



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría de las Artes

¿Qué es el bien cultural?

Elementos para una crítica a las políticas culturales chilenas 2005 – 2010.
El caso Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso

Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia de las Artes

Profesora Guía:
Alumno:

Cecilia Pinochet Ibarra
Rodrigo Oteiza Aravena

Santiago, Diciembre 2011

Agradecimientos

Quiero partir dándole las gracias a mi Profesora Guía, Cecilia Pinochet I., por haberme acompañado en este largo proceso, durante este turbulento año de lucha social, y estar siempre dispuesta a escucharme y aconsejarme, posibilitando siempre el mejor espacio de diálogo y reflexión: muchas gracias por el apoyo, profesora.

También quiero agradecer a la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso por haber sostenido durante tantos años el proceso de resistencia que inspiró, en lo más profundo, no sólo este escrito de tesis, sino también el ánimo de luchar frente a la adversidad, frente la injusticia y desigualdad social. En especial a Cándice Aguad, Francisco Marín, Daniela Misle, Soledad Torres, Gonzalo Díaz, Victoria Guzmán, Miguel Muñoz, David Escalante y Ana Katherine Sagredo. Ellos, principalmente, me recibieron en Valparaíso y me hicieron parte de esta hermosa familia.

También quiero agradecer muy especialmente a tod@s l@s estudiantes movilizad@s de Chile que han decidido terminar con este sistema de injusticia, demostrando talante y entereza, vigor y fortaleza, saliendo a la calle a manifestarse por lo que corresponde: EL DERECHO A UNA EDUCACIÓN PÚBLICA, GRATUITA Y DE CALIDAD PARA TOD@S. Les agradezco porque después de años en la Universidad de Chile, nunca había presenciado con tanta claridad y nitidez, la fuerza que puede tener la conciencia social y colectiva: ¡ARRIBA LOS QUE LUCHAN! ¡VEN-SEREMOS!

Finalmente quiero agradecer a mi familia por su apoyo incondicional en este proceso, a mi Madre y a mi Padre, a mi Hermano y su hermosa familia. Pero quisiera también agradecer muy especialmente a Oscar Letelier, quien durante las largas jornadas de lectura y redacción en San Fernando, llegaba siempre a eso de las 21.00hrs. a conversar un café y acompañar, con la actualidad nacional, el silencio que estructuró este escrito: esa jovialidad fue vital, Tío.

Para Andrea
Mi compañera en todos los ámbitos de la vida

Índice

Presentación	7
Problema	9
Hipótesis	9
Objetivo General	9
Objetivos específicos	9
Metodología	10
I Parte	
¿Qué es el bien cultural? Búsqueda de elementos para cimentar una fundamentación y comprensión del mismo.	13
I.1 A modo de introducción	13
I.2 El proyecto colonizador emprendido desde fines del siglo XVIII por los países de Occidente, Europa y América del Norte.	16
I.3 La entrada de la reproducción técnica en los procesos de producción de arte y su industrialización: la serialización del objeto simbólico y su transformación en mercancía cultural.	20
I.3.1 Benjamin y la liquidación del valor de la tradición en la herencia de la cultura: la posibilidad inédita del arte en la reproducción técnica.	21
I.3.2 Arte autentico, arte ligero, diversión de masas: de la liquidación de la tradición a la liquidación de la rebeldía; cultura de la no cultura.	24
I.4 De los términos aquí vistos. Rastreo de conceptos para nuestros fines.	33
II Parte	
Institucionalidad Cultural para Chile. El rol del Estado y las Políticas Culturales 2005 – 2010	36
II.1 Presentación	36
II.2 Breve historia de la institucionalidad cultural chilena	36
II.2.1 Segunda mitad del Siglo XX	37
II.2.2 Golpe Militar: oscurantismo cultural	37
II.2.3 Los años 90: propuestas y horizontes culturales para la democracia	38

