twitter,

ahora denominada X, también dueño de Starlink. Se trata de uno de los tantos billonarios del mundo que posee un discurso conservador sobre la familia y la cultura: algo muy distinto al *yuppie* de los años noventa.

Por último, en la lógica de desregulación de organismos del Estado, recientemente se ha promovido la desaparición de instituciones como Sadaic y Argentores, reguladores de los derechos de autor, en particular, de músicos y actores y actrices independientes[11].

Todas estas acciones mencionadas revelan que estamos ante la presencia de un nuevo tipo de fascismo o posfascismo, como lo llama el historiador italiano Enzo Traverso (2023). De esta manera pretende señalar que este sistema político contemporáneo promovido por las derechas radicales incluye algo de formas anteriores: no hace uso tanto de la violencia física, sino que usa la violencia simbólica. Por eso las redes sociales son tan importantes: el fin principal es el aniquilamiento simbólico del enemigo.

## Conclusiones

A través de este capítulo nos propusimos comprender el sentido de la reaparición y avance del conservadurismo cultural, la censura, el ataque a la libertad de expresión, así como el desfinanciamiento de varios organismos del sector

11 El gobierno argentino desregula las Sociedades de Gestión Colectiva (SGC): esto implica ¿Libertad para los artistas o riesgo para los más vulnerables? El Decreto 138/25 promete "liberar a los artistas" al permitir que negocien directamente sus derechos. Pero, como siempre, la pregunta clave es: ¿Quién gana y quién pierde? Mientras los artistas consagrados pueden contratar equipos globales, los que están en otros segmentos del mercado, o para los independientes quedan en riesgo. Las negociaciones resultan desiguales: ¿Quién lleva la de ganar, el músico o gigantes como Spotify o YouTube?

cultural y cierre de Ministerios vinculados con diversos derechos culturales consagrados durante los últimos cuarenta años.

Con esta cuestión no solo se avanza sobre una dimensión central de la vida social como es la cultura, el arte y sus artistas, lo cual implica atacar libertades, identidades y derechos, sino también debilita el sistema democrático en términos institucionales.

En el contexto de ataque al sector cultural también se ha avanzado regresivamente sobre la Universidad Pública, ya que al igual que el expresidente brasileño Jair Bolsonaro (Goulart da Silva, 2019), el gobierno libertario acusa al sistema educativo público de intervenir ideológicamente, de adoctrinar a los estudiantes y esto produce suma desconfianza en una sociedad atravesada por la desesperanza, la desigualdad, la incertidumbre, la inflación y una creciente desigualdad social. El discurso misógino —que parecía desterrado del discurso político y más aún de un presidente elegido por elecciones democráticas, así como el ataque a la mujer y a sus derechos— es un modo de fortalecer a los varones jóvenes heterosexuales enojados y limitados de desarrollarse socialmente.

La identidad cultural, como destaca Seufele (2025), actúa como un modo de desvío de la atención de los problemas estructurales y de las profundas dificultades que atraviesan las nuevas generaciones para trabajar dignamente, estudiar y vivir experiencias de movilidad social como las que experimentó una parte importante de la sociedad argentina hasta los años 70. Se avanza sobre la cultura y los derechos culturales para que no exista un ámbito para pensar, imaginar un orden diferente y pulverizar identidades autoconstruidas. Y así distraer de los problemas estructurales que producen las pésimas condiciones de existencia de la sociedad argentina

contemporánea. De esta manera, los trabajadores y las nuevas clases trabajadores del sector informal no hablan de derechos laborales, de paritarias ni de condiciones de trabajo, sino que los trabajadores que ahora no pueden sostener dignamente una familia acusan a mujeres y personas LGTBIQ+ de los problemas estructurales de la sociedad. Como afirma la escritora Claudia Piñeiro (2024), la cultura es muy importante para el gobierno libertario. Aunque parece que el presidente estuviera perdiendo el tiempo con agravios y descalificaciones en foros internacionales o en reuniones con empresarios, está claramente gobernando. La pregunta que surge es cómo sostenernos en lo que creemos y cómo generar nuevos sentidos.

## Referencias

Brunner, J. J. (1988). *Políticas culturales para la democracia*. FLACSO Chile.

Chávez Molina, E. & Muñiz Terra, L. (2021). *El desencuentro. Distancias y diferencias de clase en una Argentina desigual*. Documento de Trabajo, 86.

Chávez Molina, E. & Rodríguez de la Fuente, J. (2023). *La estructura social de la Argentina en las últimas dos décadas Una mirada desde la heterogeneidad estructural*. https://www.aacademica.org/joserodriguez/113

Drucker, P. (2020). *La extrema derecha, las personas LGBTIQ y una estrategia de resistencia*. https://www.sinpermiso.info/textos/la-extrema-derecha-las-personas-lgbtiq-y-una-estrategia-de-resistencia

Fernández Rodríguez, C. J., & Heikkilä, R. (2011). El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en Sociología del Consumo. *Revista Internacional De Sociología*, 69(3), 585–606.

Goulart da Silva, M. (2019). *Bolsonaro e a perseguição do marxismo cultura*l. https://www.academia.edu/39929033/Bolsonaro_e_a_persegui%C3%A7%C3%A3o_ao_marxismo_cultural_abril_2019_?email_work_card=view-paper

Kessler, G. (2013). *Controversias sobre la desigualdad. Argentina, 2003-2013*. Fondo de Cultura Económica.

King, J. (1985). *El Instituto Di Tella y el desarrollo cultural argentino.* Ediciones de Arte Gaglianone.

O'Brien, D, Taylor, M. & Brook, O. (2020). *La cultura es mala para ti. Desigualdad en las industrias culturales y creativas*. Traficantes de sueños.

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

Piñeiro, C. (2024). *La cultura como caballo de Troya: ¿qué hacemos los que no batallamos?* https://cenital.com/la-cultura-como-caballo-de-troya-que-hacemos-los-que-no-batallamos/

Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo XXI.

Rius-Ulldemolins, J., & Verdenelli, J. (2025). "Culture out!" Far right against cultural policy: the case of the Milei government in Argentina and the cultural war against state cultural spending. *International Journal of Cultural Policy*, 1–24.

Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. Traficantes de sueños.

Seuferle, J. (2025). *How the Right Hijacked the Working Class for Culture Wars.* https://www.socialeurope.eu/author/justus-seuferle

Traverso, E. (2025). *La era del posfascismo*. https://www.eldiplo.org/notas-web/la-era-del-posfascismo/

Wortman, A. (1996). Repensando las políticas culturales de la transición. *Revista Sociedad,* 9, 63-85.

Wortman, A. (2002). "Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina" En Mato, D. (2002). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO.

Wortman, A. (2007). *Construcción imaginaria de la desigualdad social*. Eudeba.

Wortman, A. (editora) (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Eudeba.

Wortman, A. (2017). Políticas culturales y legitimidad política en tiempos de crisis: el caso del Programa Puntos de Cultura en Argentina. *Políticas Culturais en Revista,* 10(1), 138-160.

Wortman, A. (2019). "Los giros en las políticas culturales en América Latina" En Poblete, J. *Estudios latinoamericanos en cultura y poder*. CLACSO.

Wortman, A., Castagno, P. & Romani, M. (2023). *Los usos de la creatividad. Horizontes en estudios culturales*. Teseo.

Zamorano, M. (2024). *La política cultural de Milei: zombies en un mercado simbólico*. https://rgcediciones.com.ar/la-politica-cultural-de-milei-zombies-en-un-mercado-simbolico/

# Fundamentos, infraestructuras, bienes (y males) públicos

**Justin O'Connor**
Universidad de Adelaida, Australia

## Reformulación de la cultura

La política cultural está en una crisis profunda. Desde la década de 1980, el sector cultural se ha visto obligado a justificar su existencia en función de lo que puede aportar a diversas agendas gubernamentales, ofreciendo débiles acuerdos de *quid pro quo* a quienes manejan los grandes presupuestos. Estos acuerdos giran principalmente en torno al crecimiento económico en sus distintas formas, pero también a la cohesión social, el fortalecimiento de las comunidades, la reducción de la delincuencia, la salud mental y el bienestar, entre otros.

Sin embargo, la marginación progresiva de la cultura se hace más visible con el hecho de que el sector cultural no haya logrado incluir un objetivo específico propio en el conjunto de Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de las Naciones Unidas en 2015. Esta marginación se repitió en la Cumbre del Futuro de la ONU en septiembre de 2024, donde la cultura apenas fue mencionada, se agrupó con el deporte y, en lugar de ser reconocida como un área de política pública específica, se diluyó entre las políticas económicas, sociales y ambientales.

Como argumento en mi libro *Culture is Not an Industry* (2024), todo esto se basa en un error categórico fundamental.

Existen muchas industrias culturales, incluidas grandes corporaciones globales, pero la cultura en sí no es una industria. Por lo tanto, necesitamos su reposicionamiento radical como un área central de la política pública, junto con la infraestructura material, la salud, la educación y los servicios sociales.

En la última década, muchos economistas heterodoxos se han centrado en cómo "reinsertar" la economía en lo social para que funcione en favor del bien común en lugar de ser solo una generadora de crecimiento abstracto del PIB. Lo que resulta notorio, al menos en los sectores progresistas, es la ausencia del arte y la cultura en estas nuevas formas de pensar. Las nuevas visiones económicas heterodoxas, en su mayoría, omiten la cultura. Por ejemplo, *Economía donut* de Kate Raworth (2018) no incluye la cultura entre sus "fundamentos sociales", lo cual no sorprende, ya que están basados en los ODS.

Pero algunos cambios han comenzado a ocurrir. El Colectivo de Economía Fundacional (FEC, Foundational Economy Collective), cuyas ideas retomo aquí, lleva la última década buscando reformular las políticas sociales y económicas destacando los requerimientos básicos para una sociedad habitable: infraestructura material, servicios públicos y economías locales *cotidianas* a pequeña escala (FEC, 2018). Esta *economía fundacional*, combinada con una fuerte economía local cotidiana basada en el comercio minorista, servicios personales, recreación, etcétera, proporciona los cimientos fundamentales para garantizar la seguridad material colectiva que una democracia saludable requiere. La economía totalmente capitalista y *transaccional* a la que se insta a aspirar a las industrias creativas es solo una parte del campo económico general. Aunque inicialmente posicionaba a la cultura como un gasto *discrecional* o de lujo, el trabajo más reciente del

FEC ahora incluye a la cultura como parte de la *habitabilidad fundacional* (Calafati *et al.*, 2023).

## La cultura como fundamento

Antes de esbozar un enfoque fundacional de la cultura, quisiera instalar tres principios esenciales que sustentan estos argumentos. Primero, el arte y la cultura son un derecho humano, tal como se establece en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948: *Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.*

Segundo, necesitamos una serie de recursos materiales y capacidades para que estos derechos abstractos sean concretamente efectivos. Esto implica no solo el consumo cultural, también la educación (en su sentido más amplio), el acceso a espacios de práctica cultural, al oficio y al conocimiento especializado, y cierto financiamiento público, respaldado por un Estado de bienestar que funcione.

Tercero, para participar en la vida cultural de la comunidad, debe existir efectivamente una vida cultural. Sin estos pilares, los derechos culturales se convierten en una formalidad vacía, una declaración sin sustancia.

En tanto, debemos dejar en claro que la cultura a la que me refiero aquí no es la cultura entendida como un *modo de vida* completo —tradiciones, lengua, rituales, etc.—, sino una parte más acotada de ella, lo que llamaría "arte y cultura": lo simbólico, lo representacional, lo estético. Las palabras clave son *imaginación* (sin la cual no podemos cambiar el mundo ni construir un futuro) y *libertad* (los seres humanos no actuamos por instinto, sino que debemos elegir en qué

tipo de mundo queremos vivir). El arte y la cultura operan a través de estos conceptos utilizando el sonido, el ritmo, la forma, el movimiento, el color, la imagen, las metáforas y los relatos. Crean un conocimiento basado en los sentidos y una relación particular con el mundo, diferente de la de la razón analítica, la ciencia, la administración o la tecnología. Una relación que acepta lo particular en sus propios términos y que intenta otorgarle una conexión plena, significativa y, en última instancia, ética con el mundo. Y si eso suena muy educativo, vale decir que ese conocimiento también trae consigo entretenimiento y placer, confrontación y ruptura, consuelo y alegría.

## La cultura como bien público

Independientemente de cómo intentemos definirla, arte y cultura constituyen un bien social irreductible, entendido como un producto colectivo, en estrecha relación con el contexto social más amplio y que no puede reducirse a beneficios individuales. Como bienes sociales irreductibles, el arte y la cultura son impensables fuera de las convenciones compartidas, los entendimientos comunes, las formas de práctica y las expectativas colectivas, aunque siempre estén abiertas al debate y la transformación. Sin embargo, la cultura como bien social y público ha sido progresivamente marginada de las políticas respectivas.

El reposicionamiento de la cultura como bien de consumo individual fue una de las primeras formas de privatización del neoliberalismo. Las políticas culturales de los últimos 25 años se centraron en tratar de *escalar* un sector emprendedor en potencia para que pudiera competir en este mercado, al mismo tiempo que se impulsaba a las instituciones

financiadas con fondos públicos a comportarse como actores cuasi-mercantiles.

El financiamiento público solo se mantiene mediante argumentos de *fallo del mercado*, y es ahí donde se introduce el concepto de *bienes públicos*. Desarrollado en los años cincuenta dentro de la economía neoclásica, los bienes públicos se definen como *no excluyentes* y *no rivales*. En términos simples, todas las personas pueden usarlos, y el uso que hace una persona no disminuye el de otra. Los economistas reconocieron que hay bienes que no pueden cobrarse al usuario o, al menos, no a un precio que garantice una rentabilidad comercial. Agua, electricidad, carreteras, educación masiva: este tipo de bienes se suministraban de forma gratuita o a bajo costo y, normalmente, correspondía al sector público proveerlos. Esta es una definición negativa de bien público en el sentido de que se basa en que el mercado no puede proveerlo de manera óptima, por lo tanto, se le considera una necesidad lamentable.

Sin embargo, existen muchas tradiciones más antiguas que proponen una visión positiva de los bienes públicos, no solo en términos técnicos y económicos, sino como parte del bien común en sí. Esto incluye la visión republicana clásica y aristotélica del bien público, pero también se encuentra en el pensamiento socialista, socialdemócrata, liberal social, conservador pre-neoliberal, comunitarista y anarquista, y en tradiciones civilizacionales más antiguas como el confucianismo o el islam. También se percibe de forma directa en la cosmovisión de los pueblos originarios y las Primeras Naciones, donde la vida comunitaria abarca a las generaciones pasadas y futuras.

Los expertos en infraestructuras materiales, preocupados por las consecuencias del deterioro y la falta de inversión sistémica frente a nuevos desafíos, han desarrollado otra visión

de los bienes públicos que no se limita al concepto de *falla de mercado*. La profesora de ingeniería Deb Chachra (2023) define la infraestructura como "todo aquello en lo que no tenemos que pensar", haciendo referencia a un grado de invisibilidad que la vuelve algo dado por hecho. Pero necesita ser cuidada. Para Brett Frischmann (2012), las infraestructuras proporcionan bienes públicos. La no exclusividad no es vista aquí como un obstáculo negativo frente al mercado, sino como una característica positiva: es para todos, ¡cuantos más, mejor!

Las infraestructuras ofrecen beneficios colectivos, algunos previsibles y medibles con metas, y otros menos predecibles que habilitan posibilidades a futuro. Implican una confianza intergeneracional y deben gestionarse fuera del estrecho motivo del lucro. Como proyectos colectivos, deben estar sujetas a la fiscalización y toma de decisiones democrática. Frischmann quiere conectar las infraestructuras con los comunes, entendidos como un principio de gestión de recursos por parte de una comunidad. En otras palabras, implican no solo "eficiencias", sino también una dimensión normativa y política, aún más acentuada en el caso de las infraestructuras sociales y culturales.

Cuando hablamos de la cultura como un bien público, es esencial considerar desde qué perspectiva se define, si como una herramienta para corregir fallas del mercado o como un enfoque comunitario de gestión de recursos. Esta distinción tiene implicancias importantes para las políticas públicas.

## Infraestructura social y cultural

La infraestructura social provee una variedad de bienes públicos que hacen posible el florecimiento humano, y esto

también puede aplicarse al campo específico de la política cultural. Como ocurre con otras áreas de política pública, la infraestructura cultural debe proporcionarse idealmente como un bien público. El beneficio social no es la simple suma de beneficios individuales privados, sino un bien colectivo positivo en el que la participación de cada persona aumenta el beneficio general para todas. Vale decir, no se trata de bienes provistos por el Estado para individuos aislados, sino que, por su propia naturaleza colectiva, sostienen a la comunidad y la conectividad: a un público.

La cultura financiada por el Estado se ofrece de manera no excluyente a toda la ciudadanía, no porque sea difícil hacer que todos paguen por ella, sino porque se la reconoce como un bien social explícito —que refleja la visión de que la cultura debería pertenecer a toda la sociedad.

Esto implica no solo el acceso a diversas formas de consumo cultural, también a la producción. Esta participación activa es lo que Mark Banks (2017) denomina "justicia contributiva", es decir, el derecho de todos y todas a crear o *hacer* cultura activamente. Esto requiere una variedad de bienes públicos culturales, tanto tangibles como intangibles, comenzando por la educación en su sentido más amplio y profundo, lo cual incluiría no solo las habilidades y oficios vinculados a la creación artística, sino también la exposición a una diversidad de obras culturales históricas y contemporáneas, y a distintas formas de práctica artística. Requeriría una vida cultural pública amplia y accesible que permita participar en las múltiples conversaciones mediante las cuales se desarrollan y ejercitan el conocimiento y el juicio. También implicaría el acceso a espacios físicos diversos de práctica cultural (ensayo, danza, performance, producción, grabación,

programación), a fuentes relacionadas de saber hacer, creación y experiencia, y a cierto financiamiento de proyectos.

La infraestructura cultural como bien público incluiría instituciones dedicadas a la educación y formación, la preservación, la exhibición y la representación; servicios culturales como bibliotecas (con sus múltiples recursos materiales), espacios de trabajo, archivos, impresión y codificación; subsidios y financiamiento de proyectos a pequeña escala; marcos legales y regulatorios básicos; medios públicos accesibles, etcétera.

## Bienes públicos en el sector privado

La idea de *bien público* no se aplica únicamente a la infraestructura cultural financiada por el Estado y los bienes públicos relacionados, sino también a lo que el Colectivo de Economía Fundacional (FEC) denomina la *economía cotidiana* a pequeña escala. Esto es, aquellos elementos de la infraestructura cultural que ocurren no solo en espacios que "pueden ser públicos y de uso libre, como bibliotecas, parques y centros juveniles", sino también en espacios comerciales, como bares, cafés y restaurantes (Kelsey y Kenny, 2021:11).

Lo que a menudo se presenta como "el mercado" es, a nivel local, mucho más parecido a los mercados incrustados de Ferdinand Braudel o a la economía moral de Edward Thompson que a la eficiente máquina de cálculo de Hayek. La vida cultural cotidiana a pequeña escala es una mezcla de economías del don, trabajo sacrificado, trabajadores independientes, pequeñas empresas, cooperativas de hecho o de derecho, economías informales y precarias, trabajos por encargo y emprendimientos que apenas sobreviven. En resumen, todo aquello que le da vitalidad a nuestras ciudades, que se entrelaza con la infraestructura social, que alimenta la

innovación artística y da vida a las ecologías donde ocurren el arte y la cultura.

Puede parecer sencillo equiparar bienes públicos con los subsidiados por el Estado, pero el concepto también abarca regulaciones, fortalecimiento de capacidades, marcos legales y la licencia política general dentro de la cual opera el sector privado (Kaul, 2016; Frischmann, 2012). Los mercados dependen de toda una infraestructura legal y regulatoria y, como han demostrado Michel Callon (1998) y otros, necesitan ser creados y moldeados. El propio Hayek sostenía que los mercados solo podían funcionar dentro de un marco previo de valores compartidos (Slobodian, 2018) y, como dice Mariana Mazzucato (2024), pueden "inclinarse" mediante acción estatal concertada hacia los resultados de bien público que queremos que produzcan.