chilena	
II.2.4 Consolidación de la Nueva Institucionalidad Cultural Chilena	41
II.3 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: nueva institucionalidad para un nuevo país	42
II.3.1 ¿Qué es el CNCA?	43
II.3.2 ¿Qué hace el CNCA?	44
II.3.3 ¿Cuáles son cada una de sus partes?	45
a) Directorio Nacional	46
b) Comité Consultivo Nacional	48
c) Consejos Regionales	49
II.3.4 ¿Cómo se organiza el CNCA?	51
II.4 Políticas Culturales 2005 – 2010	52
II.4.1 Síntesis de los Principios de la Política Cultural	54
II.4.2 Síntesis Líneas Estratégicas, Objetivos y Medidas 2005 – 2010	56
II.5 Revisión de lo expuesto, para nuestros fines	62
III Parte	
Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso: la lucha por el sentido del arte y la cultura	66
III.1 Presentación	66
III.2 Antecedentes del inmueble	66
III.3 De Cárcel a un Cerro para la cultura	67
III.3.1 El conflicto: giro inesperado de la institución pública hacia la enajenación del inmueble.	68
III.3.2 Valparaíso: patrimonio de la humanidad y capital cultural de Chile	70

III.3.3 Parque Cultural Ex Cárcel y el compromiso con la cultura y las artes	70
III.4 Proyecto Niemeyer: la forzada instalación del autor y la estratégica de defensa del contexto	73
III.5 Un Nuevo Interlocutor: el Consejo Nacional de la Cultura	76
III.5.1 Cónclave 6 de Junio: por un Parque Cultural de los Pueblos, Ex Cárcel	77
Conclusiones y reflexiones finales	81
Bibliografía Consultada	86

Presentación

“¿Cómo estamos para hacer la revolución?”
(Francisco Marín)

Ya hace unos años atrás, cuando recién egresaba de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia de las Artes y luego de trabajar en algunos proyectos sociales en el área de gestión y producción de actividades culturales en Santiago, surgió la posibilidad de ser Animador Cultural en el Programa Creando Chile en mi Barrio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CNCA. Mi postulación fue a la Región de Valparaíso y trabajé 6 meses en la comuna de Cartagena, siendo derivado posteriormente a la comuna de Limache. Mi trabajo consistía, básicamente, en generar organización y participación social en torno a la cultura y las artes en territorios considerados vulnerables o geográficamente distantes a los centros sociales y culturales más gravitantes. Por lo mismo, me tocó asistir a una serie de capacitaciones y charlas de inducción, de trabajo en equipo, etc., donde me tocó revisar de cerca la institucionalidad cultural chilena en el ámbito de acceso, patrimonio y centros culturales. Este trabajo en los barrios se realizaba con una dupla, y quien me tocó de compañera resultó ser una gran defensora de los espacios públicos para la cultura y el quehacer comunitario. En ese momento, año 2008, ella se encontraba en plena lucha por la recuperación y reapertura del Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso, lugar que yo había escuchado nombrar por encuentros como los Mil Tambores, Carnavales Culturales, el Rocódromo, entre otros, y creo haber lo visitado un par de veces en ese éxtasis que genera Valparaíso cuando uno va de paso y recorre sus alrededores, tan distintos a los más cercanos que se me presentaban en el día a día de Santiago.

Pues bien, resulta que Cándice –mi compañera de trabajo- luego de tres meses decidió renunciar al trabajo de Animadora Cultural para darse de lleno al Parque Cultural Ex Cárcel a la vez que mostrando un profundo descontento con el modo de proceder de las autoridades no sólo del CNCA, sino también de Intendencia Regional y Municipalidad de Valparaíso. Recuerdo perfectamente que me invitó a acompañarla a una asamblea del Parque y fui alegremente a conocer la instancia. Resulta que al llegar, se encontraban