Nancy Fraser (2022) sugiere que, en un modelo socialista, entre las bases sociales fundamentales y la producción industrial a gran escala, hay un lugar para el mercado. Y estas partes de la cultura entran de lleno en ese espacio. Crear un sistema de pago que "excluya" (poner un molinete, hacer que la gente pague, diseñar productos culturales como mercancías vendibles o protegidas por derechos de autor) requiere un modelo de negocio. Encontrar una forma de monetizar sin perder la autenticidad artística es un desafío que todo trabajador cultural conoce muy bien.

Estos complejos dilemas se conocen hace mucho en la economía política de la cultura, pero lo importante aquí es la tendencia inevitable de los bienes culturales a convertirse en bienes públicos. Los bienes culturales no se agotan por el consumo privado. Los productos culturales creados en el sector privado tienden a filtrarse: se comparten, piratean, copian, terminan en bibliotecas o en listas escolares, se compran para

museos, caducan sus derechos de autor, se transmiten por TV. Así, los bienes culturales son bienes sociales irreductibles en dos sentidos:

1. Su producción es impensable sin el conocimiento acumulado de todas las producciones anteriores; son una especie de lenguaje especializado que debe aprenderse y practicarse en estos ecosistemas públicos-privados complejos.
2. A su vez, contribuyen a ese lenguaje compartido, a esa conversación pública ferozmente compleja y multifacética que es el arte y la cultura.

Que la cultura debería estar libre de interferencias excesivas del gobierno, tener autonomía, ser incómoda y ruidosa es esencial para cualquier visión abierta y progresista de la cultura. Por eso es tan importante la economía cotidiana de las pequeñas y medianas empresas culturales, las cooperativas y los colectivos, las asociaciones, las redes sociales semiformales —los clústeres y entornos del imaginario de la política pública actual— que producen los bienes públicos de una cultura multifacética y rebelde. Esto ocurre de forma más visible en su entorno inmediato: ciudades vibrantes, eventos y espacios culturales florecientes, comunidades fortalecidas, disputas democráticas, innovación artística. Como ha demostrado la crítica al concepto de *ciudad creativa*, estos bienes públicos —conceptualizados como *externalidades*— son fácilmente apropiados por el capital privado (inmobiliario, hotelero, comercial, educativo), a menos que haya una intervención pública deliberada. Los intentos de los gobiernos locales por retener parte de estos bienes para el público también son una forma de bienes públicos: exigir espacios públicos abiertos, porcentajes para el arte, aportes a infraestructura y eventos culturales locales, fondos fiduciarios y otras

estrategias para mitigar el galopante mercado inmobiliario (Banks y Oakley, 2024).

El argumento de Matthew Thompson (2022) sobre los servicios locales puede aplicarse fácilmente a la cultura:

> Una economía fundacional financiada por el Estado no necesita gestionarse de forma centralizada y vertical, sino que puede delegarse a organizaciones descentralizadas y gobernadas democráticamente, como cooperativas y empresas sociales que operen dentro de una forma descentralizada de socialismo de mercado. Un sistema democrático y públicamente responsable de coordinación [de servicios] podría apoyarse en políticas de compras públicas progresivas que favorezcan a empresas que demuestren eficiencia en la entrega de servicios, creación de valor social y efectos multiplicadores para empleos locales y reinversiones en la economía local. Numerosos casos de coordinación innovadora de economías fundacionales y sociales a nivel municipal en experimentos recientes con el nuevo municipalismo y la creación de riqueza comunitaria sugieren caminos posibles (15-16).

Ahora bien, la pregunta de cómo conservar estos bienes públicos producidos por la economía cotidiana de la cultura también se relaciona con la capacidad y sostenibilidad del propio ecosistema cultural local. Como sabemos, las presiones sobre los salarios y las condiciones del sector cultural, los espacios de trabajo y vivienda, los pequeños locales de música y teatro, las librerías y galerías, y las condiciones de acceso a *software* de producción y plataformas de distribución hacen que los pequeños productores culturales estén tan amenazados como los insectos en una megagranja agroindustrial.

Aquí hay posibilidades de intervención de bienes públicos en torno a espacios creativos, zonas de entretenimiento nocturno, fideicomisos comunitarios, cooperativas, controles

de alquileres, ingresos básicos para artistas y compras colectivas, entre otras alternativas.

Cómo gestionamos todo esto es una pregunta difícil y compleja sin respuestas sencillas. Esa debería ser —o es— la función principal de la política cultural: encontrar formas de sostener y expandir la producción y la participación en la cultura, involucrando al mayor número posible de personas. La cuestión de la cultura como bien público se sitúa entre el derecho a la participación plena, por un lado, y, por el otro, la garantía del funcionamiento continuo del sistema interconectado público y privado del arte y la cultura.

## Enfrentando los males públicos

La tarea no consiste solo en redefinir la cultura como un bien público, también en enfrentar algunos males muy serios. Con esto me refiero a todas aquellas fuerzas que amenazan con encerrar, monopolizar o impedir la contribución del arte y la cultura al bien común. Esto tiene también una larga historia, que involucra a los estados, los mercados, el capital monopólico y las tecnologías de formas complejas. Forma parte de la historia de la cultura, al menos, durante los últimos 250 años.

En la actualidad, el mal público más inmediato es la captura continua del arte y la cultura por parte de corporaciones globales, que ya controlan el acceso al mercado, las tecnologías de distribución y múltiples formas de propiedad intelectual. A eso se suma la intromisión creciente de la filantropía en el financiamiento estatal de la cultura. De hecho, como han señalado algunos autores, ya no se trata de mercados en el sentido tradicional del término, sino más bien de cercamientos. Seis de las diez principales corporaciones globales están involucradas en la distribución —y, muchas veces,

también en la producción— de arte y cultura, y su impacto en la ecología de la producción cultural a nivel mundial ha sido profundo (Doctorow y Giblin, 2022).

Para quienes trabajan en departamentos de desarrollo económico en las industrias culturales y creativas, esto implica navegar entre amenazas y oportunidades en un mundo en constante disrupción. El efecto devastador de esta realidad sobre la posibilidad misma de pensar el arte y la cultura como bienes públicos en un mundo democrático queda fuera de su competencia.

La permeabilidad entre el arte y la cultura y esa definición más amplia de cultura como "todo un modo de vida" se evidencia de forma negativa al observar cómo el capitalismo de plataformas ha colonizado gran parte del mundo de la vida del cual emergen el arte y la cultura. Su captura algorítmica de las preferencias expresadas y esa tecnologización de la elección individual agregada, apunta a reducir la conversación del arte y la cultura a una distracción interminable y una adicción repetitiva.

Con el rápido y no regulado auge de la informática de modelos extensos de lenguaje (la llamada "inteligencia artificial"), lo que Karl Marx llamaba el intelecto general —el acervo común de conocimiento acumulado de la civilización— ha sido entregado, así sin más, a un grupo de tecnócratas sociópatas del norte de California.

Como sugiere Jeremy Gilbert (2024), "en última instancia, no cabe mucha duda de que la plataformización es hoy la lógica social, técnica e institucional clave que afecta la experiencia cotidiana de miles de millones de personas y las formas en que se relacionan entre sí, se conceptualizan a sí mismas e, incluso, gestionan o expresan sus emociones más íntimas" (4). Por más que deseemos revitalizar la relación entre

el "arte y la cultura" y esa cultura antropológica más amplia —la que abarca el modo de vida, las tradiciones, lenguas, religiones, rituales y más—, el proceso actual de privatización de ambas dimensiones debe preocuparnos seriamente.

## Un nuevo imaginario

Brian Eno describió la cultura como "un conjunto de rituales colectivos en los que todos participamos… toda la gente, en realidad, todas las personas que forman parte de la comunidad, todos y todas hemos estado generando esta conversación enorme y fantástica que llamamos cultura. Y que, de algún modo, nos mantiene coherentes, nos mantiene unidos" (Eno, 2015).

¿Cómo sostenemos la posibilidad continua de esta conversación colectiva fantástica en toda su complejidad caótica, disruptiva y multifacética? Una conversación en la que nuestra comprensión simbólica, estética o metafórica del mundo —ya visible hace treinta mil años en la Cueva Chauvet en Francia, hace diecisiete mil en el país de Balanggarra, al noreste de Kimberley (Australia), o hace tres mil en la Grecia homérica— pueda seguir evolucionando.

Hoy observamos con impotencia el recorte masivo de presupuestos culturales en América del Norte y (partes de) América del Sur, el Reino Unido, Australia, Europa y otros lugares. Vemos cómo la radiodifusión estatal y las políticas públicas culturales se reducen o se transforman en instrumentos directos de la política partidaria; cómo el arte y la cultura son eliminados de la educación o se vuelven prohibitivamente costosos, privatizando de facto lo que queda del sistema de bienes públicos; cómo el sector comercial es entregado a las empresas de plataformas digitales.

El cuarto poder, la televisión pública, los ecosistemas audiovisuales, los videojuegos, el cine, los festivales, los libros, el teatro y las salas de música en vivo están todos bajo enorme presión, en riesgo de atrofiarse en algunos casos. Los ecosistemas locales se ven amenazados, ya que cualquier valor público que generen —la vitalidad, la diversidad, la maravilla oculta que hacen que valga la pena vivir— es capturado por el mercado inmobiliario, la industria hotelera, las empresas de plataformas, el comercio exclusivo y las universidades corporativizadas.

En estas circunstancias, seguir buscando más métricas de impacto y adaptar los discursos de defensa cultural a los objetivos fugaces del gobierno de turno ha llegado a su punto final. Es hora de despojarse radicalmente del artificioso armazón construido en torno a la búsqueda desesperada del *valor cultural* y comenzar con urgencia a articular el valor de la cultura, más allá del tecnocratismo y las consultorías que hoy dominan la política cultural realmente existente. Necesitamos que el arte y la cultura contribuyan a ese nuevo imaginario, parte de la renovación urgente del sentido de un propósito común y un futuro compartido.

## Referencias

Banks, M. (2017). *Creative Justice*. Palgrave.

Banks, M., & Oakley, K. (2024). Cakes and ale: the role of culture in the new municipalism. *Cultural Trends*, 34(2), 163–177.

Calafati, L., *et al.* (2023). *When Nothing Works: From Cost of Living to Foundational Liveability*. Manchester University Press.

Callon, M. (1998). *Laws of Markets*. John Wiley and Sons.

Chachra, D. (2023). *How Infrastructure Works. Transforming our shared systems for a changing world*. Transworld Publishers.

Doctorow, C. & Giblin, R. (2022). *Chokepoint Capitalism: How Big Tech and Big Content Captured Labor Markets and How We'll Win Them Back*. Beacon Press.

Eno, B. (2015). *John Peel Lecture.* https://www.youtube.com/watch?v=Sw-8pmioR-Q.

Frazer, N. (2022). *Cannibal Capitalism*. Verso.

Frischmann, B. (2012). *Infrastructure. The Social Value of Shared Resources*. Oxford University Press.

Foundational Economy Collective (2018). *Foundational Economy: The Infrastructure of Everyday Life*. Manchester University Press.

Gilbert, J. (2024). Techno-feudalism or Platform Capitalism? Conceptualising the Digital Society. *European Journal of Social Theory*, 27(4), 561-578.

Kaul, I. (2016). *Global Public Goods*. Cheltenham: Edward Elgar.

Kelsey, T. & Kenny, M. (2021). The Value of Social Infrastructure. Townscapes Policy Report. *Bennett Institute for Public Policy*.

Mazzucato, M. (2024). Governing the economics of the common good: from correcting market failures to shaping collective goals. *Journal of Economic Policy Reform*, 27(1), 1-24.

O'Connor, J. (2024). *Culture is Not an Industry*. Manchester University Press.

Raworth, K. (2028). *Doughnut Economics: Seven Ways to Think Like a 21st Century Economist*. Random House.

Slobodian, Q. (2018). *Globalists: The End of Empire and the Birth of Neoliberalism.* Harvard University Press.

Thompson, M. (2022). Money for everything? Universal basic income in a crisis. *Economy and Society*, 51(3), 353-374.

# De la cultura democrática a la democracia cultural

**Jorge Saavedra Utman**
Universidad Diego Portales, Chile

Seré claro. Este capítulo tiene por intención brindar elementos para pensar cómo la cultura democrática puede influir en la manera en que imaginemos y elaboremos una posible democracia cultural. Tal anhelo viene de la mano de una mirada situada en América Latina con su particular lazo entre cultura democrática y democracia cultural. Esta mirada hará un tránsito que se detendrá en tres estaciones, o paraderos. El primero será la parada del reconocimiento. El camino continuará a una segunda estación con tres maneras de entender lo cultural: en tanto algo determinado, determinante, y por determinar. Es decir, como un lugar de posibilidades. La última estación nos posará frente a tres escenas recientes nacidas en el contexto de la movilización social de Chile, en 2019. ¿Por qué nos detendremos ahí? Para ver estímulos que nos permitan pensar cómo expresiones de cultura democrática pueden insumar una democracia cultural.

Para iniciar este viaje, nos subiremos a un transporte que habla del particular lazo entre cultura democrática y democracia cultural. Lo provee Jesús Martín-Barbero (1987) con una pregunta clave planteada en los años 80s: "¿Cómo es posible que lo que vale para mi vida cotidiana valga tan poco para la historia si la historia solo cobra verdadera importancia en la medida en que organiza la cotidianidad?" (66-67). Su

postura desafiaba la hegemonía de relatos que constituyeron a los estados-nación latinoamericanos y diseñaron instituciones carentes de sujetos populares. Por ende, el punto del autor tenía que ver con una exclusión fundamentalmente cultural: no ser sujeto de la historia, no aparecer en la historia, no existir en la historia. Lo que Boaventura de Sousa Santos (2016) denominaría los inexistentes: personas que son simplemente obstáculos para lo que se considera la realidad relevante, "ya sean realidades científicas, avanzadas, superiores, globales o productivas" (174). ¿Y cómo se puede pensar en una cultura sin los sujetos que pueblan el cotidiano de las calles por donde andamos? Resolvamos esta pregunta avanzando al primer paradero: el del reconocimiento.

## Reconocimiento

Como bien plantea Martín-Barbero, uno de los problemas con el que desde hace mucho tiempo convivimos es el de negar, rechazar o aceptar *a medias* otras formas de ser, pensar y existir. Es decir, excluir. Esto lo hemos visto en la negación de las culturas populares como formas no dignas de ser parte del acervo cultural colectivo; en la destrucción de pueblos por el solo hecho de ser distintos; en el rechazo o aceptación a medias del conocimiento producido por los pueblos indígenas; y en el rechazo, o aceptación a medias, de las personas transgénero como partícipes de aquellos espacios que se entienden como públicos.

Ahora, ¿qué tiene que ver la cultura aquí, y no el derecho? El derecho tiene mucho que ver, sin dudas, pero la cultura también, al tratarse estas materias de asuntos ligados a formas de pensar, de existir, de vincularse, de significar, de representarse, de simbolizar y, sobre todo, de un mínimo estándar social: que existimos y somos parte de la vida en común.

Es decir, ser sujetos libres y formar parte de una existencia donde ser tratadas y tratados con igual respeto no implique ser asimiladas y asimilados a las normas, códigos, maneras de una mayoría o cultura dominante.

Consecuentemente, lo simbólico y lo dialógico son fundamentales para el reconocimiento, pues ocurre de manera mutua. Uno se convierte en sujeto solo en tanto es reconocido por otro en tanto tal (Larraín, 2003) y, así, esa relación es constitutiva de la subjetividad. Ser reconocido es, por ende, esencial para el desarrollo del ser (Fraser & Honneth, 2006). Ser rechazado, o mal reconocido, es sufrir una disonancia excluyente en nuestra existencia e identidad. Es pasar a ser parte de una mirada dominante que estigmatiza y afecta de manera negativa nuestra imagen e identidad cultural. Respecto del mal reconocimiento, éste puede implicar tanto una falta de reconocimiento como un reconocimiento inadecuado (Fraser, 2002).

Así, la cuestión del reconocimiento tiene un componente identitario pero también un componente social que incluye otros elementos (clase, procedencia, capital cultural, etc.) que hace que, parafraseando a Nancy Fraser (2002), no ser reconocido no equivalga solo a ser considerado una persona despreciable e infravalorada, sino "a no ver reconocido el *status* de participante de pleno derecho en la interacción social como una consecuencia de los modelos de valor cultural institucionalizados que construyen a una persona como comparativamente indigna de respeto o estima" (62). Una evidencia reciente y con un impacto mucho más allá de sus fronteras, fue el caso del ciudadano estadounidense George Floyd, asesinado por un policía en la ciudad de Minneapolis luego de retenerlo en el piso con su rodilla en el cuello durante nueve minutos (Barrie, 2020).

La muerte de Floyd, que nada tenía que ver con un robo, levantó los reclamos sobre el racismo alrededor del mundo bajo el emblema del movimiento "Black Lives Matter". En 93 países y territorios se desarrollaron protestas contra distintos tipos de violencia, entre ellas la simbólica (Pressman & Devin, 2023). En la ciudad de Bristol, Reino Unido, manifestantes tumbaron la figura de bronce de Edward Colston, comerciante, filántropo y político conservador del siglo XVII cuya vasta contribución a la ciudad hizo que lugares de conciertos, instituciones educacionales y calles (Colston Avenue, Colston Dale, Colston Parade, Colston Road, Colston Street, entre otras) llevaran su nombre. Su relevancia se monumentalizó en una escultura de bronce sobre un plinto de concreto en pleno centro de Bristol.

Sin embargo, la figura de Colston se volvió progresivamente cuestionable dado su rol como comerciante de esclavos raptados en África y llevados a América. Cuando la dramaturga británica Ros Martin fue preguntada por la estatua de Colston (dos años antes que la arrancaran), ya se percibía un rechazo por años larvado y sumergido. Esto fue lo que dijo: "Pienso que es muy hipócrita y muy irrespetuoso a la memoria de los ancestros africanos que contribuyeron a la riqueza de esta ciudad con su trabajo esclavizado. Ellos sufrieron y no hay suficiente reconocimiento de eso" (BBC News Mundo, 2020). Ros Martin, como miles y millones de personas que asistían a conciertos al Colston Hall o deambulaban por Colston Avenue y veían su estatua, sufrían violencia simbólica a diario (Bourdieu & Passeron, 1995). Era una violencia normalizada, naturalizada como paisaje. Por ende, no parecía necesario removerla o construir una estatua que contara la historia de los que fueron esclavos.

Retomando a Jesús Martín-Barbero, en América Latina la historia del mal reconocimiento es consustancial a su existencia y no lejana —como veremos más adelante en relación con estatuas en Chile— a la evidenciada por Ros Martin. El proceso de colonización y el nacimiento de los estados naciones latinoamericanos modelaron a la región desde la violencia, la inferioridad y el retraso. Primeramente, aparece el trauma de una violencia original permanentemente actualizada sobre quienes desde un principio y a lo largo de los siglos fueron considerados como bárbaros (Moraña, Dussel y Jáuregui, 2008). Luego vino el mal reconocimiento del colonizado como miembro de una raza de seres naturalmente errados (Reding, 2007) e incapaces de realizar actos racionales (Ortiz, 2000) y, por lo tanto, con la necesidad urgente de ser corregido/educado para lograr sociedades saludables. Y, en tercer lugar, acaeció el mal reconocimiento como una aceptación a medias. Es decir, del ser latinoamericano como parte de poblaciones "atrasadas" que necesitan seguir el canon, el pensamiento y los objetivos occidentales (Castro-Gómez, 2008) para alcanzar el tren de la evolución humana. Salir del mal reconocimiento implica, entonces, romper la construcción hegemónica del ser latinoamericano.