aproximadamente 20 personas, entre artistas, productores y gestores culturales, impidiendo el paso de un camión y una máquina retroexcavadora al recinto, pues argumentaban que no tenían autorización y que de manera ilegal se pretendía demoler parte de la infraestructura del Parque. Entre tanto ir y venir de la gente, el camión desistió y se retiró. Pensé que había sido producto del agotamiento y la rigidez de los ocupantes del recinto. En parte fue eso, pero, por otro lado, efectivamente ni el camión ni la retroexcavadora tenían autorización de entrar al recinto, menos de intervenirlo. Muchísima sorpresa me causó cuando supe que esa práctica -de querer entrar a demoler sin tener autorización- era bastante común, sobre todo porque en Marzo de ese año, para fin de semana santo, sin ningún argumento sólido, el gobierno regional había mandado a desalojar la Ex Cárcel con efectivos de Fuerzas Especiales de Carabineros. Después de marchas por Valparaíso y Santiago, de entregarle una carta a la mismísima Presidenta de la República, Michelle Bachelet, en La Moneda, y de haber cursado ante tribunales un recurso de protección que falló a favor de las organizaciones injustamente desalojadas, los artistas, gestores y productores, agrupados en la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, volvieron al recinto, ahora con un documento que avalaba derechos adquiridos sobre el inmueble.

Esta breve reseña, que me fue presentada en un breve y pequeño momento en la cocina comunitaria de la Ex Cárcel, al calor de un mate, despertó en mí –como le ha sucedido a mucha gente que llega al lugar- una profunda admiración por quienes desarrollaban su actividad defendiendo el espacio de los intereses inmobiliarios, privados y alejados de la participación social y comunitaria.

Toda esta referencia a mi experiencia dice relación con el sentido del trazo que lleva este trabajo de tesis, pues justamente la fricción entre sociedad civil e institución pública por el destino de un lugar, dice relación no sólo con intereses de una u otra índole, sino que vienen a dejar en evidencia el modo diametralmente opuesto de entender la cultura y las artes y, desde ese lugar, los fines a los cuales debería estar orientado este quehacer.

Resulta casi abismante la distancia que existe entre la sociedad civil y quienes detentan el poder del Estado, a la hora de estar en juego un territorio, en el cual se pretende un mismo

fin –teóricamente- que la práctica termina por escindir, mostrando la contradicción que guarda el uso no sólo cotidiano o social, sino también político, de las palabras “cultura” y “arte”. Este fenómeno me encandiló y durante un tiempo traté de tematizarlo hasta llegar a la estructura que hoy desarrollo y vierto de contenido en este trabajo final de tesis.

Problema:

¿Cómo ha entendido la cultura y las artes nuestra institucionalidad pública, es decir, el CNCA, y cuáles son sus implicancias sociales en la práctica?

Hipótesis

La cultura y las artes se entienden desde el concepto de bien cultural. Este presenta una ambigüedad reflejada en que, por una parte, significa bien social al servicio de la mejora de las condiciones de la ciudadanía y, por otra, bien de consumo o mercancía en tanto arraiga en una economía de libre mercado amparada en la globalización. La ambigüedad del concepto está al interior del uso del mismo por parte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y se ve reflejada a la hora de tener que enfrentarse a otra concepción de cultura, de corte comunitaria y autogestiva con un fuerte énfasis en lo local, que la comprende *para ser vivida, no para ser consumida*.

Objetivo General:

Definir y caracterizar la cultura y las artes según ha sido entendida por nuestra institucionalidad cultural y sus implicancias sociales en la práctica.

Objetivos específicos:

1. Identificar y levantar conceptos teóricos sobre el “bien cultural” para aproximarse a su comprensión.

2. Caracterizar la institucionalidad cultural chilena definiendo su historia de formación, su estructura orgánica y revisando las políticas culturales 2005 - 2010.
3. Identificar sus implicancias sociales en la práctica a través del estudio de caso del Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso.

Metodología

Primero que todo nos preguntamos por el bien cultural con el fin de esclarecer la ambigüedad del término en tanto, por una parte, es reflejo de un bien social, asociado a un derecho que debe ser posibilitado, protegido y preservado en la sociedad por el Estado, al cual nadie debería estar imposibilitado de acceder; así como, por otra, resulta ser mercancía cultural, bien de consumo, traficable e intercambiable por dinero y, por lo mismo, con un precio que lo determina de acuerdo a un mercado. Aquí está en juego el sentido de la cultura, más allá de su definición lingüística, antropológica o científica, en relación a las sociedades modernas, ciudadanas, en donde la expresión “cultura” resulta evidentemente trastocada y pendular. Elegimos tres textos para revisar dicha ambigüedad: a) *Cultura, identidad e historia* de E. Said; b) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de W. Benjamin; y c) *La Industria Cultural*, de T. Adorno y M. Horkheimer. Ellos nos entregan elementos conceptuales, aún vivos a nuestro parecer, para comprender, respectivamente: 1) la cultura y su relación con el concepto de imperio y, por ende, de colonialismo; 2) la cultura posibilitada por la reproductibilidad técnica de la obra de arte y el alcance inédito de este; y 3) la cultura industrializada, posibilitada por los monopolios económicos y sus implicancias de control de masas en la modernidad. Esta conceptualización nos permitirá orientar la mirada hacia el uso de la expresión “bien cultural”.

La segunda parte pregunta por la institucionalidad cultural chilena y las políticas que emanan de ella. La importancia de esta parte es que nos permite visibilizar, por un lado, la estructura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes junto a su proceso de gestación, y, por otro, nos facilita las líneas de acción en sus primeras políticas culturales como servicio

autónomo y en directa relación con el discurso de la participación ciudadana y del rol del Estado en la contribución al desarrollo de un cuerpo cultural inmerso en la relación con el mercado global/internacional, reflejado en las industrias culturales, y con un compromiso de civilidad/participación ciudadana con miras hacia la identidad, la conservación y preservación del patrimonio material e inmaterial. De esta forma, aparece la cultura, por una parte, como bien social y, por otra, como bien de consumo. Para estos fines, nos basaremos en una serie de documentos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, pero muy especialmente en el Compendio de Legislación Cultural Chilena (de coautoría de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile) y en el documento *Chile Quiere Más Cultura: Definición de Política Cultural 2005 – 2010*, de mayo de 2005; también tengo a la vista, por una parte, la Tesis de Sociología de Malena Bastías *Políticas públicas culturales: Desde el acceso a la apropiación* (2008) donde las razones para basarnos en este trabajo de tesis dicen relación con la participación de la autora en gran parte del proceso institucional de elaboración de las políticas culturales, como parte del equipo profesional, y de otros documentos afines, pues trabajó entre el año 2004 y 2008 en el CNCA en el Área de Investigación, antes de partir como becaria a París para continuar sus estudios de postgrado; y, por otra, la excelente Tesis de la Licenciatura en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte de Isidora Parra *Políticas Públicas para las Artes Visuales* (2011), donde se realiza un análisis comparativo minucioso a los orígenes, estructura y forma de la Institucionalidad Cultural Chilena, a la vez que se investigan los modelos y la política cultural chilena de manera sistemática. No está demás decir que elegimos las políticas culturales 2005 – 2010 en tanto, por una parte, son el resultado del ejercicio por la consolidación de una institucionalidad cultural a lo largo de los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia, y, por otra, son el primer intento por direccionar, desde el Estado, el destino y sentido de la cultura y las artes en Chile.

La tercera parte es la revisión o estudio del caso Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso, desde su historia de ocupación, rehabilitación, resistencia a la enajenación, construcción de imaginario local, entre otros, enfocado en los ocupantes y la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel. Aquí nos basamos en los *Archivos de la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel* (2002 – 2010), las *Actas de la Mesa de Modelo de Gestión del PCV* (2008 – 2010),

el *Proyecto FONDEF DO311163* (2007), el *MANIFIESTO: Plan de Ocupación y Organización para un Parque Cultural de los Pueblos* (2009) y dos investigaciones: la primera, realizada por Alessandra Olivi, *Gente mala en tierra buena. Dinámicas conflictivas para la construcción de la ciudad: el caso de la ex cárcel de Valparaíso* (2008), texto inédito incluido a modo de apéndice en *MANIFIESTO: Plan de Ocupación y Organización para un Parque Cultural de los Pueblos* (2009); el segundo es de Camila van Diest, *Imaginación oficial y espacios culturales en Chile: El caso Niemeyer, reflexiones en torno a una aporía* (2011), también inédito, pero sí expuesto en la Mesa de Arte y Patrimonio en el Encuentro Pre-Alas de Sociología que se realizó en Valparaíso en abril del presente año.