## Cultura como determinado y determinante

¿Pero qué puede hacer la cultura, lo cultural, el trabajo en cultura desde una posición como la indicada en los párrafos anteriores? Una primera cosa es darle la bienvenida a la desnaturalización de lo evidente, a la desacralización de lo constituido como un sino; a cuestionar lo que aparentemente nos constituye. Es decir, auscultar los términos de referencia de una sociedad, sus marcos de relación, y verlos como algo construido arbitrariamente donde ciertas formas de ser,

pensar y hacer se superpusieron a otras. Una segunda cosa es entender la cultura como espacio para pensar en posibles propuestas y campo de acción. Ahora, por qué, o, más bien, qué tendría la cultura que nos permite pensar que lo anterior es posible de hacer. Ante esto, dos respuestas. En primer lugar, porque la cultura nos permite comprender y acercarnos a fenómenos simbólicos y de formas de vida y, en segundo lugar, porque nos permite aproximarnos a la cultura no solo como algo determinado y determinante, sino también como algo por determinar. Y en ese determinar aparece con claridad la democracia cultural.

Ya llegaremos a eso.

Vamos, por ahora, con lo determinado. Una de las formas de entender la cultura, en tanto estética y forma de vida (Miller & Yúdice, 2002), es desde la rigidez de aquello que no puede o no debe ser alterado. La primera de estas formas de lo determinado la podemos traer desde nuestros más tiernos recuerdos, al menos para un niño chileno, cuando nuestros papás y mamás nos decían: "no sea ordinario, demuestre cultura", "no repita eso, es de gente inculta", o "parecen indios jugando con tierra". Estas frases, que escuchamos cuando hacíamos algo indebido a la luz de los mayores, remitían a saberes y formas de comportarse dadas, una especie de manual que había que seguir o tratar de imitar para evidenciar nuestras credenciales sociales. Y eso lo aprehendíamos en el cotidiano. Lo veíamos y oíamos. Como cuando al escuchar a un señor recitar enciclopédicamente alguna información, a nuestro alrededor un adulto —con voz y respirar de admiración— espetaba "¡Qué persona más culta!".

Llevando esta mirada al campo del arte, un ejemplo de lo anterior lo encontramos en las maneras en que las artes visuales se concibieron en Chile y en América Latina: como

réplica o copia de lo europeo. Vámonos al siglo XIX. En 1849, el gobierno de Chile creó la primera academia de pintura y para ello contrató al pintor italiano Alejandro Ciccarelli como director. Un elemento central de esta nueva institución fue imitar las pinturas y esculturas de los artistas europeos (Gallardo, 2015). En 1900, el Estado de Chile apoyó la creación del Museo de Copias, que implicó la compra de obras traídas de París, Florencia, Nápoles y Roma con un claro fin que ya veremos. El hombre detrás de esta gestión fue el aristócrata y político Alberto Mackenna, quien años después sería el primer comisario (o curador, dependiendo de la terminología usada) del Museo Nacional de Bellas Artes, que abrió sus puertas en 1910. Pues bien, la primera muestra del Bellas Artes fue una exposición de obras de artistas franceses, italianos, holandeses, españoles e ingleses. Y un año después, el Museo de Copias del MNBA tuvo su primera exposición. Esto fue lo que dijo Mackenna en el discurso inaugural:

> Aspiraba a ser el portador de esas obras inmortales que el alma europea guarda bajo techos magníficos en los Museos de Roma, de Florencia, de Nápoles, de Paris i pensaba que, al acometer esta empresa, rendía un tributo al progreso i a la cultura de mi patria (extraído de Gallardo, 2015).

Una segunda manera en que la cultura aparece como determinado, es en la rigidez respecto a la forma en que los filósofos de la Escuela de Frankfurt, en específico Theodor Adorno y Max Horkheimer (2009), entendieron a la industria cultural en los años 30 y 40 del siglo pasado. Estos pensadores marxistas críticos, que vivían su exilio de la Alemania nazi en Estados Unidos, pasaron de la reflexión sobre un arte autónomo, liberador y revolucionario —aunque no en los términos que hoy lo consideraríamos— a la observación de una realidad abarrotada de novelas baratas, programas de

radio auspiciados por marcas de gasolina o pasta de dientes, y al cine en serie de Hollywood. Adorno y Horkheimer vieron en este nuevo mundo que la cultura se había vuelto una industria tal como la del automóvil, una fábrica de producir objetos en serie, todos iguales, todos para el consumo de las masas. Claro que, a diferencia de la del automóvil, para ambos filósofos, la industria cultural tenía un fin político e ideológico: idiotizar a la gente y permitir el dominio total del capitalismo sobre la vida de las personas.

Desde esta mirada de los teóricos frankfurtianos, la cultura (en su versión industrial) era un determinado imposible de combatir desde la autonomía personal. El individuo se hallaba tan idiotizado que no podría discernir, criticar o alejarse de una forma de vida capitalista que ganaba por todos lados: usufructuaba al tener a la gente comprando sus productos; secuestraba los ratos libres de las personas que creían divertirse cuando en realidad eran esquilmados de sus salarios en cines y kioskos; instalaba una forma particular de pasar el tiempo como el único pasatiempo; y proponía un modelo de sociedad donde cualquier crítica era reformulada y transformada en parte de la industria.

Así, viniendo de veredas distintas, la cultura ha sido entendida como algo determinado, como un "paquete" dado que no tenemos chance de modificar. Al no poder modificarse, lo que hace esta forma de cultura es un ejercicio doble. Primero, otorgarse la necesidad de proyectarse en el tiempo. Y segundo, dotarse de instituciones, escuelas, doctrinas y formatos que extenderán tal o cual cosmovisión en las generaciones por venir. Es decir, transformarse en determinante, algo que en el contexto latinoamericano es particularmente lacerante.

Un ejemplo de lo anterior es lo que recién vimos con la academia de pintura y el museo de copia. Como plantea Ximena Gallardo (2015), los museos de copias respondieron a la importación de un proyecto formativo y, en rigor, eran "instituciones creadas para adoctrinar…su legitimación estaba dada por la tradición académica que veía en la práctica de la copia y su difusión un fin formativo" (10). Dicha formación y dichos museos no eran solamente para adoctrinar respecto al arte o lo estético, sino también en aspectos políticos, sociales y morales de naciones que estaban en proceso de formación.

Ahora, lo determinado y lo determinante está en permanente tensión, en territorios porosos y enfrentando resistencias que, especialmente en momentos sociales excepcionales, como los de movilizaciones sociales, permiten imaginar tránsitos entre ejercicios de cultura democrática y democracia cultural. Allá nos llevará la última parada de este viaje.

## Tres escenas en movimiento

Desde octubre de 2019, Chile vivió el inicio de la mayor movilización social tras el retorno a la democracia, en 1990. Detonada por una protesta estudiantil contra el alza de 30 pesos en el precio del pasaje del metro de Santiago, se propagó rápidamente por todo el territorio, abarcando ciudades, áreas rurales y semirurales. La queja, convertida en movimiento, cargaba de dolores y reclamos que evidenciaban un trasfondo profundo: un amplio sector de la población expresaba su descontento con las políticas neoliberales implementadas durante tres décadas de democracia (Contreras y Saavedra Utman, 2021). Para los manifestantes, el problema no se limitaba al incremento de 30 pesos en el transporte. Yacía en el rechazo a la mercantilización de servicios sociales, recursos básicos y bienes comunes. La movilización tuvo repertorios

propios de todo ciclo de protesta (marchas, cantos, utilización de muros como espacios de expresión, entre otros), pero vio emerger ciertas prácticas comunicacionales-culturales donde es posible establecer puentes con la idea de la democracia cultural. Veámoslas en tres escenas.

### *Escena 1*

Tal como en Bristol, Chile vio caer estatuas y bustos de conquistadores españoles y militares en decenas de ciudades. En la Plaza de la Independencia de Concepción, ciudad ubicada al centro sur del país, la figura del conquistador español Pedro de Valdivia fue tumbada a través de dos cuerdas tiradas por manifestantes. Su defenestración fue aplaudida y vitoreada por los presentes que saltaron sobre la figura caída. Más al sur, en la ciudad de Temuco, otro busto de Pedro de Valdivia fue sacado de cuajo de su plinto. En palabras del investigador mapuche Herson Huinca-Piutrin (2019) "lo que están haciendo las intervenciones de derribamiento de estos íconos es una extensa crítica a la imposición tácita de lo que es la 'doctrina del descubrimiento' y su esquema de dominación que viene prevaleciendo desde hace ya más de 500 años".

En Arica, en el extremo norte del país, se destruyó una escultura de Cristóbal Colón, levantada en 1910 en honor a quien se consideró por parte de las institucionalidades modernas latinoamericanas como el *descubridor* de América. En La Serena, a 470 kilómetros al norte de Santiago, la figura de Francisco de Aguirre fue removida de cuajo. El militar de la colonización española había sido retratado con escudo y espada al ingreso de la ciudad. En su lugar se instaló una escultura de una mujer diaguita, representante de los pueblos originarios en la región centro norte de Chile. "Es una mujer que nos trae otros valores, la maternidad, el abrazo,

la contención, la protección y eso es lo que queremos para nuestra ciudad" (La Voz del Norte, 2019) fue el argumento de Esmeralda Marín, una de las personas detrás de la creación de la nueva obra que, no obstante, estuvo erigida solo por un tiempo breve.

Al extremo sur del país, en Punta Arenas, otra figura colonial fue removida. Se trató de la escultura del empresario español José Menéndez, conocido como "el rey de la Patagonia" y uno de los mayores promotores y responsables de la esclavitud y matanza del pueblo Selk'nam. En ese caso, manifestantes no solo removieron su cabeza, sino que rayaron en el piso con la palabra "genocida" y llevaron el busto a los pies de otra estatua, la del Indio Patagón, figura que rinde homenaje a los pueblos originarios de la región.

¿Por qué y cómo, de una manera tan extendida a lo largo de un territorio extenso en la dimensión norte-sur, una protesta social considera como un punto importante derribar estatuas? Siguiendo la pregunta de Martín-Barbero, respecto de "cómo es posible que lo que vale para mi vida cotidiana valga tan poco para la historia si la historia solo cobra verdadera importancia en la medida en que organiza la cotidianidad", una posible respuesta aparece en la crítica a nociones modernas de ciudadanía y patrimonio que operan como dispositivos culturales determinados, cerrados, donde "lo patrimonial" es un paquete para preservar, pero nunca a cuestionar. Aquello se subvirtió en 2019. Hubo cuestionamiento, borramiento y, en algunos casos, la inscripción de un *algo* ausente en aquellos espacios que visten a diario nuestro caminar, los viajes en micro, las postales de la ciudad. Es decir, el lugar donde vivimos.

### *Escena 2*

Otra de las acciones nacidas en el contexto movilizatorio encarnó una contra-propuesta a la lógica individualista de contextos neoliberales. Se trató de la rápida creación de asambleas o cabildos barriales. A través de redes sociales, redes de mensajería instantánea, boca a boca, o posters en almacenes, bares, y colegios, vecinas y vecinos con ningún, con algo, o con mayor experiencia asamblearia se autoconvocaron en plazas, calles o espacios comunitarios para hablar y debatir sobre sus necesidades, reivindicaciones y sueños locales. Esa acción sencilla, habitualmente acompañada de música, pan, galletas, té y café, tuvo lugar de forma rápida y espontánea (Ureta *et al.*, 2021). Así, las asambleas barriales fueron instancias comunicativas en diversos sentidos.

Uno de ellos estuvo ligado al simple acto de hablar y ser escuchado. Se pudo revertir —al menos parcialmente— una queja común en la movilización social extensiva a todo el territorio latinoamericano: "Nadie nos escucha"; "Nuestras voces no se oyen"; "Somos invisibles para los políticos" o "No saben lo que es vivir en estas condiciones". Los cabildos o asambleas vecinales fueron encuentros donde la gente expresó su preocupación por temas nacionales y locales, hablando y siendo oídos en contextos espaciales y temporales que no eran ajenos o intimidantes a la experiencia cotidiana de la gente. Las personas que asistieron se sentían cómodas en su plaza, en su calle. También se sentían consideradas en las oportunidades para hablar, para guardar silencio, para estar y compartir. En ocasiones, si alguien no tenía con quién dejar a sus hijas o hijos pequeños, se habilitaba un espacio de cuidado y protección en la misma asamblea con el fin de que cualquiera pudiera *lenguajear* y escuchar a los demás (Saavedra Utman, 2024).

La instancia funcionó como ámbito comunicativo también en términos informativos. Una queja habitual en la ciudadanía chilena, y más aún en el contexto del estallido, fue la sobrecarga de datos, imágenes, noticias de último minuto que recibían de medios y redes sociales. El cabildo fue instancia para aprender y conocer sobre una diversa gama de temas, como qué era el modelo neoliberal, cómo se vinculaba con la Constitución de Pinochet y qué tenía que ver con el mal estado de las pensiones, parte importante del reclamo que decanta en octubre de 2019. "Yo me consideraba feminista, pero ahora soy más. He aprendido muchas cosas, me cuestiono más, pienso más en cómo nos relacionamos, y eso no me pasa solo a mí, se ve en las asambleas" fue el comentario de una asistente a un cabildo de la ciudad de Santiago (Albert & Köhler, 2020).

Una última manera en que los cabildos sirvieron como instancias comunicativas resulta antitética al neoliberalismo y su cultura de vida: "Yo no conocía a mi vecino" o "Tuve la oportunidad de hablar con gente que había visto pero con la que no había hablado", fueron testimonios de personas que agradecieron el vínculo promovido por los cabildos (Saavedra Utman, 2024). Conocer, estar, sentarse junto a quienes se habitaba un territorio fue significativo para las personas. Lo fue porque el día a día pasaba de la casa al trabajo y del trabajo a la casa, sin interacción vecinal ni la presencia de lazos efectivos con los seres humanos que vivían a su alrededor. La movilización cambió, al menos de manera momentánea, esa tendencia y los cabildos permitieron encuentros con otras y otros desde lógicas de reconocimiento, cohabitación y poner en práctica una vida colectiva. Es decir, hubo una inscripción ya no solo simbólica, sino de sujetos intersectándose en la existencia de otros de manera física, dialógica y significativa.

### *Escena 3*

Durante las protestas de 2019, frases como "¡Los periodistas esconden la verdad!", "La prensa burguesa no nos interesa" y "¡Apaga la tele!" se repitieron en gritos callejeros, por redes sociales y en los muros de las ciudades. Existía un profundo escepticismo hacia los grandes medios de comunicación por años larvado y evidenciado con claridad en 2019. La percepción de que la prensa tradicional era un actor contrario a sus intereses predominaba. Esta desconfianza tenía fundamentos: diversos estudios sobre la relación entre movimientos sociales y medios en Chile han mostrado que la cobertura mediática suele atacar, ignorar o minimizar las demandas y objetivos de estos movimientos en ámbitos como la educación, la salud y los derechos laborales (Basulto, Segovia & Jullian, 2020; Browne, Romero & Monsalve, 2015; Cárdenas & Pérez, 2017).

Ante tal desconfianza hacia los medios tradicionales, las redes sociales —como Twitter, Instagram y Facebook— y las plataformas de mensajería instantánea —como WhatsApp y Telegram— se consolidaron como herramientas clave para la organización y difusión de la movilización social (Scherman & Rivera, 2021). Durante 2019, estas plataformas permitieron transmitir en tiempo real lo que sucedía en las calles mediante videos, coordinar reuniones y acciones colectivas, mantener el contacto entre participantes y comunidades, entre una amplia de gama de acciones. Sin embargo, el uso intensivo de estas herramientas también trajo consigo desafíos importantes, como la sobrecarga informativa y ansiedad asociada, mencionada más arriba; la percepción de que los teléfonos eran vigilados; presencia de violencia digital en las plataformas (Saavedra Utman, 2024).

Frente a la crítica hacia los medios, así como a la percepción de que crear una cuenta de Instagram o un canal de WhatsApp no satisfacía plenamente sus necesidades comunicativas, surgió una inquietud recurrente en algunas organizaciones de base: crear medios en formatos no digitales, o no exclusivamente digitales, para contar sus historias y dar su mirada frente a los acontecimientos propios del llamado *estallido social*. Esta inquietud se tradujo en iniciativas como boletines barriales, fanzines temáticos, folletos impresos en papel dejados en negocios barriales, almacenes, peluquerías, juntas de vecinos, en una circulación más bien propia de otros tiempos.

Así, las organizaciones buscaron recuperar el control sobre su comunicación, apostando por el regreso de lo material con sus tactos y sus encuentros. Un ejemplo de esto proviene de la revista "Crónicas cordilleranas, la revuelta desde el cerro", en la ciudad de Valparaíso, y su llamado a participar de un taller de escritura colectiva para la siguiente edición del medio: "El taller es una invitación a construir juntos una revista del Cerro Cordillera, aprender de nuestras historias y seguir estrechando lazos... La actividad iniciará con cuatro sesiones de dos horas cada una durante todos los viernes de noviembre, donde se reunirán los interesados desde la escritura periodística y literaria, reconstruyendo parte de una memoria porteña individual y colectiva. El resultado final se recogerá en la publicación de una revista, que contará con una línea editorial y temática elegida por todos los participantes, así como fotografías y/o imágenes ilustradas".

## De violencias y preguntas

El viaje llega hasta acá y, como en todo viaje, es necesario que nos bajemos con ánimo de mirar los lugares donde

habitamos desde las paradas que hicimos. Primero revisamos la cuestión del reconocimiento y, en especial, del mal reconocimiento a culturas, personas y formas de vida. Esto tiene consecuencias en la sociedad entera, en ciudades concretas y, por cierto, en instituciones públicas y habitualmente asociadas con lo cultural, como los museos. Solo en este ítem, hay diversas preguntas que podemos hacer a nuestro entorno. Una de ellas cruza de Londres a Santiago: ¿Quiénes visitan los museos? ¿Quiénes se sienten interpelados? ¿A quiénes se excluye? Por más que estos sean de acceso gratis, que digan "entrada liberada" y que tengan sus puertas abiertas, quién es excluida/o y qué se hace para revertirlo.

Luego, hemos visto cómo la cultura con que cargan, especialmente, quienes han sido mal reconocidos, es una cultura donde no pueden intervenir, sino solo aprender, recitar, abrazar. Tal cultura, preeminente en los diseños institucionales dominantes, es una que moldea miradas, gustos, y la totalidad de un mundo que se nos entrega naturalizado pero que, no obstante, no es granítica y entra en crisis. Aquí la pregunta, por ejemplo, para las instituciones culturales, es si fomenta y/o se hace parte de la crisis como lugar de encuentro y pensamiento. La crisis es consustancial a los procesos de vida colectiva y la democracia debe alentar, precisamente, que esa crisis alimente la democracia. En el caso de América Latina y, más precisamente, de Chile, la crisis democrática reclamó una cultura democrática diferente. ¿Cuánto de eso permeó y permea una posible democracia cultural? ¿Cómo imaginamos una crisis que la alimente? En virtud de esta pregunta revisamos las tres escenas del último tercio de este capítulo. Las revisamos porque allí hay una realidad concreta que esboza preguntas valiosas y caminos sugerentes.

La primera de ellas, ligada a las violencias simbólicas en los espacios en que convivimos, nos permite cuestionar cuánto incidimos en ellos, así como a cuestionar desde qué lógicas se construye la ciudad. Si la ciudad es el espacio del encuentro, ¿es posible encontrarse dialógicamente cuando la misma ciudad legitima violencias o mal reconoce a sus moradoras y moradores? Por lo visto, hay un evidente reclamo por las ciudades, sus formas e hitos. Hay un ánimo por convertirlas en escenario de acuerdos donde quepamos sin vulneraciones a nuestra dignidad.