Finalmente, a modo de contrastación y triangulación se concluye con un texto que busca reflexionar sobre el problema de la ambigüedad del concepto de bien cultural en su uso discursivo político y en su uso práctico social. De aquí surgen los elementos para posibles críticas a las políticas culturales 2005 – 2010, en el ocaso de la Concertación de Partidos por la Democracia.

Dichos a modo de preguntas, la primera parte se pregunta ¿Qué es el bien cultural?, la segunda ¿Cómo responde a esta pregunta la Institucionalidad Cultural chilena y sus políticas culturales 2005 – 2010?; la tercera ¿Cómo responde a la misma pregunta el caso del Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso? Creo, sin embargo, que lo que recojo en este escrito no son más que elementos contextualizadores que se aproximan a dichas preguntas, pues por la extensión y dimensión de esta empresa resulta importante comenzar un camino orientado por una estructura que me parece sensata, pero que no verá acá su fin último, más que un breve escrito final, a modo de conclusión y correlación del camino trazado.

I Parte

¿Qué es el bien cultural? Búsqueda de elementos para cimentar una fundamentación y comprensión del mismo.

I.1 A modo de introducción

En La Haya, 1954, UNESCO realiza la *Convención para la protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado*¹, necesaria frente a la destrucción masiva acontecida en la segunda guerra mundial. Es la primera vez que se habla de bienes culturales a nivel internacional y su enfoque apunta a la preservación de objetos artísticos y monumentos, muebles e inmuebles, que se consideran propios de la identidad de un pueblo y patrimonio del mismo. En este sentido son bienes culturales aquellos que preservan en su cuerpo la historia de un pueblo, transmitiendo su identidad cultural a la posteridad. Esta definición es exclusiva para el patrimonio histórico y con fines para el acuerdo político entre los países que suscriben². Sin embargo, el uso de esa expresión rebasa la preservación de la tradición y toma un sentido disímil a la hora de comprender el arte y la cultura en las sociedades de masa: por una parte, es mercancía cultural dispuesta para el consumo social; por otra, es acceso al arte por parte del hombre común, al que históricamente le estaba vedado la experiencia estética; se escinde entre mera mercancía y posibilidad sensorial, en consumo ciego y experiencia transformadora. La frontera divisoria entre mercancía y bien

¹ “Son Bienes Culturales:

(a) los bienes, muebles o inmuebles, que tengan gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos.

(b) Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a), tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a).

(c) Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a) y b), que se denominarán centros monumentales”. Definición extraída de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

² Chile adhiere al segundo protocolo de dicha convención el 11/09/2008. (N. del A.)

social no es clara o, mejor dicho, no parece haber diferencia entre una mercancía que se transa en un mercado que se regula por la ley de la oferta y la demanda, y el bien que viene a apaliar una necesidad social, aunque la cultura no sea algo que acabe, no sea un bien fungible. Podemos encontrar un buen número de definiciones del concepto de cultura – problemático de por sí³-, pero lo que nos interesa en esta parte es revisarlo desde ese significado que arraiga en la criticidad frente a la comprensión meramente semántica del término. En este sentido, la expresión “bien cultural” resulta ser funcional por su inocuidad, en tanto, según las fuentes revisadas, no ha revestido mayor complejidad para estudiosos de la materia, reduciéndose a ser entendida como objeto cultural o reflejo de una cultura. Para nosotros la complejización de este término podría develar –a futuro- el uso profundamente político que tienen la cultura y las artes en nuestro país: he aquí una de las razones por las que hemos seleccionado las fuentes que llenan esta primera parte.

Desde lo anterior y con miras a orientar nuestra mirada sobre lo que sea el bien cultural, primero trataremos de aclarar que el concepto de cultura occidental va de la mano con la noción de imperio, pues es en él que se articulan redes que construyen un imaginario del pasado, de la historia, de los pueblos colonizados en relación a quienes colonizan, realidad de la que nuestro continente no estuvo excluida. En este sentido, el poder hegemónico de quien domina en un territorio se despliega militar y culturalmente e investiga al colonizado, construyendo su realidad como ‘lo otro’ dispuesto al modo del bien cultural. En el camino para rastrear este último, parto de este punto importante: la imposibilidad de entender la cultura, así como se ha dado en Europa y Norte América, sin la noción de imperio. Si existe una proliferación de expresiones culturales, se debe en gran medida a los proyectos imperialistas occidentales hacia oriente. La comprensión de cultura occidental va aparejada del colonialismo y la asimilación de los territorios conquistados como un ‘otro exótico’,

³ Véase al respecto las consideraciones realizadas por Luis Manuel Aguirre España en su texto “Políticas Culturales. Una mirada desde la economía”, publicado el año 2004 en la desaparecida revista virtual Redes.com, ahora disponible en <http://www.compoliticas.org/redes/pdf/redes4/21.pdf> Ahí brevemente queda en evidencia que las definiciones sobre cultura por lo general se ocupan de acuerdo al alcance o sentido más pertinente para la comprensión del investigador desde la cual va partir. En este sentido, prefiero acercarme al concepto de cultura desde su articulación como “bien” en textos “más” políticos, orientados a la función que cumple el arte y la cultura en una determinada sociedad. (N. del A.)

explorable y determinable: un objeto de estudio para las ciencias y la producción artística occidental, en su más amplio sentido. A este camino lo he llamado *El proyecto colonizador emprendido desde fines del siglo XVIII por los países de Occidente, Europa y América del Norte*, tratado a partir de E. Said⁴.

En segundo lugar abordaré la comprensión de la cultura como bien rastreándola en la entrada (o descubrimiento) de la técnica de reproducción en la obra de arte y, desde ahí, en su industrialización. La técnica de reproducción introduce en la producción misma del artista la posibilidad de *serializar la obra*, con lo cual cambia no sólo radicalmente el modo de *hacer*, sino también el modo de *percibir* y alcanza una dimensión desconocida hasta fines del siglo XIX: salir al encuentro de su destinatario al presentarse de manera masiva, vale decir, llegar a un gran número de espectadores (ahora *público*) y de la forma más variada. La fotografía, la radio y el cine vienen a revolucionar las condiciones de producción y de percepción de la obra de arte, al optimizar su construcción y distribución. En este sentido, progresivamente se van elaborando las condiciones para desarrollar una Industria Cultural –sobre todo en Norteamérica-, vale decir, aquella condición material a partir de la cual se elabora la producción de objetos simbólicos que se transan en un mercado, progresivamente a gran escala: las obras son susceptibles de ser mercancía. Desde acá podemos decir que, quizá, la necesidad de bienes culturales es moderna, por lo tanto, su existencia está fuertemente ligada a la metrópolis, a la gran ciudad, donde se aglomeran las masas. El hombre común de la ciudad tiene *la posibilidad de acceder* al arte y a su experiencia, en definitiva, puede tener gusto estético, es decir, sentir placer o displacer gracias al dispositivo técnico industrializado: las fotografías y carteles, el cine y después la televisión, el disco gramofónico y la radio, el periódico y posteriormente la revista y el comics⁵. A este camino lo he llamado *La entrada de la reproducción técnica en los procesos de producción de arte y su industrialización: la serialización del objeto simbólico*

⁴ Said, E. *Cultura, identidad e historia*. En *Teoría de la Cultura. Un mapa de la cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires,

⁵ A propósito de este acceso masivo a experiencias estéticas véase Hobsbawm, E. *Historia del Siglo XX*, Ed. Grijalbo, Buenos Aires, 1999, los Cap. VI, XI y XVII. (N. del A.)

y su transformación en mercancía cultural, tratado a partir de W. Benjamin, Th. Adorno y M. Horkheimer.