La segunda escena nos da la posibilidad de preguntarnos cuán buenas son las instituciones culturales para escuchar, alentar la participación, y permitir que estas se sientan parte de la institución tanto afectivamente como en un rango de intervención efectiva. Los cabildos vecinales y asambleas territoriales hicieron algo que se dio de manera simple: hablar y escuchar de cosas que les importan a las personas, con la idea que pueden participar y afectar algo, y que en ese hablar y escuchar se tenga la certeza de ser atendido por otras y otros en espacios de confianza.

La tercera escena, finalmente, apunta a establecer puentes que se basen en una valoración de la vida cotidiana y sus formas, no en un ideal de lo que las personas debieran ser, pensar y conocer. La apuesta al papel no como rechazo ideológico a la tecnología o como puro resabio nostálgico, sino como una interfaz comunicante que permite —en tanto proceso (de hacer la revista), producto (la revista) y proceso otra vez (de compartirla, conversarla)— lazos propios de una relación humana deseada que tenga sentido. Sentido como pudiera ser lanzar poemas desde el cielo en ciudades víctimas de bombardeos aéreos (Bianchi, 2020); o sentido como ver

videos, a la hora de almuerzo, de gente comiendo en YouTube para no sentirnos solos (Sanskriti *et al.*, 2023)

Las tres escenas del Chile de 2019 recogen elementos en común que hablan de una cultura democrática insuficiente y alterada por expresiones nacidas desde las mismas comunidades. Son expresiones que cuestionaron aspectos simbólicos, relacionales y materiales de su vida colectiva y que, en tanto tal, están ahí, en la memoria de prácticas sociales como insumos generosos para una posible democracia cultural. ¿Cuál democracia cultural? Una que estimule el buen reconocimiento; la participación libre y autónoma; sin imposiciones rígidas ni obligaciones doctrinarias; sin renunciar (sino abrazar) la vida cotidiana y lo que resuena en ella. Quizás así la democracia cultural pueda ayudar a remendar la histórica herida latinoamericana: que aquello que "vale para mi vida cotidiana valga tan poco para la historia" (Martín-Barbero, 1987: 66-67).

## Referencias

Adorno, T. & Horkheimer, M. (2009). *Dialéctica de la ilustración*. Trotta.

Albert, C. & Köhler, T. (2020). *Yo me organizo en la plaza: las cientos de asambleas que surgieron tras el estallido social.* https://www.ciperchile.cl/2020/02/14/yo-me-organizo-en-la-plaza-las-cientos-de-asambleas-que-surgieron-tras-el-estallido-social/

Barrie, C. (2020). Searching Racism after George Floyd. *Socius*, *6*.

Basulto, O., Segovia, P., & Jullian, C. (2020). Imaginarios sociales y representaciones en torno al movimiento estudiantil de 2011: hacia la configuración de un perfil mediático del grupo El Mercurio S.A.P. *Universum,* 35(1), 250–287.

Bianchi G, C. (2020). A Non-Event: *Bombing of Poems* over Dresden and the Difficulties of Performing German's Victimhood. *Third Text*, *34*(3), 369-392.

BBC News Mundo (2020). George Floyd: cronología de una semana que sacudió a Estados Unidos. https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-52964302

Bourdieu, P. & Passeron, J-C. (1995). *La Reproducción. Elementos para una Teoría del Sistema de Enseñanza*. Distribuciones Fontamara.

Browne, R., Romero, P., & Monsalve, S. (2015). La cobertura regional del movimiento estudiantil chileno 2011: Prensa impresa y prensa digital en la Región de Los Ríos (Chile). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico,* 21(2), 723–740.

Cárdenas, C., & Pérez, C. (2017). Representación mediática de la acción de protesta juvenil: la capucha como metáfora. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud,* 15(2), 1067–1084.

Castro-Gómez, S. (2008). "(Post) Coloniality for Dummies: Latin American Perspectives on Modernity, Coloniality, and the

Geopolitics of Knowledge". En M. Moraña, E. Dussel & C. Jáuregui (eds). *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Duke University Press.

Contreras Cerda, J. & Saavedra Utman, J. (2021). Editorial: abuse and disobedience: Chile's October and the end of neoliberalism. *Social Identities*, 27(5), 517-520.

De Sousa Santos, B. (2016). *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*. Routledge.

Fraser, N. (2002). Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento. *New Left Review*, 4, 55-68.

Fraser, N. & Honneth, A. (2006). *Redistribución o reconocimiento*. Ediciones Morata.

Gallardo, X. (2015). *Museo de Copias: El Principio Imitativo como Proyecto Modernizador*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Huinca-Piutrin, H. (2019). *El derribo de estatuas en las plazas de Chile y Wallmapu. La des-monumentalización de los íconos de la memoria histórica colonial*. https://www.comunidadhistoriamapuche.cl/el-derribo-de-estatuas-en-las-plazas-de-chile-y-wallmapu-la-des-monumentalizacion-de-los-iconos-de-la-memoria-historica-colonial/

Larraín, J. (2003). El concepto de identidad. *Revista FAMECOS*, 21, 30-42.

Barbero, J. M. (1987). *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Gustavo Gili.

Miller, T. & Yúdice, G. (2002). *Política Cultural*. Gedisa.

Moraña M., Dussel, E. & Jáuregui, C. (2008) "Colonialism and its Replicants". En M. Moraña, E. Dussel and C. Jáuregui (eds). *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Duke University Press.

Ortiz, R. (2000). América Latina. De la Modernidad Incompleta a la Modernidad-Mundo. *Nueva Sociedad,* 166, 44–61.

Pressman, J., & Devin, E. (2023). Profile: the diffusion of global protests after George Floyd's murder. *Social Movement Studies*, *23*(4), 558–565.

Reding, S. (2007). Diversidad y Racismo en América Latina. *Revista de Estudios Latinoamericanos,* 44, 157–179.

Saavedra Utman, J. (2024). "Estrategias mediáticas para salir del silenciamiento endémico: brotes de voz en las grietas del muro chileno". En D. Bruzonne, P. Ricaurte y O. Rincón. *Más derechos, menos derechas. Acerca de la Comunicación en América Latina.* Universidad Nacional de la Plata-CLACSO-FES.

Sanskriti S., Guglani I, Joshi S., & Anjankar A. (2023). The Spectrum of Motivations Behind Watching Mukbang Videos and Its Health Effects on Its Viewers: A Review. *Cureus,* 30, 15(8), e44392.

Scherman, A., & Rivera, S. (2021). Social media use and pathways to protest participation: Evidence from the 2019 Chilean social outburst. *Social Media + Society*, 7(4).

Ureta, S., Cortes, A., Martínez, J., Tello, P., Vera, F., & Valenzuela, C. (2021). Constituting Chileans: the Cabildos of October 2019 and the trouble of instrumental participation. *Social Identities*, 27(5), 521–537.

# Capturar, interpretar y evaluar el valor cultural

**Ben Walmsley**
Universidad de Leeds

## Introducción

Las cuestiones relacionadas con el valor cultural son notoriamente complejas, y el objetivo de este capítulo ciertamente no es ofrecer resoluciones reductivas a lo que no solo es un debate vivo e interminable, sino uno que, con toda justicia, podría ser etiquetado como un "problema perverso" (*wicked problem*) (Rittel & Webber, 1973). Con esto me refiero, siguiendo la caracterización de Rittel y Webber, a que las cuestiones sobre el valor cultural carecen de una formulación definitiva; existen como síntomas de otros problemas; eluden soluciones comprobables; y no tienen una "regla de detención". En otras palabras, muchas preguntas sobre el valor cultural son más que intratables. Son, en última instancia, irresolubles. Una vez establecido este incómodo hecho, las discusiones en torno al valor cultural se vuelven, paradójicamente, más interesantes y fructíferas.

La razón principal por la que las cuestiones relacionadas con el valor cultural son irresolubles es probablemente que el propio concepto engloba dos de los términos más escurridizos y subjetivos del léxico humano: *cultura* y *valor*. Está muy lejos del propósito de este capítulo intentar explicar el concepto de cultura y, en cualquier caso, esta monografía se ocupa predominantemente de cómo la cultura es experimentada por los públicos en las artes escénicas. El valor, sin embargo, es una

preocupación primordial en este contexto, ya que es una noción altamente disputada que se encuentra en el corazón de las preguntas sobre el compromiso y el enriquecimiento de las audiencias. Así, el objetivo central de este capítulo es explorar críticamente las nociones disputadas de valor que son relevantes para las artes escénicas y determinar qué perspectivas pueden ofrecer sobre cómo capturar e interpretar el impacto de las artes escénicas en los públicos.

El motivo por el que este capítulo se centra en el valor cultural en lugar de en el valor o el impacto de las artes escénicas para las audiencias de forma más restringida es porque existen debates antiquísimos sobre el valor cultural que establecen un contexto filosófico y epistemológico claro para una discusión informada sobre el papel que las artes desempeñan en la vida de las audiencias. Más recientemente, estos debates se han visto influenciados por el auge de la llamada economía cultural, que, entre una serie más amplia de argumentos sobre el papel positivo que la cultura puede desempeñar en la economía, ha alentado a los sistemas de gobierno a ubicar ocasionalmente el significado más allá del consumismo (Taylor, 2015). Se ha argumentado, por ejemplo, que "el arte es la moneda de la experiencia" que impulsa la nueva "economía del significado" y que esta economía está regida por un "valor inalienable" (Sharpe, 2010: 2). En otras palabras, los seres humanos tienen un derecho sagrado a las experiencias artísticas que no puede ser negado ni siquiera por los enfoques utilitaristas de la política. Este derecho está, por supuesto, consagrado por las Naciones Unidas como un derecho humano básico en el Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que establece que "toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad" y a "gozar de las artes" (Naciones Unidas, 1948: 77). Esto es claramente una aspiración vaga

que no califica qué significa *participación* ni proporciona ningún marco evaluativo sobre lo que podría implicar "gozar de las artes".

Con base en estos contextos históricos, filosóficos, teóricos y políticos, la agenda de investigación de este capítulo puede resumirse en torno a una serie de preguntas clave:

1. ¿Qué sabemos sobre el valor cultural y cuál es el propósito de formular preguntas al respecto?
2. ¿Quién quiere saber qué sobre el valor cultural? ¿Por qué y cómo quieren saberlo?
3. ¿En qué sentido son significativas para las audiencias las experiencias de las artes escénicas?
4. ¿Cuáles son las formas más efectivas de evaluar estas experiencias?
5. ¿Cuáles son las implicaciones de esto para las organizaciones artísticas y para la política cultural en un sentido más amplio?

Estas preguntas darán forma a la estructura del capítulo, que comenzará con un resumen crítico de los debates existentes sobre el valor cultural.

## Los debates sobre el valor cultural

En el corazón de los debates filosóficos sobre el valor cultural subyacen más de dos siglos de abstracción, evidente en la separación dualista entre economía y estética influenciada por el utilitarismo (Taylor, 2015). En el núcleo de los debates sobre políticas se encuentra la antigua tensión entre el valor intrínseco y el instrumental (Belfiore & Bennett, 2008). Y en el centro de los debates políticos persiste una jerarquía aparentemente intratable del conocimiento donde las

percepciones cualitativas suelen ser subordinadas a los datos cuantitativos, ampliamente considerados *la única evidencia* adecuada y suficiente para medir el impacto de las políticas (o la relación costo-beneficio) de las actividades artísticas y culturales (EPPI Centre, 2010). En muchas sociedades occidentales, esto es quizás la culminación natural de varias décadas de intentos neoliberales de cooptar lógicas económicas en la justificación de las políticas públicas para las artes (Taylor, 2015). Así, si bien los debates sobre el valor cultural no son en absoluto nuevos, lo que sí es relativamente reciente son los intentos de los políticos, funcionarios públicos, formuladores de políticas y académicos de medir el valor cultural con el fin de calcular el retorno de la inversión pública y fundamentar las decisiones futuras de financiamiento.

A pesar de esta presión política para medir el valor cultural, innumerables estudios académicos han cuestionado la premisa de intentar cuantificar el impacto de las artes (Matarasso, 1996; Vuyk, 2010; Walmsley, 2012), mientras que otros han señalado los modelos racionalistas y sucesionistas de causalidad en los que se basan muchos análisis de políticas culturales (Galloway, 2009; Sanderson, 2000). Incluso economistas culturales como David Throsby (2006) reconocen que ciertas expresiones trascienden la valoración, ya que están arraigadas en experiencias sociales compartidas. Una conclusión general de la creciente cantidad de estudios críticos cualitativos sobre este tema es que los intentos de cuantificar los efectos de las artes a nivel de impacto social (p. ej., mediante métodos de bienestar subjetivo o retorno social de la inversión) son defectuosos y profundamente problemáticos, esencialmente porque no son lo suficientemente sofisticados ni reflexivos para tener en cuenta las nociones de contexto y praxis (Oliver & Walmsley, 2011), ni los ámbitos inmedibles de la emoción y la espiritualidad (Holden, 2012).

Como argumenta Calvin Taylor, en sus intentos de evitar caer en autorreflexión, lo estético corre el riesgo de sacrificar su "especificidad al utilitarismo al encontrar una lógica externa —el valor social y el valor económico siendo dos ejemplos contemporáneos conspicuos" (2015: 17). Los beneficios de un enfoque más reflexivo para explorar el valor y el impacto de las artes son más esclarecidos por Carol Scott, quien advierte que cuando las decisiones de financiamiento público dependen de resultados medibles en lugar de resultados valiosos, la política cultural corre el riesgo de caer de nuevo en "la trampa de la instrumentalidad" (2010: 2). Retomaré estos argumentos más adelante, al explorar las fortalezas y debilidades relativas de los diversos enfoques metodológicos para explicar el valor cultural.

La investigación cualitativa sobre el impacto de las artes ciertamente ha tenido éxito en esclarecer las múltiples dimensiones de la experiencia del público, pero aún lucha por cerrar la brecha epistemológica entre las experiencias culturales percibidas y las reales. Una razón de ello es que "el cómo de los procesos cognitivos que ocurren mientras las audiencias ven una actuación está, en gran medida, fuera del alcance de la investigación de audiencias que, por definición, tiene lugar después del evento. En cierto sentido, por lo tanto, la experiencia primaria solo está disponible a través de la refracción de la reflexión consciente" (Reason & Reynolds, 2010: 71). Así, la vía más fructífera para los estudiosos del valor cultural y los investigadores de audiencias podría no ser investigar qué es el valor, sino cómo podría expresarse de manera fiable, reflexiva e intersubjetiva. Lo que también parece faltar es una comprensión más profunda de los procesos (más que los resultados) del compromiso con las artes (cf. Hewison, 2014).

Consciente de que ninguno de los intentos recientes de capturar el valor cultural "ha logrado una confianza generalizada", el *Arts and Humanities Research Council* (AHRC) del Reino Unido lanzó en 2013 una convocatoria para financiar "proyectos de investigación ambiciosos" que pudieran, de manera acumulativa, "establecer un marco que avance en la forma en que hablamos sobre el valor del compromiso cultural y los métodos con los cuales evaluamos ese valor" (Arts and Humanities Research Council, 2013). La convocatoria se dirigía especialmente a proyectos que buscaran explicar la fenomenología de las experiencias y encuentros culturales:

> El marco será, por un lado, un examen de la experiencia cultural en sí misma, su impacto en los individuos y su beneficio para la sociedad; y, por otro, articulará un conjunto de enfoques evaluativos y metodologías apropiadas para las diferentes maneras en que se manifiesta el valor cultural (*ibid.*).

Al dar protagonismo a las experiencias subjetivas e intersubjetivas de los públicos y participantes culturales, el proyecto representó un desafío abierto a los enfoques de los Green y Magenta Books[12] que habían sido promovidos y/o adoptados en estudios recientes sobre valor cultural en el Reino Unido (EPPI Centre, 2010; O'Brien, 2010). De hecho, al solicitar propuestas que consideraran la "experiencia real" de la cultura y las artes en lugar de sus "efectos secundarios", el proyecto pareció poner en entredicho investigaciones respaldadas por el gobierno, como el programa *Culture and Sport Evidence*

12 El *Green Book* fue elaborado para el gobierno del Reino Unido por el *HM Treasury* con el fin de proporcionar orientación a los organismos del sector público sobre cómo evaluar propuestas antes de comprometer fondos para una política, programa o proyecto. El *Magenta Book* ofrece una orientación complementaria sobre la evaluación de las políticas, programas y proyectos resultantes.

(CASE), y cuestionar su dependencia de métodos de política pública instrumentales como el análisis costo-beneficio y el bienestar subjetivo, los cuales se utilizan aparentemente con gran eficacia en sectores como el transporte e incluso la salud (O'Brien, 2010). Esto pone de relieve una de las tensiones subyacentes fundamentales en la política y gestión cultural: las llamadas implícitas al excepcionalismo, bien establecidas a nivel supra-gubernamental en la exitosa negociación francesa de la *exception culturelle*, que considera los bienes y servicios culturales excepciones a las entidades comerciales en tratados y acuerdos internacionales. Por lo tanto, existe un precedente a nivel de políticas para tratar (y, por ende, valorar) las artes y la cultura de una manera diferente a otras áreas más tangibles del gobierno.

Consciente del vacío epistemológico en la investigación creíble sobre la experiencia vivida de las artes y la cultura por parte del público, el proyecto *Cultural Value* se propuso "articular un conjunto de enfoques evaluativos y metodologías adecuadas para evaluar las diferentes formas en que se manifiesta el valor cultural" (Arts and Humanities Research Council, 2013). Las respuestas diversas y exhaustivas que produjo esta convocatoria conformaron un relato rico, polifónico y crítico de los impactos de las artes en individuos y comunidades. En sus reflexiones sobre los 70 estudios originales que conformaron el proyecto *Cultural Value*, los autores del informe de síntesis manifestaron que "la investigación académica sobre los efectos e impactos de las artes está fragmentada y fracturada, algo que se refleja en las dicotomías que sustentan el debate y que a menudo lo distorsionan" (Crossick & Kaszynska, 2016: 15). Los hallazgos clave de este estudio nacional multimétodo fueron que el compromiso con las artes y la cultura puede ayudar a desarrollar individuos reflexivos y ciudadanos más comprometidos; promover la

sanación, la salud y el bienestar; y sustentar el aprendizaje, el pensamiento creativo y el desarrollo cognitivo. Sin embargo, el informe solicitó más investigación sobre las afirmaciones relativas a la capacidad de las artes y la cultura de construir paz y resolver conflictos; regenerar comunidades y ciudades de manera sostenible; y generar impacto económico. En última instancia, el informe abogó por más estudios de valor e impacto basados en métodos mixtos y longitudinales que respalden o cuestionen las afirmaciones existentes sobre el valor cultural.

Uno de los estudios del proyecto *Cultural Value* que resulta particularmente relevante aquí es *Theatre Spectatorship and Value Attribution* del British Theatre Consortium, que buscó "reabrir la pregunta de qué hace el compromiso cultural por las personas" (Reinelt, 2014: 340). La siguiente declaración de objetivos captura claramente las tensiones entre los distintos enfoques para explorar el valor cultural:

> Defendemos un enfoque multivalente del valor cultural que, sin descartar los enfoques económicos e instrumentales, se basa en una comprensión integral de los procesos de atribución de valor fundamentada en la apropiación individual de la experiencia fenomenal de 'estar allí'. Buscamos comprender cómo estas experiencias se fusionan y se entrelazan con las experiencias de otros para producir valores adicionales, superando así el 'agregado de individuos' para destacar cómo la actividad cultural podría contribuir al valor público. Al enfatizar los aspectos procesuales de la atribución de valor, esperamos evitar los problemas asociados con el conflicto entre los valores 'intrínsecos' e 'instrumentales'. El valor surge en la relación entre la representación, el espectador y la red de asociaciones que la experiencia desencadena (346–347).

Lo significativo aquí es el énfasis en un enfoque *multivalente* del valor cultural que combina un enfoque instrumental en los resultados con un enfoque intrínseco en la experiencia subjetiva y un reconocimiento de la naturaleza procesual y emergente del valor estético.

## Una tercera vía: abrazar la complejidad

Este tipo de estudios demuestra que existe una tercera vía entre los polos dicotómicos de la autorreflexión y el utilitarismo que han dividido a los estudiosos del valor cultural durante siglos: aceptar que el arte y la cultura poseen una lógica (o valor) interna propia e intentar capturar tanto la naturaleza particular como la universal de esta mediante investigaciones fenomenológicas o antropológicas reflexivas (en contraposición a las autorreflexivas) sobre el valor intrínseco e instrumental y sus impactos relacionados. Taylor (2015) vincula lo particular con una búsqueda ingenua de autenticidad y lo universal con la cosificación, y, siguiendo al filósofo japonés Kojin Karatani, argumenta que lo que en realidad se requiere es "la capacidad de leer ambos simultáneamente como opuestos polares dinámicos, pero mutuamente condicionantes. Esto es abstracción y, además, es real" (18). Esto sugiere que una vía de investigación potencialmente fructífera radica en una investigación simultánea del valor particular (o individual) y general (o universal) de las artes, e, idealmente, del cruce entre ambos. Taylor insinúa que el llamado de Aristóteles a que las personas se esfuercen por *vivir bien* en sus comunidades podría proporcionar no solo un escape del predominio de las concepciones utilitaristas del valor, sino también una posible tercera vía entre lo individual y lo universal.

Con esto en mente, los académicos podrían beneficiarse de explorar qué narrativas o manifestaciones del valor podrían abrirse paso entre la maraña de relatos personales y anecdóticos sobre el impacto de las artes y ganar la tracción y longevidad que a menudo atraen los datos cuantitativos, especialmente entre gestores, funcionarios públicos, políticos y formuladores de políticas. Al igual que Aristóteles, también podrían enfocarse más en cómo las artes pueden ayudar a las personas a vivir de manera sostenible y a vivir bien. Esta tercera vía requeriría un enfoque matizado y, sin duda, posmoderno del valor cultural que abrace, en lugar de rehuir la naturaleza compleja y a menudo paradójica de sus componentes.

Las teorías de la complejidad se están volviendo cada vez más populares como formas de conceptualizar los impactos de las iniciativas de políticas (Burns, 2007). Este cambio se ha producido gradualmente a medida que un número creciente de investigadores ha aceptado las severas limitaciones de identificar una causalidad simple y lineal dentro de sistemas y contextos complejos. Como ya hemos visto en este capítulo, las artes han sido consideradas por los filósofos una búsqueda particularmente compleja y ambigua durante siglos; quizás, como argumentan White & Hede, porque "el impacto del arte es un concepto complejo y de múltiples capas que se experimenta y comprende de diversas maneras sujetas a la experiencia y perspectiva de cada individuo" (2008: 32). Este enfoque en la naturaleza contingente de la experiencia cultural refuerza los desafíos epistemológicos descritos anteriormente y fortalece el argumento a favor de un enfoque más reflexivo y fenomenológico.

Más evidencia de la complejidad involucrada en la exploración del valor de las artes se encuentra en la referencia cada vez más común al sector de las artes como una "ecología"

(Giannachi y Stewart, 2005; Holden, 2015; Knell, 2007; Sharpe, 2010). Hay algo primigenio e intrínsecamente relacional en esta metáfora, que refleja no solo el papel social clave que las artes siempre han desempeñado en la vida humana, ya sea con fines miméticos o liminales (Schechner, 2003; Turner, 1969), sino también su fragilidad e interdependencia inherentes. La descripción de John Holden de la cultura como "fenómenos temporales con raíces profundas y factores habilitantes complejos" (2015: 3) encapsula no solo la naturaleza efímera de la cultura y las experiencias culturales (que, por supuesto, plantean sus propios problemas metodológicos para los investigadores de audiencias), sino también el diverso y enrevesado ecosistema necesario para producirlas y facilitarlas. Bill Sharpe (2010) también recurre a la metáfora de la ecología para ilustrar su afirmación de que la "economía de la experiencia […] se comprende adecuadamente en un contexto ecológico" (32–33).

La tesis de Sharpe es sumamente significativa en este contexto, no solo porque contribuye a los debates sobre el valor cultural al reafirmar la primacía del impacto artístico sobre el económico, sino, lo que es más importante aún, porque una vez más desplaza los términos mismos del debate lejos de la preocupación utilitarista con el valor relativo de objetos conmensurables y hacia un enfoque enactivo en la experiencia interpersonal:

> dado que nuestros sistemas culturales son intrínsecamente sociales e históricos, la experiencia individual siempre surge de la interacción extendida de los miembros de una comunidad entre sí y con su contexto más amplio (Sharpe, 2010: 31).

Aunque esta afirmación es útil al destacar nuevamente el papel crucial del contexto, también expone uno de los aspectos

más problemáticos de los debates sobre el valor cultural: su dependencia de suposiciones sobre la experiencia del público. De hecho, la voz de la gente a menudo está ausente no solo en las discusiones sobre el valor cultural, sino, lo que es quizás aún más preocupante, en la investigación de audiencias en sí. Por ello, el resto de este capítulo y todo el siguiente se centrarán en cómo capturar e interpretar el valor cultural desde la perspectiva de las propias audiencias, situándolas en el corazón de los debates sobre el valor cultural conforme a la filosofía general del libro de centrarse en el público.

## La voz del público

Como hemos visto en este capítulo, los públicos suelen ser deliberada o erróneamente desfavorecidos en la investigación de audiencias. Existen muchas razones políticas, filosóficas y metodológicas para este estado de cosas que resulta algo contraintuitivo, pero uno de sus resultados netos es que se hacen todo tipo de suposiciones y extrapolaciones problemáticas por parte de los investigadores, quienes a menudo se posicionan a sí mismos como un sustituto de la voz del público. Un ejemplo de ello es Herbert Blau (1990), quien hacia el final de su influyente monografía *The Audience* confiesa abiertamente este enfoque no empírico, al mismo tiempo que destaca las complejidades inherentes a la interpretación de la experiencia del público:

> Simplemente no sabemos, en ningún sentido fiable —mucho menos ideal o verificable—, quién está ahí ni, en ausencia del sujeto clásico, dónde mirar. A pesar de esto, es probable que sigamos generalizando —como he dicho y quizás hecho— sobre lo que el público, con sus percepciones dispares, contradictorias, alienadas e incalculables, siente y ha sentido (355).

Esta es una cita reveladora que ofrece una rara visión de la mentalidad de un teórico de la investigación de audiencias que elige (o tal vez incluso se niega) a relacionarse directamente con el público. Aunque las agencias de investigación de audiencias, e incluso muchos departamentos de marketing en organizaciones de artes escénicas, a menudo lamentan los desafíos de localizar a sus públicos más allá de aquellos que efectivamente compran entradas, desde la perspectiva de los investigadores cualitativos, la noción de que los públicos son difíciles de encontrar y están alienados resulta absurda. Además, la acusación de que las experiencias artísticas del público son *incalculables* es claramente anatema para cualquiera que dedique su tiempo a intentar capturarlas e interpretarlas.

Un enfoque primordial para los investigadores empíricos de audiencias es, por supuesto, comprender qué hace que los públicos se involucren con las artes escénicas en primer lugar. Uno de los estudios cualitativos más completos sobre la motivación del público es la revisión comparativa de Bergadaà & Nyeck (1995) sobre las motivaciones subyacentes de los asistentes y creadores de teatro. Esta investigación pionera identificó cuatro tipologías motivacionales detrás de la asistencia al teatro: evasión y entretenimiento; *edutainment* (educación+ entretenimiento); enriquecimiento personal; y hedonismo social. Los investigadores luego relacionaron estas motivaciones con los valores personales subyacentes del hedonismo, conformismo social, desarrollo personal y placer comunitario, respectivamente. Estos hallazgos fueron ampliamente confirmados por mi propio extenso estudio cualitativo sobre la asistencia al teatro, que concluyó que el principal motor para la asistencia era la búsqueda de experiencias e impactos emocionales, seguido por el *edutainment*, la evasión y el pasar

tiempo de calidad con parejas, amigos y familiares (Walmsley, 2011).

Cada vez hay más evidencia de que los públicos buscan experiencias significativas e incluso espirituales cuando se involucran con las artes escénicas. En mi estudio, por ejemplo, un participante del público habló de realizar "peregrinaciones" para ver a ciertos actores (Walmsley, 2013: 83), mientras que otros también describieron sus experiencias en términos religiosos: "Me encanta vivir la cosa de la comunión; es más una experiencia religiosa, es sagrada para mí". Esta tendencia podría explicar en parte la popularidad actual de las formas teatrales *site-specific*, *site-sensitive* e inmersivas, que acercan al público a una mayor proximidad e intimidad con los intérpretes (y, de hecho, entre ellos mismos). Estos hallazgos empíricos sirven para cuestionar la afirmación teórica de Blau de que las percepciones del público son alienadas e incalculables.

## El impacto de las artes en las audiencias

Históricamente, el objetivo final del marketing ha sido descrito como crear valor para los clientes y capturar valor de ellos a cambio (Kotler & Armstrong, 2010). A diferencia de muchas definiciones de marketing, esta en particular resulta útil para sus responsables en el campo de las artes, ya que sitúa el valor y a las audiencias en el centro de la actividad de marketing y, por lo tanto, amplía las percepciones tradicionales de lo que implica el marketing para incluir aspectos del compromiso del público. Pero, al igual que en los debates sobre el valor cultural, esto inevitablemente plantea preguntas sobre cómo las audiencias perciben el valor que obtienen de las artes y qué valor recíproco pueden capturar de sus audiencias las organizaciones de artes escénicas. Derrick Chong

(2010) también aborda la cuestión del valor, preguntándose si los responsables de marketing en las artes son percibidos como promotores de imagen o como creadores de valor. Este es un tema controvertido tanto para los profesionales como para los académicos de las artes, ya que expone tensiones entre los responsables de marketing tradicionales, que defienden un enfoque centrado en el producto y/o transaccional, y los responsables de marketing progresistas, que prefieren un enfoque centrado en el público o relacional.

A pesar de estas tensiones filosóficas y profesionales, formas más innovadoras de investigación de audiencias y evaluación de las artes están comenzando a ofrecer nuevas perspectivas sobre las propias percepciones de valor de las audiencias. Por ejemplo, diversos estudios empíricos recientes sobre la experiencia del público (Brown & Novak, 2007; Foreman-Wernet & Dervin, 2013; Heim, 2016; New Economics Foundation, 2008; O'Toole *et al.*, 2014; Radbourne *et al.*, 2010; Walmsley, 2013; White & Hede, 2008) han articulado el valor en los siguientes términos: impacto emocional, estimulación y evasión; compromiso y cautivación; conocimiento y riesgo; autenticidad, belleza y verdad; crecimiento estético, aprendizaje y desafío; energía y tensión; felicidad y bienestar mejorado; experiencia compartida, co-creación y atmósfera; inmersión comunitaria; resonancia personal e inspiración; empoderamiento y renovación; autoexpresión, autoconciencia y autorrealización; mejora de habilidades sociales, mejores relaciones y cohesión familiar. Algunos estudios (véanse, por ejemplo, Burland y Pitts, 2012; Pitts, 2005; White y Hede, 2008) también destacan el papel significativo de los espacios de representación, lugares y recintos en la *habilitación* del impacto y en la mejora o disminución de su efecto en las audiencias. Estos y otros estudios cualitativos similares sobre la experiencia del público han revelado cómo las artes

son percibidas como un vehículo hacia la autoidentificación y la autorrealización, especialmente para los públicos jóvenes; muchos participantes consideran que las artes facilitan la aculturación, la socialización, la construcción de relaciones y la creación de significado. Es interesante observar aquí que las audiencias tienden a hablar de sus experiencias artísticas en términos holísticos, trascendiendo la dicotomía reductiva entre valía intrínseca e instrumental que ha caracterizado durante mucho tiempo los debates sobre el valor cultural. Por lo tanto, existe un cuerpo significativo (y en constante crecimiento) de "evidencia" cualitativa y cuantitativa sobre el valor (tanto intrínseco como instrumental) que las audiencias otorgan a sus experiencias artísticas, lo que revela los términos en los que las audiencias conciben y articulan dicho valor.

Estas perspectivas cualitativas sobre el valor y el impacto de las artes ofrecen un terreno fértil para los formuladores de políticas culturales, artistas, productores y responsables de marketing en las artes. A nivel estratégico, indican qué tipos de calificativos podrían producir los mejores resultados en los textos de marketing. Por ejemplo, *emotivo*, *estimulante*, *cautivador*, *auténtico*, *tenso*, *atmosférico* e *inspirador*, entre otros. podrían persuadir a las audiencias de que sus objetivos artísticos conscientes e inconscientes se harán realidad. En un plano superior, estas ideas sugieren que los artistas, productores y responsables de marketing podrían potenciar y enriquecer el impacto de las artes escénicas al facilitar la cautivación (mediante un uso adaptado de la atmósfera del lugar, por ejemplo), proporcionar un contexto de fondo más rico (a través de una charla previa al espectáculo) y maximizar la experiencia colectiva del público (facilitando una discusión posterior al espectáculo). Pero, sobre todo, estos hallazgos destacan la necesidad de una nueva conceptualización del intercambio de valor en el centro del concepto de marketing

y de una nueva forma de marketing relacional que sea "interactivo, longitudinal, individual y contextual" (Payne *et al.*, 2008: 93). En suma, por ahora basta con señalar dos cosas:

1. Conocemos los beneficios e impactos que las audiencias afirman obtener de las artes, como demuestra más allá de toda duda razonable el resumen de la investigación sobre impacto presentado arriba;
2. Lo que nos falta son formas sólidas e indiscutidas de evaluarlos.

Más allá de las cuestiones metodológicas que afectan a la investigación de audiencias discutidas en este capítulo, los problemas que aquejan a la evaluación de las artes se deben en parte a la obsesión de los financistas con el valor instrumental y en parte a la errónea obsesión de las organizaciones artísticas con alcanzar objetivos de marketing y maximizar el valor financiero. Estos sesgos utilitaristas se ven agravados por las complejidades inherentes a la evaluación del valor artístico, lo que lleva a las organizaciones a tomar caminos de menor resistencia y a evaluar sustitutos del valor artístico. Algunos académicos (Boorsma & Chiaravalloti, 2010; Walmsley, 2012) hacen ahora un llamado a las organizaciones artísticas para que evalúen sus actividades según objetivos en lugar de predominantemente financieros y den a las audiencias una voz activa en esta evaluación artística. Este cambio cultural requerirá una re-conceptualización fundamental del valor, pasando del dominio tradicional de las métricas cuantificables como el precio de las entradas y el rendimiento a un enfoque más amplio en el valor estético y social (es decir, cultural).

## Evaluación de las artes

Como se ha insinuado a lo largo de este capítulo, existen numerosos desafíos significativos para los investigadores que intentan evaluar el valor y el impacto de las artes escénicas. Quizás el principal reto consiste en desarrollar y aplicar marcos de evaluación matizados y multidimensionales lo suficientemente sensibles para captar las complejas sutilezas de la experiencia multisensorial del público e interpretarlas de una manera significativa y apropiada para múltiples partes interesadas. Aunque, a primera vista, esto puede parecer una empresa imposible, como indica la discusión de O'Toole *et al.* sobre el teatro, en esencia, significa que necesitamos implementar métodos de investigación de audiencias que sean capaces de captar y dar cuenta de diversas manifestaciones de valor, como el desarrollo cognitivo, la implicación sensorial, la experiencia corporalizada, la mímesis y la hiper-emoción:

> El teatro […] involucra el intelecto, las emociones y los sentidos. Invita a su público a asomarse a los mundos privados de otros, donde emociones, ideas y relaciones quedan al descubierto. En respuesta, los espectadores comprometidos afirman que experimentan emociones más intensas que las disponibles en su vida cotidiana (O'Toole *et al.*, 2014: 115).

Esta descripción de la naturaleza multifacética de las artes escénicas resume los importantes desafíos metodológicos que enfrentan los evaluadores y vuelve a destacar la incapacidad de los enfoques econométricos o utilitaristas de arrojar una luz significativa sobre las cuestiones del valor cultural, especialmente desde la perspectiva del público.

En un intento de sortear este problema y desarrollar medidas cuantitativas más sensibles de las experiencias culturales de las audiencias, en los últimos años, varios países

(incluidos Australia, Escocia, Inglaterra, Singapur y China) han experimentado con una nueva herramienta de evaluación artística conocida con diversos nombres: *Culture Counts*, *Quality Metrics*, *Consumer Insight Toolkit* e *Impact and Insight Toolkit*. El objetivo central de esta herramienta consiste aparentemente en "establecer una conversación más profunda entre una organización y sus públicos" (Nicholas Serota, citado en Hemley, 2018)[13] mediante un marco de métricas matizado que triangula las valoraciones de la propia organización, de sus pares y del público.

La versión actual del marco (véase Arts Council England, 2018) comprende las siguientes nueve métricas principales:

- Presentación: estuvo bien producida y presentada.
- Distintividad: fue diferente de otras cosas que he experimentado antes.
- Rigor: estuvo bien pensada y ensamblada.
- Relevancia: tenía algo que decir sobre el mundo en el que vivimos.
- Desafío: fue provocadora.
- Cautivación: fue absorbente y mantuvo mi atención.
- Significado: significó algo para mí personalmente.
- Entusiasmo: volvería a asistir a algo como esto.
- Impacto local: es importante que esto ocurra aquí.

Además, hay tres métricas adicionales disponibles solo para la autoevaluación y la evaluación por pares (es decir, no para el público):

13 Sir Nicholas Serota es actualmente el presidente (*Chair*) de Arts Council England, un cargo que ocupa desde febrero de 2017.

- Originalidad: fue innovadora.
- Riesgo: los artistas/curadores realmente se desafiaron a sí mismos.
- Excelencia: es uno de los mejores ejemplos de su tipo que he visto.

Si bien este marco de evaluación ha sido promovido por un pequeño número de académicos y por el organismo nacional de financiación de las artes *Arts Council England* y el organismo regional *Western Australia*, también ha sido objeto de duras críticas y rechazado por el *Canada Council* y por el organismo estatal australiano *Creative Victoria*. La crítica principal apunta a que representa un sustituto reductivo y que requiere mucho tiempo para medir el valor artístico, además de ser susceptible de abuso político:

> Los enfoques basados en métricas para comprender el valor de la cultura implican una homogeneidad de propósito artístico, invitan a la manipulación política y exigen tiempo, dinero y atención de las organizaciones culturales sin un beneficio comprobado (Phiddian *et al.*, 2017: 174).

Este marco se desarrolló a partir de una investigación empírica significativa con organizaciones artísticas y públicos, por lo que ofrece un sistema de evaluación relativamente complejo y multidimensional que triangula las perspectivas de tres grupos de interés clave. Sin embargo, más allá de la crítica académica, el marco también ha sido criticado por los públicos por su sesgo cognitivo y carencia de emocionalidad. Por ejemplo, un participante del proyecto piloto *Manchester Metrics* comentó:

> Las preguntas/medidas eran muy secas y no ofrecían la oportunidad de calificar aspectos dentro de las artes que son

> importantes para mí: emoción, asombro, alegría (Bunting & Knell, 2014: 59).

Otro participante reflexionó:

> Se me invitó a explorar cómo la obra me hizo pensar, pero no cómo me hizo sentir (*ibid.*).

Esto, junto con la realidad evidente de que al ser una encuesta evita cualquier diálogo directo entre artistas, organizaciones artísticas y públicos, cuestiona la afirmación de Serota de que puede establecer conversaciones más profundas con las audiencias.

Quizás es comprensible que algunas organizaciones de artes escénicas y organismos financiadores busquen encontrar el Santo Grial de la evaluación artística y, a primera vista, marcos multidimensionales como este parecen ofrecer un avance sensato y un compromiso entre la indagación cualitativa y cuantitativa. Pero reducir la complejidad de las experiencias de las artes escénicas a un pequeño número de métricas solo puede resultar contraproducente, ya que reduce dichas experiencias al nivel cuantificable de productos, negando el potencial de evasión emocional y espiritual que la mayoría de los públicos afirma buscar en las artes escénicas en primer lugar. Al centrarse exclusivamente en los resultados del proceso creativo, la herramienta no aborda cuestiones de proceso artístico o participación y, por lo tanto, resulta particularmente inadecuada para evaluar trabajos co-creados o participativos.

Además, el marco, tal como está, niega a las audiencias la oportunidad de reflexionar sobre la originalidad, la excelencia o el riesgo de una representación, presumiblemente porque se considera que las audiencias no están suficientemente calificadas para opinar sobre cuestiones de calidad e innovación

en general. Así, a pesar de su intento declarado de incluir al público en la evaluación artística y de profundizar las conversaciones con ellos, el marco perpetúa en realidad una jerarquía de valor cultural al excluirlos de lo que podrían considerarse los niveles superiores de la evaluación de las artes. Peor aún, tal vez, abre la puerta al nepotismo al permitir que las organizaciones seleccionen a sus propios pares, comprometiendo cualquier noción de objetividad; y si las decisiones estratégicas como la programación, la comisión o la financiación van a basarse en un marco así, entonces la transparencia y la objetividad son fundamentales.

Como se puede inferir de la discusión hasta ahora en este capítulo, el problema principal con cualquier herramienta de evaluación artística es que niega espacio para la *praxis* o el contexto (cualidades que antes se demostraron como vitales para la valoración cultural) y reduce inevitablemente el acto de evaluación a un enfoque simplista y uniforme que fomenta la homogeneidad artística. A nivel simple y pragmático, la existencia de una herramienta como esta plantea una pregunta: si las organizaciones de artes escénicas deberían juzgar sus espectáculos navideños, musicales y comedias de la misma manera que sus obras nuevas, dramas existenciales y tragedias. Es decir, ¿puede una pantomima ser tan desafiante o significativa como una obra histórica de Shakespeare? En el análisis final, incluso las herramientas de evaluación complejas como la explorada aquí son víctimas de uno de los errores más comunes en los métodos de investigación:

> La mayoría de los enfoques […] no logran dar sentido a la complejidad contextual de las actividades artísticas, sobreestimando la validez general de los métodos y subestimando la riqueza y diversidad de los contextos en los que podrían aplicarse (Piber & Chiaravalloti, 2011: 242).

Al igual que el campo más amplio de la gestión de las artes, la investigación de audiencias enfrenta el "problema de doble legitimidad" de ser vista con recelo por el mundo artístico a la vez que es ridiculizada por los académicos de gestión (Colbert, 2011: 261). Esto a menudo lleva a los académicos, profesionales y consultores en el campo a emplear métodos cuantitativos y econométricos que no comprenden completamente con la esperanza de parecer científicos (Oman & Taylor, 2018). Esta tendencia creciente, a menudo fomentada e incluso respaldada por los formuladores de políticas en su búsqueda desesperada de datos de defensa, representa un gran perjuicio para el sector de las artes y la cultura, y corre el riesgo de desafiar su propia credibilidad. La evaluación de las artes debe estar guiada por valores y, como recuerda François Matarasso (1996), el arte de la evaluación radica en garantizar que lo medible nunca desplace a lo inconmensurable.

## Conclusión

Este capítulo ha trazado la historia de los debates en torno al valor cultural y ha explorado cómo este ha sido y puede ser capturado, interpretado y evaluado. Hemos visto que los enfoques y las conversaciones sobre el valor cultural y la evaluación de las artes están cargados de dificultades, impregnados de sesgos disciplinares e influenciados por perspectivas políticas. El valor cultural es un concepto intratable, y lo he denominado un "problema perverso" (*wicked problem*) tanto porque es un síntoma de muchos otros problemas igualmente intratables (por ejemplo, cómo interpretar y financiar la "cultura" o cómo capturar el valor intangible), como porque rara vez se desvía de las discusiones sobre el impacto de las artes en las audiencias.

A pesar de los importantes desafíos que plantea el espectro siempre presente del valor cultural, he argumentado aquí que las preguntas sobre y en torno al valor cultural son en sí mismas fructíferas, siempre que no culminen en otro intento fallido de "resolver" el debate sobre el valor cultural en sí. Para los artistas, equipos creativos, productores, responsables de marketing, trabajadores de extensión y públicos, las preguntas sobre el valor y el impacto de las artes son primordiales, y estos grupos de interés rara vez están interesados o incluso incluidos en los debates académicos sobre el valor cultural.

En el sector artístico y cultural existe una sed global de métodos y marcos de evaluación estandarizados, y se podría decir que es responsabilidad de los investigadores de audiencias trabajar con todos estos actores para avanzar en el desarrollo de metodologías de evaluación que estén orientadas a sus necesidades y sean adecuadas para su propósito. Este es, ostensiblemente, el objetivo de herramientas como *Quality Metrics*, pero, como hemos visto, este tipo de herramientas basadas en métricas fracasan desde el inicio porque restringen (y algunos dirían que impiden) un compromiso más profundo con las audiencias y, por ende, no logran captar los objetivos primordiales de la experiencia del público.

Lo que se necesita, entonces, es una metodología de evaluación genuinamente matizada, multidimensional y reflexiva. Un enfoque reflexivo de la evaluación rechazaría la concepción utilitarista del valor como algo cuantificable, fijo y dado, y lo entendería en cambio como emergente, "constantemente en negociación y en proceso de construcción" (Oliver & Walmsley, 2011: 88). También reflejaría y articularía el valor cultural en el lenguaje auténtico de los artistas, profesionales y públicos (Walmsley, 2012). Un marco de evaluación basado

en la reflexividad dejaría espacio tanto para la concepción de Raymond Williams (1958) de la cultura como algo ordinario y cotidiano como para la percepción de Matthew Arnold (1869) de la cultura como la búsqueda de la perfección, abrazando así lo que podríamos describir como los tres pilares de la política cultural: la excelencia artística, la participación del público y la accesibilidad pública. También fomentaría la discusión sobre cómo las artes podrían promover el concepto aristotélico de la *buena vida* y el llamado a *vivir bien*. En un contexto donde el papel de las artes en la mejora de la salud y el bienestar está ascendiendo rápidamente en la agenda política y social —en gran parte debido al envejecimiento y la fragmentación de las poblaciones—, el potencial terapéutico de las artes es quizás más urgente que nunca. Sea cual sea el objetivo de la política, lo que ha quedado claro en el transcurso de este capítulo es la necesidad imperiosa de que las evaluaciones del impacto artístico sean efectivas y apropiadas, acojan la complejidad del proceso creativo y la experiencia del público, devuelvan el valor a la evaluación, y garanticen que lo medible nunca desplace a lo inconmensurable.

Grandes estudios nacionales como *Gifts of the Muse* de McCarthy *et al*. (2004) en EE.UU. y el proyecto *Cultural Value* del Arts and Humanities Research Council, en el Reino Unido, han abogado por más estudios de métodos mixtos y longitudinales sobre valor e impacto para respaldar o cuestionar las afirmaciones existentes sobre el valor cultural. Estos llamados refuerzan la conclusión expuesta anteriormente de que las exploraciones más fructíferas sobre el valor y el impacto de las artes serán aquellas que fomenten una investigación abierta entre los beneficiarios potenciales principales de las artes. Aunque ciertamente no existe un Santo Grial para capturar e interpretar el valor cultural o evaluar los impactos de las artes escénicas, parece ser que solo los

enfoques radicalmente interdisciplinarios y multiperspectivales serán lo suficientemente sólidos y matizados para captar la contingencia y la complejidad contextual del proceso creativo y la complejidad multidimensional de la experiencia del público resultante.

Hemos visto en este capítulo que el imperativo empírico de los investigadores de audiencias es investigar cómo podría expresarse de manera fiable el valor y el impacto de las artes por parte de las propias audiencias en lugar de participar en el debate más abstracto sobre qué es en realidad ese valor. En última instancia, esto podría ofrecer una muy necesaria tercera vía entre los polos dicotómicos de autorreflexión y el utilitarismo que han obstaculizado los debates sobre el valor cultural durante siglos. Los estudios existentes en el campo indican que los relatos reflexivos, intersubjetivos y polifónicos del valor están más fundamentados y son más efectivos que las medidas cuantitativas, las cuales reducen lo que es indiscutiblemente un fenómeno complejo y multidimensional a un conjunto inapropiado de métricas. Dicho esto, los investigadores de audiencias también deben propiciar un cambio metodológico que pase de las anécdotas o *historias casuales* a relatos significativos, potentes y universales que logren mayor tracción que los ampliamente desacreditados y a menudo vacíos datos econométricos que buscan reemplazar.

## Referencias

Arnold, M. (1869). *Culture and anarchy: an essay in political and social criticism*. Project Gutenberg.

Arts and Humanities Research Council (2013). *Cultural Value Project*. London, Arts and Humanities Research Council. Available from: http://www.ahrc.ac.uk/Funded-Research/Funded-themes-and-programmes/Cultural-Value-Project/Pages/default.aspx

Arts Council England (2018). *Quality Metrics* [Internet]. London, Arts Council England. Available from: https://www.artscouncil.org.uk/quality-metrics/quality-metrics

Belfiore, E. & Bennett, O. (2008). *The social impact of the arts: an intellectual history*. Palgrave Macmillan.

Bergadaà, M. & Nyeck, S. (1995). Quel marketing pour les activités artistiques : une analyse qualitative comparée des motivations des consommateurs et producteurs de théàtre. *Recherche et Applications en Marketing,* 10(4), 27–46.

Blau, H. (1990). *The audience*. The John Hopkins University Press.

Boorsma, M. & Chiaravalloti, F. (2010). Arts marketing performance: an artistic-mission-led approach to evaluation. *The Journal of Arts Management, Law and Society,* 40(4), 297–317.

Brown, A. S. & Novak, J. L. (2007). *Assessing the intrinsic impacts of a live performance*. WolfBrown.

Bunting, C. & Knell, J. (2014). *Measuring quality in the cultural sector: The Manchester Metrics pilot: findings and lessons learned*. Arts Council England.

Burland, K. & Pitts, S. (2012). Rules and expectations of jazz gigs. *Social Semiotics,* 22(5), 523–543.

Burns, D. (2007). *Systemic action research*. Polity Press.

Chong, D. (2010). *Arts management*. Routledge.

Colbert, F. (2011). Management of the arts. En Towse, R. (ed.). *A handbook of cultural economics.* Edward Elgar.

Crossick, G. and Kaszynska, P. (2016). *Understanding the value of arts & culture. The AHRC Cultural Value Project*. Arts and Humanities Research Council.

EPPI Centre (2010). *Understanding the drivers, impact and value of engagement in culture and sport: An overarching summary of the research*. DCMS.

Foreman-Wernet, L. & Dervin, B. (2013). "In the context of their lives: how audience members make sense of performing arts experiences". En Radbourne, J., Glow, H. and Johanson, K. (eds.) *The audience experience: a critical analysis of audiences in the performing arts.* Intellect.

Galloway, S. (2009). Theory-based evaluation and the social impact of the arts. *Cultural Trends,* 18(2), 125–148.

Giannachi, G. & Stewart, N. (eds.) (2005). *Performing nature: explorations in ecology and the arts*. Lang.

Heim, C. (2016). *Audience as performer: the changing role of theatre audiences in the twenty-first century*. Routledge.

Hemley, M. (2018). Arts Council to roll out toolkit to help theatre companies understand their audiences. *The Stage*, 5th July. Available from: https://www.thestage.co.uk/news/2018/arts-council-toolkit-theatre-companies-audiences/

Hewison, R. (2014). *Cultural capital: the rise and fall of creative Britain*. Verso.

Holden, J. (2012). New Year, new approach to wellbeing? Available from: http://www.guardian.co.uk/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2012/jan/03/arts-heritage-wellbeing-cultural-policy

Holden, J. (2015). *The ecology of culture*. Arts and Humanities Research Council.

Knell, J. (2007). *The art of living: a provocation paper*. Mission Models Money.

Kotler, P. & Armstrong, G. (2010). *Principles of marketing*. Prentice Hall.

Matarasso, F. (1996). *Defining values: evaluating arts programmes*. Comedia.

McCarthy, K. F., Ondaatje, E. H., Zakaras, L. & Brooks, A. (2004). *Gifts of the muse: reframing the debate about the benefits of the arts*. RAND.

New Economics Foundation (2008). *Capturing the audience experience: a handbook for the theatre*. New Economics Foundation.

O'Brien, D. (2010). *Measuring the value of culture: a report to the Department for Culture Media and Sport*. Department for Culture Media and Sport.

O'Toole, J., Adams, R.-J., Anderson, M., Burton, B. & Ewing, R. (eds.) (2014). *Young audiences, theatre and the cultural conversation*. Springer.

Oliver, J. & Walmsley, B. (2011). Assessing the value of the arts. En Walmsley, B. (ed.). *Key issues in the arts and entertainment industry.* Goodfellow.

Oman, S. & Taylor, M. (2018). Subjective well-being in cultural advocacy: a politics of research between the market and the academy. *Journal of Cultural Economy,* 11(3), 225–243.

Payne, A. F., Storbacka, K. & Frow, P. (2008). Managing the co-creation of value. *Journal of the Academy of Marketing Science,* 36, 83–96.

Phiddian, R., Meyrick, J., Barnett, T. & Maltby, R. (2017). Counting culture to death: an Australian perspective on Culture Counts and Quality Metrics. *Cultural Trends,* 26(2), 174–180.

Piber, M. & Chiaravalloti, F. (2011). Ethical implications of methodological settings in arts management research: the case

of performance evaluation. *The Journal of Arts Management, Law, and Society,* 41, 240–266.

Pitts, S. E. (2005). What makes an audience? Investigating the roles and experiences of listeners at a chamber music festival. *Music and Letters,* 86(2), 257–269.

Radbourne, J., Glow, H. & Johanson, K. (2010). Measuring the intrinsic benefits of arts attendance. *Cultural Trends,* 19(4), 307–324.

Reason, M. & Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, empathy, and related pleasures: an inquiry into audience experiences of watching dance. *Dance Research Journal,* 42(2), 49–75.

Reinelt, J. G. (2014). What UK spectators know: understanding how we come to value theatre. *Theatre Journal,* 66(3), 337–361.

Rittel, H. W. J. & Webber, M. M. (1973). Dilemmas in a general theory of planning. *Policy Sciences,* 4, 155–169.

Sanderson, I. (2000). Evaluation in complex policy systems. *Evaluation,* 6, 433–454.

Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.

Scott, C. A. (2010). Searching for the "public" in public value: arts and cultural heritage in Australia. *Cultural Trends,* 19(4), 273–289.

Sharpe, B. (2010). *Economies of life: patterns of health and wealth*. Triarchy Press.

Taylor, C. (2015). *Cultural value: a perspective from cultural economy*. Arts and Humanities Research Council.

Throsby, D. (2006). "The value of cultural heritage: what can economics tell us?". En Clark, K., (ed.). *Capturing the public value of heritage: The proceedings of the London Conference 25–26 January 2006*. London English Heritage.

Turner, V. W. (1969). *The ritual process: structure and anti-structure*. Routledge.

United Nations (1948). *Universal Declaration of Human Rights*. United Nations.

Vuyk, K. (2010). The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art. *International Journal of Cultural Policy,* 16(2), 173–183.

Walmsley, B. (2011). Why people go to the theatre: a qualitative study of audience motivation. *Journal of Customer Behaviour,* 10(4), 335–351.

Walmsley, B. (2012). Towards a balanced scorecard: a critical analysis of the Culture and Sport Evidence (CASE) programme. *Cultural Trends,* 21(4), 325–334.

Walmsley, B. (2013). 'A big part of my life': a qualitative study of the impact of theatre. *Arts Marketing: An International Journal,* 3(1), 73–87.

White, T. R. & Hede, A.-M. (2008). Using narrative inquiry to explore the impact of art on individuals. *Journal of Arts Management, Law and Society,* 38(1), 19–35.

Williams, R. (1958). *Culture and society*. Chatto and Windus.

# Jazz en el sur. Iniciativas de democratización y democracia cultural en Uruguay

**Rosario Radakovich**
Universidad de la República, Uruguay

## Introducción

A simple vista, y a pesar de la centralidad histórica que tuvo el *Hot Club* de Montevideo en tanto primer club de jazz de América Latina en los míticos años cincuenta, el jazz podría ser considerado hoy un género marginal en Uruguay.[14] Sin embargo, en los años dos mil el jazz logró tener una expansión sin igual en diferentes departamentos ubicados al Sur del país —más precisamente en la región Suroeste y Este nacional (Arocena, 2011)—, gracias a la emergencia de festivales y encuentros que, en su conjunto, articularon en los meses de verano intereses culturales y turísticos locales, regionales e internacionales.

En Maldonado, principal departamento turístico del país, hace casi treinta años se desarrolla cada año en enero el *Festival Internacional de Jazz de Punta del Este - Finca El Sosiego*.

14 Los últimos datos del gusto por el jazz en la Tercera Encuesta Nacional de Imaginarios y Consumo Cultural de los uruguayos (Dominzain *et al.*, 2015), lo circunscriben a un número reducido de personas menor al diez por ciento de la población nacional, cuyo perfil se revela masculinizado, urbano, significativo en sectores sociales de mayor nivel educativo y adquisitivo, expresando su apropiación intelectual y distintiva (Radakovich, 2024).

Este año (2025) surgió, además, el *Festival Internacional de José Ignacio - Las Musas,* a desarrollarse a finales del mes de febrero. En Rocha, el *Festival Entre Amigos de La Pedrera* tiene lugar cada semana de turismo desde el año 2000. En Soriano se creó el *Festival Jazz a la Calle de Mercedes*, celebrado en el mes de enero cada año con un crecimiento exponencial desde 2006. En 2014, Unesco declaró a Mercedes "capital del jazz en Uruguay". Más recientemente, en 2015 se creó el *Festival de Jazz de la Costa* en Canelones y en 2019 el *Festival de Jazz de Colonia Valdense,* fundamentalmente, con participación de músicos nacionales.

Estas iniciativas diversifican la comunidad del jazz, tradicionalmente centrada en Montevideo, donde desde 2008 la asociación civil Jazz Tour organiza el *Festival Internacional de Jazz de Montevideo* celebrado a final de cada año entre noviembre y diciembre, con impacto tanto local como regional a partir de su articulación con otros tres festivales en la región (Rosario, Córdoba y Buenos Aires).[15]

Los festivales culturales han sido una herramienta clave para la edificación de ciudadanía, como plantea Pinochet Cobos (2017) para el caso chileno y también en distintos contextos latinoamericanos. Pero también son parte de un proceso creciente de *festivalización* de la cultura (Négrier, 2011; Bennett, Taylor & Woodward, 2014), que promueve la diversidad de las expresiones culturales a partir de una multiplicación y "descentramiento" de los circuitos culturales, creciente en las últimas décadas no solo a nivel latinoamericano sino en distintas partes del mundo.

En Uruguay actualmente se plantea este fenómeno desde la constatación de un espacio cultural jazzístico curiosamente

15 El festival da continuidad a los ciclos anuales que Jazz Tour organizaba desde inicios de los años dos mil.

diversificado y en expansión, desencadenado por la sinergia de al menos tres tipos de intereses y actores. En primer lugar, las nuevas agendas de las políticas culturales de los gobiernos nacionales y departamentales que apoyan este tipo de eventos pero desde la acción a actores privados o agentes de la sociedad civil. En segundo lugar, pone en relieve el trabajo, compromiso y persistencia de agentes o gestores culturales locales, que les sostienen y legitiman encontrando modelos de gestión que superan las debilidades de los contextos locales. Por último, los festivales no podrían tener éxito sin una comunidad de aficionados que participen cada año que se vean atraídos por participar de estas fiestas.

Frente a este escenario cabe preguntarse ¿Qué papel cumplen los festivales y encuentros en la comunidad jazzística del Uruguay actualmente? ¿Qué rol ocupan los gobiernos locales en impulsar estas iniciativas? ¿Cómo se inscriben los festivales en el trazado de políticas de democratización y democracia cultural? ¿Es el jazz un recurso cultural (Yúdice) para el desarrollo local? ¿Qué diferencias y similitudes tienen sus propuestas? ¿Qué modelos de gestión cultural se ponen en juego en estas experiencias?

La exploración se realizó a partir de un análisis de contenido de fuentes documentales, relevamiento de prensa y webs institucionales de los festivales. Este artículo es parte de una investigación mayor en etapa inicial de desarrollo, coordinada por quien suscribe en la Universidad de la República.

## El jazz en su contexto

> Fueron nietos de esclavos los negros que generaron el jazz, la más libre de las músicas. Uno de los mejores guitarristas de jazz, el gitano Django Reinhardt, tenía no más que dos dedos en su mano izquierda.
>
> Eduardo Galeano

Eduardo Galeano, en *La paradoja andante*, definía al jazz como "la más libre de las músicas", a pesar del contrasentido que queda entredicho en su texto sobre sus orígenes negros, populares y su simplicidad técnica. De forma acertada Galeano destaca que el jazz es un género musical que se basa en gran medida en la improvisación y la espontaneidad, de ahí su carácter libre. Cada concierto es diferente y cada pieza puede tomar direcciones inesperadas. De hecho, el jazz surge como una expresión musical norteamericana que proviene del folklore rural y urbano afroamericano (Hobsbawn, 1989). Sus orígenes son inciertos ya que no se le puede atribuir a Jelly Roll Morton su invento en 1902; "pero tampoco tiene sentido preguntarlo" afirman Faulkner y Becker (2011) en "*Jazz en Acción*".

Los mismos autores señalan que fue alrededor del 1900 que surgió lo que se denominó "Dixieland" en Estados Unidos, luego denominado como "jazz tradicional". También revelan que las *marching bands* y marchas fúnebres de Nueva Orleans fueron escenarios excepcionales de aprendizaje de jazz, así como burdeles y clubes nocturnos, afirmando los orígenes populares del género. Al expandirse a otros estados norteamericanos se generalizó como expresión bailable entre 1910-1920, junto con el auge de las grandes bandas, con veinte o más músicos en escena.

Hasta los años cincuenta fue considerado una expresión de la música popular, vinculado al baile y la industria del espectáculo a través del *swing*. Con el advenimiento del *bebop*[16] en los años cuarenta, el *jazz modal, fusión eléctrico* y *free jazz* (desde los sesenta), se transformó en una expresión más reflexiva e intelectualizada. Este proceso se consolida al incorporarse a las universidades y conservatorios de música, afianzándose paralelamente como gusto de las clases medias y altas más formadas.

En América Latina la identidad nacional en el jazz es puesta en discusión desde distintos abordajes por Berenice Corti (2018). Corti confirma que la identidad del jazz latino no es una sola sino que es una amalgama de tradiciones heterogéneas en las que no solo se destaca el diálogo bidireccional Caribe - Estados Unidos, sino también la inclusión de la *bossa nova* en Brasil, la milonga y el candombe en el Río de la Plata, así como de los ritmos folklóricos como chacarera y zamba del Noroeste argentino y sus conexiones con los mundos trasandino y afroperuano. Desde esta perspectiva, la fusión latinoamericana del jazz incorpora elementos populares, tradicionales y folklóricos: es decir, forma parte de la identidad local y de los orígenes de las comunidades afro descendientes. Todos estos elementos aparecen no sin tensiones internas (Menanteau, 2018).

En Uruguay el principal antecedente sobre jazz fue la fundación del *Hot Club* de Montevideo en 1950 bajo la iniciativa de Paco Mañosa. El *Hot Club* de Montevideo fue el primer club dedicado al jazz en América Latina. Sus actividades se iniciaron a partir de la publicación de una revista mensual,

16 Se caracteriza por improvisación compleja y rápida, melodías angulares y difíciles, acordes sofisticados, ritmos impredecibles, formaciones pequeñas en vez de las *big bands*. Desplaza el *swing* más popular y bailable.

cuyos contenidos fueron parte del catálogo del Primer Salón Internacional de Jazz de París.[17] De acuerdo a la página web "Historia de la Música Popular en el Uruguay", en los años sesenta el *Hot Club* y *La Peña del Jazz* fueron destacados en la escena montevideana del jazz por ser un espacio de encuentro e improvisación de músicos que "combinaron sus experiencias jazzísticas con el candombe y generaron una movida poco conocida en el momento, pero de gran influencia para los músicos: El Candombe de Vanguardia. Llevada adelante por Georges Roos, Manolo Guardia, Cheché Santos y Bachicha Lencina, entre otros, su producción musical fue difícil de conseguir hasta el año 2013, cuando Ayuí la editó en cd".[18]

Luis Ferreira y Berenice Corti (2013) reconocen también en la trayectoria del Hot Club el interés de "darle tintes locales al jazz, o de entenderlo como un lenguaje con elementos en común y articulable musicalmente a otras estructuras locales, especialmente aquellas matrices africanas como el candombe" (Ferreira y Corti, 2013: 422). Mientras se preguntan por la existencia de un jazz uruguayo, destacan que en los años setenta el cuarteto Expression Jazz Quartet se apropiaba del free jazz como expresión de protesta y rebeldía, que confrontaba las formas y estéticas del bebop y revelaba además una renovación generacional en el mundo local del jazz.[19] Los autores describen la actividad del Hot Club y la comunidad

17 En 2023 se estrenó el documental Hot Club de Montevideo, dirigido por Maximiliano Contenti y producido por Sebastian Bednarik. https://cinemateca.org.uy/peliculas/2181

18 https://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/movimiento/jazz-en-los-60-y-candombes-de-vanguardia/

19 Nuevas generaciones como Alberto Macadar y miembros de la comunidad afro como los hermanos Mario Lobo Grande y Fernando Lobo Nuñez, y Jorginho Gularte y Jorge Galemire parte del candombe beat después.

del jazz en dictadura como semejante y paralela a la de la música popular uruguaya y el canto popular. Operaron como expresiones de "reconstrucción moral en plena dictadura" (Ferreira y Corti, 2013: 428).

Sobre el final de los años setenta e inicios de los ochenta, se integran a las *jam* los hermanos Fatorusso y otros músicos que retornan al país luego de años de exilio. Se forma el Quinteto del Hot, donde se incorporaron mezclas fusión con funky/soul, samba-jazz, bossa-nova y algo de candombe y murga uruguaya y se expresaron como *hard-bop* (Ferreira & Corti, 2013). Sobre la apropiación social, Ferreira advierte una posición purista y de percepción de superioridad del jazz norteamericano que reproduce la ideología de la "alta cultura"[20] por sobre la fusión latinoamericana y la tradición europea. En términos de políticas culturales, afirma que en los años noventa, a instancias del primer gobierno municipal del Frente Amplio en Montevideo, se apoya la integración de la ciudad en un circuito de festivales con Mar del Plata, Valparaíso y Santiago de Chile.

Sobre el cambio de siglo, el universo del jazz en Uruguay cobra vigor a partir de una serie de festivales y encuentros internacionales que expresan un fenómeno de creciente circulación internacional, regional y nacional de músicos, así como la existencia de una comunidad jazzística diversificada que es el objeto de investigación de este capítulo.

En 1996 se creó el Festival Internacional de Jazz de Punta del Este a iniciativa de Francisco Yobino, en lo que se

20 "Críticos, periodistas y aficionados, esperan que localmente suene Thelenious Monk o Tony Williams tocado por músicos nacionales. Considero que (...) la elaboración de esos intelectuales reproduce la ideología de la "alta cultura" (...) las prácticas que se apartan del canon son desvalorizadas" (Ferreira y Corti, 2013: 442-443).

denominó como una iniciativa "quijotesca". En un principio, este festival se desarrolló en la estancia Lapataia y luego en El Sosiego en la zona de Punta Ballena de Punta del Este. Desde el año 2003, los integrantes del *Hot Club* fundaron el Festival de Jazz Entre Amigos en la Pedrera (Moreira 2023). El Festival de Jazz Entre Amigos en la Pedrera se realiza en la Posada del Barco, al aire libre y destaca por el interés en la fusión con otros géneros musicales como el tango o la bossa nova, a partir de exponentes sobre todo regionales. A su vez, el Encuentro Internacional Jazz a la calle en Mercedes surge en 2006 a partir de la iniciativa del músico Horacio "Maccoco" Acosta, impulsor de la Asociación Civil Movimiento Cultural Jazz a la Calle (en adelante MCJLC).

Otros festivales inician sus propuestas en los últimos diez años como el Festival de Jazz de la Costa (2015), el Festival de Jazz de Colonia Valdense (2019) y este año se creó el Festival Internacional de Jazz de José Ignacio-Las Musas (2025), todos ellos con apoyo de los municipios. En el departamento de Maldonado se encuentra el primer festival internacional de jazz (Punta del Este, 1996) y el último de los registrados en los años dos mil (José Ignacio, 2025).

## Festivales, apuntes de democratización y democracia cultural

> Tanto la función social como el significado simbólico de la fiesta están estrechamente relacionados con una serie de valores manifiestos que la comunidad reconoce como esenciales para su ideología y cosmovisión, para su identidad social, su continuidad histórica y su supervivencia física, que es en definitiva lo que la fiesta celebra.
>
> Alessandro Falassi

Como advierte Falassi (1987), los festivales están vinculados a las comunidades en las que se inscriben. Por esta razón, cabe reseñar las características de dos espacios diferenciados dentro del Uruguay en el que se desarrollan festivales de jazz, cuyos modelos de gestión, políticas y acción cultural son radicalmente diferentes. Sobre todo, cabe discutir el rol de festivales que no son organizados por el Estado pero son sistemáticamente apoyados por los gobiernos nacionales y departamentales, en sus aportes a la democratización y la ansiada democracia cultural (Pinochet Cobos, 2024; Peters: 2025).

Las políticas por la democratización de la cultura han sido propias del proyecto modernizador en América Latina (Nivón, 2024; García Canclini, 1989), fallando en la imposición de valores dominantes y la incapacidad para superar las estratificaciones sociales. Las políticas que apuntan a la democracia cultural, más recientes en la región, dirá Pinochet Cobos (2024), tienden a promover una razonable "equivalencia" entre los diferentes sistemas simbólicos, así como valorizar las formas locales en su diversidad y singularidad. En este contexto se estimula la creación, participación y producción

cultural, desafiando las barreras entre producción y consumo cultural.

El Festival Internacional de Jazz de Punta del Este (creado el año 1996) se emplazó en la zona rural- turística de la principal ciudad balnearia del país y dentro del departamento de Maldonado. El festival comenzó en el tambo "Lapataia" y posteriormente en la finca "El Sosiego", ambas de propiedad de su impulsor, en un contexto de campo en las proximidades de Punta Ballena dentro de Punta del Este. Para asistir se debe contar con un vehículo propio o rentado.

De hecho, Punta del Este es considerada y se autopercibe como un espacio de exclusividad, un ambiente de élite. Este imaginario remite a un núcleo de propiedades urbanas y rurales de alto rango económico y un *jet set* de la farándula regional —principalmente argentina— que ambienta las temporadas turísticas. Esta realidad se conjuga con intereses aspiracionales de clases medias, que, como señala Varela (2017) reúne a "los paraísos exclusivos de los elegantes y de quienes anhelan serlo" (Varela, 2017, p. 185).

El festival lo creó un empresario, Francisco Yobino, quien ha ganado reputación de seguir la línea norteamericana del jazz en New Orleans, con una apuesta a exponentes de élite y gran reconocimiento internacional. Como se afirma en la página web del festival, "no en vano este Festival se ha ganado la reputación que tiene entre los jazzistas de élite y la prensa especializada. (...) Entre otras cosas porque les queremos brindar a ustedes lo mejor de esta música nacida hace más de un siglo, un lenguaje universal que seguramente sobrevivirá y será honrado por las futuras generaciones".[21]

21 https://cooltivarte.com/portal/29-festival-internacional-de-jazz-punta-del-este-2025/

La dirección musical la realiza el músico cubano Paquito D´Rivera, a partir de repertorios clásicos del jazz, centrándose en la calidad musical y la estética más tradicional. Como señala una nota periodística en la Revista Dossier, la tendencia del festival lo acerca a una visión del género "autenticista" o esencialista, orientado a la excelencia y la excepcionalidad:

> En su edición 2019 acentuó la tendencia estética que ostenta desde hace varios años: la presencia mayoritaria de músicos pertenecientes a la escena jazzística neoyorquina (la NBA del jazz), que practican el género en "estado puro" (subrayado propio) continuando con las tendencias que se han desarrollado luego de la revolución del bebop en los años cuarenta del siglo pasado. (...)Jacques Muyal (productor artístico, coleccionista de jazz y uno de los fundadores del Festival de Montreux) destaca que el festival uruguayo es hoy una excepción en el mundo, en tanto la mayor parte de los festivales más legendarios y conocidos han hecho demasiadas concesiones artísticas en procura de mantener o aumentar la taquilla, por lo que invitan cada vez más a artistas que no pertenecen al ámbito del jazz o que fusiona el género con otros.[22]

En 2013 el Festival obtuvo el reconocimiento de la James Moody Jazz Scholarship Foundation, en el "Blue Note" de Nueva York. La placa fue entregada en gratitud, en tanto el Festival difunde y potencia el Jazz en América del Sur. Pero, además, la crítica cultural le otorga un lugar importante en la difusión del jazz "puro" al constituirse como un espacio de encuentro del "auténtico" jazz. El festival difunde principalmente jazz moderno, con énfasis en *bebop* y ritmos pos-Segunda Guerra Mundial.

22 https://revistadossier.com.uy/todo/musica/de-los-clubes-neoyorquinos-al-campo-uruguayo/

La excelencia artística le ha valido reconocimiento internacional con figuras míticas del jazz, no sin revalorizar el ambiente de campo —se realiza en un tambo—, como parte intrínseca del disfrute de la música. La magia a la que refieren sus organizadores se asocia al valor exótico de la experiencia cultural. Claro está que la pasión musical por el jazz se vive en simbiosis con el ambiente y se inscribe en los consumos de experiencias.

La Intendencia de Maldonado ha apoyado sustantivamente al festival a lo largo de todas sus ediciones, lo que incluye sólido apoyo financiero, siendo declarado "De interés departamental", más allá de los cambios de orientación partidaria en el período con gestiones conservadoras y progresistas. Es más, este año 2025 el director de cultura de la Intendencia de Maldonado entregó una placa en honor a la labor de promoción del jazz a los organizadores del festival. Pero, además, el financiamiento del festival integra apoyos mixtos del sector público como el Ministerio de Educación y Cultura y la Dirección Nacional de Cultura —por medio de la marca "Uruguay Natural"—, Antel —empresa de telefonía estatal— y Unesco a nivel internacional.[23]

El festival cobra entradas cuyo costo es oneroso para asistir a los espectáculos (de alrededor de cien dólares americanos por espectáculo). No obstante, hay políticas de acceso gratuito para artistas, estudiantes y docentes de música locales, en acuerdo con el municipio.

En síntesis, la asociación empresarial y artística de Yobino y D´Rivera respectivamente, ha consolidado el festival. Este es un caso donde la iniciativa privada juega un papel central

23 En 2023 fueron auspiciantes del evento: Fresh Market Disco, Conaprole, Hospital Británico, Hotel del Lago Camposur, Mar Austral, Downbeat, Stella Artois, Pagnifique, Lavazza, Apm Terminals, El País.

en la divulgación del jazz, alimentando una visión erudita y autenticista, para públicos internacionales de altos ingresos, en el punto álgido de la temporada turística estival de Punta del Este. La noción de la "cultura como recurso" de George Yúdice (2008) es valiosa para entender este caso. El autor advierte que a nivel contemporáneo la cultura se transforma "en una inversión para proveer el desarrollo del capital y del turismo, como el primer motor de las industrias culturales y como un incentivo inagotable para las nuevas industrias que dependen de la propiedad intelectual" (16). El caso podría ejemplificar también su inscripción en el proyecto de democratización cultural, centrado en la reproducción de valores y estéticas consagradas para públicos especializados.

A diferencia, el Encuentro Internacional Jazz a la Calle se emplaza en la ciudad de Mercedes, capital del Departamento de Soriano en el centro del país, al igual que el anterior, realizado en la primera quincena de enero desde 2005. El encuentro fue originalmente impulsado por Horacio "Macoco" Acosta, músico instalado en la ciudad, que se propuso estimular la apreciación por el jazz e impulsar la formación musical del género. El músico creó el Movimiento Cultural Jazz a la Calle (MCJLC en adelante), formado por artistas y vecinos locales, a partir de un trabajo honorario y comunitario que se integra a una política cultural local. Pignataro y Veró (2023) resaltan el trabajo comunitario local como disparador del proyecto cultural con el objetivo "de romper con un modelo y divulgar y establecer otra forma de ejecución, metodología de aprendizaje, escucha, comprensión y filosofía de vida, generando en Mercedes un cambio cultural liderado por músicos y vecinos con el jazz como herramienta promotora del cambio" (57).

Yúdice (2008), por su parte, advierte los riesgos de la *oenegización* de la cultura, aunque reconoce el valor de ciudadanía y

justicia social que promueve. En este caso, la balanza se inclina hacia la construcción de ciudadanía cultural a partir del activismo sociocultural, logrando involucrar una ciudad de porte medio del interior del país, en medio del mes de mayor calor del año, en un evento de un género muy minoritario y poco popular como el jazz. Para ello, hay un fuerte trabajo de formación para la apreciación temprana en la niñez del jazz y una formación de alto nivel —universitaria—, la única en el país de licenciatura en Jazz y Música Creativa desarrollada en la Universidad Tecnológica (UTEC) pública local —creada durante el gobierno de "Pepe" Mujica. La formación de capitales culturales de apreciación musical fortalece el vínculo con el encuentro y la integración de las nuevas generaciones.

Para hacer historia, el MCJLC fundó en 2008 la Escuela de Música Jazz a la calle, donde ingresan niños desde cuatro años, adolescentes y adultos. Posteriormente se creó la Tecnicatura en Jazz y Música Creativa y luego la Licenciatura en Jazz y Música Creativa dependiente de la Universidad Tecnológica (UTEC) en Mercedes. En 2022 se creó además la orquesta de la UTEC, integrada por estudiantes. El aporte a la difusión del género y formación de públicos es central en la política cultural del movimiento, articulando al sistema educativo y al gobierno local.

En el caso de Jazz a la Calle, un artículo en prensa retrata de forma vivencial el festival, con las características propias de un evento "popular" o al menos de emplazamiento territorial urbano y local, con apropiación de la calle en uno de los barrios de la ciudad, especialmente en lo que han dado en llamar Manzana 20:

> Mercedes es una ciudad que sabe de jazz. Hace 17 años que el pueblo se sienta cada verano a escuchar bandas y músicos de todas partes. Es el vecino que, en el ocio sofocante del

> verano, sin plata para irse de vacaciones, se fue a mirar un rato el espectáculo gratuito y la pasó bien. Al año siguiente entendió la dinámica, al tercero ya empezó a comparar unos sonidos con otros, más tarde a recordar bandas y orquestas de temporadas anteriores. Luego identificó su instrumento favorito y empezó a esperar los solos. No necesitan más fundamentos teóricos. Es un evento que mejora la sociedad; se sabe que la gente que escucha música es más feliz.[24]

Este encuentro constituye, de acuerdo con Pignataro y Veró (2023), uno de los puntos de atención para pensar la democratización de la cultura en géneros como el jazz. A este respecto, Costa Nasso (2018) destaca la transformación del espacio público que provoca el encuentro, promoviendo el ejercicio de la ciudadanía cultural. En este espacio, "la calle y las veredas se convierten durante los toques callejeros en escenario y platea, alterando sus funciones establecidas." (Pignataro & Veró, 2023: 58).

El encuentro se propone dar una batalla cultural frente a la concepción culta del jazz en pos de revitalizar su impronta popular, considerándola como "música popular de alta elaboración". Más que democratización cultural, esta parece ser una experiencia de democracia cultural, aplicada, además, a un género marginal en el país y muy asociado a la cultura "culta". Para ello apuestan a géneros y estilos diversos dentro del jazz que incluye jazz clásico, fusión, *bossa nova*, estándares, funk y candombe jazz. Macocco, su fundador, destaca que, desde su perspectiva, el jazz no es un género musical y se nutre de la fusión:

> Nosotros ya creemos, junto con esta nueva generación de músicos a la que apostamos, que el jazz no es un género, que

24 https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2025/1/cronica-de-un-viaje-a-la-musica-mercedes-jazz-a-la-calle-2025

> el jazz es una herramienta de aproximación a la música que fue construida sobre el siglo XX, que tiene un encare absolutamente diferente del de la música clásica, que es la otra gran pata. (...) El jazz, en cambio, tiene una característica que es lo que más nos sedujo, que le es muy fácil fusionarse con géneros locales o géneros étnicos de distintas partes del mundo, enriqueciéndolos y enriqueciéndose a sí mismo.[25]

El evento cuenta con actividades diversificadas que incluyen conciertos en el escenario central, toques callejeros gratuitos —donde los músicos deben inscribirse previamente—, clínicas —donde músicos seleccionados refieren a su estilo de composición o interpretación—, talleres y charlas, así como *jam sessions*, muestras culturales y propuestas gastronómicas. El escenario central, denominado como Manzana 20, puede albergar hasta tres mil espectadores.

De acuerdo con Pignataro y Veró (2023), "en las noches del encuentro participan más de cuatrocientas bandas y asisten más de dos mil personas" (64). Los participantes del encuentro son seleccionados a partir de postulaciones y una curaduría de músicos designados por la organización, elaborando un orden de prelación. Además, los organizadores invitan a quienes consideran relevantes para el evento. Para los toques callejeros, los músicos se inscriben y se conforman bandas espontáneas.

En la acción cultural que desarrollan, la tarea de divulgación del jazz es fundante, aunque supere este objetivo para lograr una apropiación social que derriba los prejuicios y los moldes modernos sobre el género. La tarea de mediación y formación de públicos es una de las claves del éxito

25 http://historico.espectador.com/cultura/282503/el-movimiento-cultural-jazz-a-la-calle-promueve-la-musica-como-herramienta-para-construir-ciudadania#1

de la propuesta, al apostar a lo que denominan como una "escucha activa" y a estimular la apreciación del jazz en todas sus variantes, tanto en los vecinos de la ciudad —en los niños, adolescentes y jóvenes en particular—, así como a atraer públicos-turísticos y públicos especializados, principalmente estudiantes de música y músicos amateurs y profesionales.

El encuentro se fundamenta en la autogestión, lo que revela el compromiso en la comunidad en la que se inscribe. La asociación civil MJLC cuenta con una comisión administradora con cinco miembros que rotan luego de ser seleccionados. La participación de vecinos de Mercedes incluye hasta "alojamiento solidario" para músicos que participan del evento. Como observan Gibson y Connell (2012), los festivales articulan tanto los lazos comunitarios y el sentido de identidad local como los intereses turísticos y comerciales.

La misión del Encuentro Jazz a la Calle es "promover y difundir la música como herramienta para el desarrollo humano y social. A través de actividades culturales y educativas, creamos espacios de encuentro, formación y apreciación musical, contribuyendo al crecimiento personal y colectivo de nuestra comunidad". Quizás sea esta visión desde los derechos culturales por la que cuadros políticos de partidos contrapuestos como el intendente de un partido conservador —Partido Nacional— y un líder progresista de izquierda como Pepe Mujica confluyen en esta iniciativa en 2024.

Laing (2004) afirma que si bien existe el mito —desde Woodstock de finales de los años sesenta—, de que los festivales representan ideales contraculturales, vinculados a la libertad y a modelos sociales y económicos liberados de reglas de mercado, el comercio ha estado ligado a los festivales desde el principio, inclusive en Woodstock. Servicios asociados como la comida, el *merchandising* y la vinculación

de actividades culturales a los eventos centrales revelan que los festivales intervienen en la cultura material de las ciudades o espacios en los que se desarrollan a través de artefactos y actividades culturales distintivas (Derrett, 2003; Waitt: 2008).

La Intendencia de Soriano es el principal apoyo del Encuentro Internacional de Músicos Jazz a la Calle. Además, el evento cuenta con importantes apoyos público-estatales que incluyen el Ministerio de Educación y Cultura, los Fondos de Incentivo Cultural, Banco República Oriental del Uruguay (BROU), Antel y UTEC, según datos relevados para 2023. Sumado a ello, fue declarado de Interés Nacional cada año y consagrado como "Capital Nacional del Jazz" mediante la Ley 19.191/2014 y por la Unesco. El sponsoreo público y aportes privados sostienen el encuentro más la cuota colaborativa de los socios del MJLC, aportes de estudiantes de música y contribuciones solidarias.

Como se desarrolló en este ejemplo, en los últimos años la sociedad civil ha sido bien recibida como impulsora de actividades culturales por parte del Estado y de los gobiernos municipales. El modelo de gestión comunitaria "reequilibra", como dice Peters (2025), los ciclos del ecosistema artístico-cultural y activa el ejercicio radical de las capacidades deliberativas y democráticas de la ciudadanía en/con el espacio cultural. De acuerdo con el autor, estas serían claves para avanzar en un estadio intermedio entre democratización y democracia cultural que denomina como "democratizar cultural". Jazz a la Calle parece ir en esta dirección.

## Reflexiones y desafíos

Ambos festivales constituyen hoy importantes hitos de la política cultural emplazada en el territorio en Uruguay, paradojalmente en manos de agentes culturales no estatales: empresarios privados o movimientos culturales. Mientras el Festival Internacional de Punta del Este es impulsado por privados, el Encuentro Internacional Jazz a la Calle de Mercedes se sostiene desde la sociedad civil, a partir del MCJLC. Como consecuencia, la orientación de su gestión es, o bien comercial o comunitaria. El Estado nacional y regional actúa a través de acciones distributivas de recursos, garantizando su sustentabilidad, sin intervenir en los fundamentos ni en la gestión de estos. Por esta razón, más allá de las diferencias, cabe destacar en ambos casos el papel innovador de los agentes locales para lograr el apoyo de los gobiernos departamentales.

En relación a sus públicos, el Festival Internacional de Punta del Este tiene un sesgo más elitista orientado a sectores con alto poder adquisitivo, algunos amantes del jazz nacionales y muchos turistas internacionales, ambientado en un entorno de nueva ruralidad de acceso limitado, apostando al exotismo y la distinción de la expresión cultural. Si bien la iniciativa promueve el acceso a contenidos culturales de calidad y habilita condiciones de gratuidad para artistas y estudiantes, no se propone explícitamente un proyecto de reinvención social del jazz entre sus públicos o una transformación de la apropiación social del jazz a nivel local.

El Encuentro Internacional Jazz a la Calle de Mercedes parte de la formación de públicos, la articulación con el sistema educativo y el uso de medios de comunicación locales de forma continua (no solo en los días del evento). La propuesta está más vinculada al ejercicio de ciudadanía cultural, reforzando el derecho a participar de instancias

colectivas de sensibilización y apreciación musical, desde un modelo de gestión horizontal de grupos que participan voluntariamente y de asistencia gratuita para los públicos en las calles de la ciudad.

El contraste de experiencias da cuenta del proceso de *festivalización* de la cultura aplicado a un pequeño país y a la reinvención de un género prácticamente inexistente a nivel local, que activa espacios heterogéneos —urbano y rural, del suroeste y sureste del país—, que son acotados en el tiempo aunque persistentes por décadas —al estilo uruguayo de cambio cultural—, que se promueve desde dos vertientes distintas de la cultura: por un lado, como un espacio de consagración erudita y experimentación auténtica del jazz y, por otro, como uno que plantea características de democracia cultural con pretensión de invertir el significado social local del jazz, considerado *popular* de alta calidad y esencialmente híbrido a partir de las sonoridades regionales.

## Referencias

Arocena, F. (2011). *Regionalización cultural del Uruguay*. UDELAR-MEC.

Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (Eds.). (2014). *The festivalization of culture*. Ashgate Publishing.

Corti, B. (2018). Territorios, mapas, y reconfiguraciones musicales desde el Sur. Para pensar un jazz latinoamericano. *Revista Musical Chilena, 72*(229), 13–32.

Costa Nasso, M. (2018). "En clave de Jazz": estudio de la escena musical del Encuentro Jazz a la Calle en Mercedes (Tesis de grado). Udelar, FCS.

Delanty, G., Giorgi, L. & Sassatelli, M. (2011). *Festivals and the cultural sphere*. Routledge.

Derrett, R. (2003). Making sense of how festivals demonstrate a community's sense of place. *Event Management,* 8, 49–58.

Dominzain, S., *et al*. (2015). *Tercera Encuesta Nacional de Imaginarios y Consumos Culturales de los Uruguayos*. MEC - UDELAR.

Falassi, A. (1987). "Festival: Definition and morphology". En A. Falassi (Ed.), *Time out of time*. University of New Mexico Press.

Faulkner, R. R. & Becker, H. S. (2011). *Jazz en acción: La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Siglo XXI Editores.

Ferreira, D. & Corti, B. (2013). Jazz uruguayo en tres décadas del Hot Club de Montevideo. En J. Ruesga Bono (Ed.), *Jazz en Español: Las derivas hispanoamericanas*. Universidad Veracruzana.

Galeano, E. (2007, 30 de diciembre). *La paradoja andante*. https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-96843-2007-12-30.html

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Gibson, C. & Connell, J. (2012). *Music festivals and regional development in Australia* (1st ed.). Routledge.

Hobsbawm, E. (1989). *The jazz scene*. Weidenfeld and Nicolson.

Laing, D. (2004). "The three Woodstocks and the live music scene". En A. Bennett (Ed.). *Remembering Woodstock*. Ashgate.

Menanteau Aravena, A. (2018). Jazz en América Latina. *Revista Musical Chilena, 72*(229), 9–11.

Morales, I. (2023). 70 años del Hot Club de Montevideo. https://cooltivarte.com/portal/70-anos-de-hot-club-de-montevideo/

Négrier, E. (2011). "La festivalización de la cultura: Una dialéctica de los cambios de paradigma". En L. Bonet & H. Schargorodsky (Dirs.). *La gestión de festivales: Miradas comparadas*. Gescènic.

Nivón, E. (2024). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. RGC.

Peters, T. (2025). Democratizar cultural: un entre y más allá de la democracia y la democratización cultural. *Revista Sagitario, Nº 1*, 01–04. https://sagitariorevista.com/articulo/25001003-democratizar-cultural-un-entre-y-mas-alla-de-la-democracia-y-la-democratizacion-cultural/

Pignataro, A. & Veró, F. (2023). "Políticas culturales: Reflexiones sobre dos casos en el interior del Uruguay". En Nivón, E. (Ed). *Políticas culturales en Uruguay: Actores y sectores*. CURE–UDELAR.

Pinochet Cobos, C. (2017). Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia. *Estudios Avanzados,* 26(1), 1–18.

_____ (2024). *La cultura descentrada. Estudios sobre democracia cultural en Chile y América Latina.* UAH Ediciones.

Varela Martínez, A. (2017). Paraísos exclusivos: emprendimientos turístico-residenciales cerrados emergentes en Maldonado. (Tesis de maestría). FARQ. Universidad de la República.

Waitt, G. (2008). Urban festivals: Geographies of hype, helplessness and hope. *Geography Compass,* 2(2), 513-537.

Yúdice, G. (2008). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era digital*. Gedisa.

**Artículos en prensa**

Alba, G. (2025). *Crónica de un viaje a la música: Mercedes Jazz a la Calle 2025.* https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2025/1/cronica-de-un-viaje-a-la-musica-mercedes-jazz-a-la-calle-2025/

El Espectador (2025). *El Movimiento Cultural Jazz a la Calle promueve la música como herramienta para construir ciudadanía.* http://historico.espectador.com/cultura/282503/el-movimiento-cultural-jazz-a-la-calle-promueve-la-musica-como-herramienta-para-construir-ciudadania

Roland, E. (2025). De los clubes neoyorquinos al campo uruguayo. *https://revistadossier.com.uy/todo/musica/de-los-clubes-neoyorquinos-al-campo-uruguayo/*

Soriano al Día (2025). Soriano: Jazz a la Calle impulsa el turismo y la cultura. https://www.sorianoaldia.com.uy/2025/01/12/soriano-jazz-a-la-calle-impulsa-el-turismo-y-la-cultura/

Yobino, F. (2025). 29º Festival Internacional de Jazz de Punta del Este. https://cooltivarte.com/portal/29-festival-internacional-de-jazz-punta-del-este-2025/

# Autores

**Eleonora Belfiore** es subdirectora y profesora de Espacio, Lugar y Economías Creativas en el Centro de Economías Creativas de la Universidad de Coventry. Ha publicado ampliamente sobre política y políticas culturales, valor cultural y, en particular, sobre el lugar que ha ocupado la noción de *impactos sociales* de las artes en los discursos de la política cultural británica. Para la editorial Palgrave, dirige la serie de libros *New Directions in Cultural Policy Research*, que ha publicado 16 volúmenes hasta la fecha y es Coeditora en Jefe de la revista *Cultural Trends*.

**Pedro Güell** es sociólogo de la Universidad de Chile y doctor en Sociología de la Universität Erlangen-Nürnberg, Alemania. Profesor del Instituto de Gobierno y Asuntos Públicos de la Universidad Austral de Chile. Presidente de la Fundación Horizonte Ciudadano. Coordinador y coautor del Informe de Desarrollo Humano del PNUD-Chile 1996, 2014 y 2024. Director de Políticas Públicas de la Presidencia de la República del Gobierno de Chile entre 2014 y 2018. Ha asesorado gobiernos y organizaciones extranjeras. Posee una larga lista de publicaciones en revistas especializadas y libros. Sus temas de especialidad son la sociología de la cultura, temporalidades sociales, políticas públicas y comunicación política.

**Steven Hadley** es investigador en políticas culturales en la De Montfort University, Reino Unido. Es autor del libro *Audience Development and Cultural Policy* (2021), así como de numerosas publicaciones académicas en el área. Es editor de varios libros de Routledge, incluidos *Cultural Leadership in Practice* y *Audience Data and Research*. Es coeditor en Jefe de la revista *Cultural Trends* y forma parte del Comité Directivo de la *Cultural Research Network* y del Consejo Editorial de *Arts and the Market*. Ha trabajado en más de treinta países y es consultor asociado en *Counterculture* (Reino Unido), *The Audience Agency* (Reino Unido) y el *Danish Centre for Arts & Interculture* (Dinamarca).

**Hye-Kyung Lee** es doctora en *Cultural Policy Studies* por la Universidad de Warwick. Actualmente es profesora de política cultural en el Departamento de Cultura, Medios e Industrias Creativas del King's College London, Reino Unido. Sus áreas de investigación son las políticas culturales, artes e industrias creativas. Su enfoque se centra en explorar perspectivas institucionales e históricas de las dinámicas entre cultura, Estado y mercado. Es coeditora en jefe de la revista *Cultural Trends* y autora del libro *Cultural Policy in South Korea: Making a New Patron State*.

**Justin O'Connor** es profesor de economía cultural en la Universidad de Adelaida, profesor visitante en la Escuela de Gestión Cultural de la Universidad Jiaotong de Shanghái y *Hallsworth Visiting Professor* en la Universidad de Manchester. Entre 2012 y 2018 fue miembro del grupo de expertos de la Unesco, apoyando la Convención de 2005 sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones. Justin es autor de numerosos libros y artículos, y recientemente coescribió *Red Creative: Culture and Modernity in China* y es

autor del libro *Culture is not an industry. Reclaiming art and culture for the common good*.

**Carla Pinochet Cobos** es antropóloga de la Universidad de Chile y doctora en Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Actualmente es profesora asociada del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, y directora del Magíster en Antropologías Latinoamericanas de la misma Universidad. Su libro más reciente es *La cultura descentrada. Estudios sobre democracia cultural en Chile y América Latina* (2024, Ediciones Universidad Alberto Hurtado).

**Tomás Peters** es doctor en Estudios Culturales por Birkbeck, University of London, y magíster en Teoría e Historia del Arte y sociólogo. Es profesor asistente en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Sus líneas de investigación incluyen sociología del arte, estudios y políticas culturales en América Latina. Actualmente lidera el proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11240541 y participa como co-investigador en otras iniciativas nacionales e internacionales. Ha sido profesor invitado en diversas universidades latinoamericanas, europeas y asiáticas. Es autor del libro *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*.

**Rosario Radakovich** es doctora en Sociología por la Universidad Estadual de Campinas de Brasil, especializada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Autónoma de Barcelona y en Estudios Internacionales por la Universidad de la República de Uruguay. En los últimos años ha realizado pasantías posdoctorales en la Université Sorbonne Paris Descartes y Sorbonne Nouvelle Paris III. Es profesora agregada de la Facultad de Información y Comunicación y Coordinadora de la Especialización de Posgrado en Gestión Cultural de la Universidad de la República de Uruguay. Ha

publicado varios libros y numerosos artículos sobre política, producción y consumos culturales.

**Jorge Saavedra Utman** es profesor asociado de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales, Chile. Es doctor en Comunicación y Medios por Goldsmiths, Universidad de Londres, magíster en Comunicación Política y licenciado en Comunicación Social. Sus líneas de investigación abordan la comunicación y los movimientos sociales, las culturas de la participación y la política cultural latinoamericana.

**Ben Walmsley** es decano de *Cultural Engagement* en la Universidad de Leeds, Reino Unido. Fue el fundador y primer director del *Centre for Cultural Value*, donde actualmente continúa como director asociado. Antes de su carrera académica, Ben trabajó como gestor artístico durante diez años, desempeñándose como productor en el Teatro Nacional de Escocia. Desde 2014 ha sido el Director Académico del Programa Nacional de Recaudación de Fondos y Filantropía para las Artes en Inglaterra. Ha publicado ampliamente sobre marketing de las artes, gestión cultural, políticas culturales y valor cultural. En 2020-21 lideró un proyecto de investigación nacional sobre los impactos del Covid-19 en el sector cultural del Reino Unido y publicó su libro *Audience Engagement in the Performing Arts: A critical analysis* (2019).

**Ana Wortman** es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y magíster en Ciencias Sociales con orientación cultural por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Profesora de Teoría Sociológica Contemporánea en la carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Instituto Gino Germani, área de estudios culturales. Coordina el

seminario “Audiencias, públicos y consumos culturales” en el posgrado de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Actualmente dirige un proyecto UBACYT 2023-2025 titulado “Horizontes de desencanto. Nuevos ethos de las clases medias urbanas en la última década. Una mirada a partir de la digitalización tecnológica, formas del consumo y emergentes culturales en el caso argentino”.

**DECANTACIONES**
**Política y democracia cultural: un diálogo global**
se terminó de imprimir en
octubre de 2025.
Para las tapas se usó couché
opaco de 300 gramos y el interior fue
impreso en bond ahuesado de
80 gramos en las familias Garamond
Pro en sus variantes
regular y bold
Santiago de Chile
2025.

FACULTAD DE COMUNICACIÓN e IMAGEN
UNIVERSIDAD DE CHILE

Ediciones
Dirección de Investigación Creación
FCEI Uchile

ISBN: 978-956-19-1416-2
9 789561 914162