De antemano decimos que con esto no resolveremos, en ninguno de los casos, el problema o la ambigüedad del concepto de “bien cultural”. Resulta necesario un estudio muchísimo más acabado y específico del término, que rastree sus posibles significaciones en distintos períodos de la historia de la modernidad. Nos valemos de estos autores y de las temáticas que ellos tratan por parecernos pertinentes al tema de fondo, a saber, el conflicto social y político que acontece cuando la cultura y las artes son comprendidas como bien y este se escinde en mercancía y en derecho social. En este sentido, la toma de decisiones sobre el destino de un determinado bien cultural por parte del Estado choca con el destino que la sociedad civil ve para el mismo. Pero esto lo veremos más adelante. Ahora pasemos a revisar los términos propuestos para este capítulo.

I.2 El proyecto colonizador emprendido desde fines del siglo XVIII por los países de Occidente, Europa y América del Norte.

Como explica Edward W. Said en su artículo “*Cultura, identidad e historia*”⁶, si bien desde mediados del siglo XVII el arte logra instalarse lentamente como una disciplina autónoma emancipada de la religión y de la ciencia y quizás por primera vez refiere con tanta decisión y claridad desde lo *estético a su producción*⁷, muchos autores se han dedicado a explicar las transformaciones y contradicciones internas que sufren las artes sin tomar “en cuenta el surgimiento de las ideas modernas sobre *la identidad cultural nacional*...[se] discute la identidad, la moralidad y las artes en un contexto general que parece universal pero que en verdad es profundamente eurocéntrico.” (CIH, 39) El no ser

⁶ Said, E. *Cultura, identidad e historia*. En *Teoría de la Cultura. Un mapa de la cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 37 – 53. En adelante CIH acompañado del número de página. (N. del A.)

⁷ Progresivamente la *expresión* del artista pasa a ser el *centro gravitante de la creación de obras* y que implica una “revolución en el gusto y en el estilo estético” (CIH, 38), lo cual se apareja a una mirada social sobre el artista como ser especial, capaz de plasmar la belleza de la naturaleza de una forma única, genuina, en tanto la expresión del genio la reinterpreta y por obra de su imaginación y creatividad la hace emerger al mundo de los hombres. (N. del A.)

consciente del eurocentrismo que sustenta la investigación a propósito de los cambios culturales en la modernidad, es un problema evitable al tener presente dos cosas:

a) “ninguna identidad cultural aparece de la nada; todas son construidas de modo colectivo sobre las bases de la experiencia, la memoria, la tradición (que también puede ser construida e inventada), y una enorme variedad de prácticas y expresiones culturales, políticas y sociales.”;

b) “desde fines del siglo XVIII hasta el presente, las nociones centrales de Occidente, de Europa y de identidad europea occidental se encuentran casi siempre estrechamente relacionadas con el ascenso y la caída de los grandes poderes imperiales de Europa, sobre todo los de Gran Bretaña, Francia, Rusia y Estados Unidos. Ninguna descripción de la identidad cultural europea y de las artes puede, en mi opinión, pasar por alto la relación entre cultura e imperio... [y] también las artes se practican y sostienen en un contexto social en que existen profundas relaciones de poder, propiedad, clase y género.” (CIH, 39)

Realizando una revisión histórica, Said nota que la relación cultura/imperio salta a la vista desde el “cambio de estilo de conquista”. Caso ejemplar es la llegada de Napoleón a Egipto: despliega, por una parte, una campaña militar y, por otra, un proyecto de investigación científica que busca develar y retratar (atemporalmente) este país. Importante fue la “traducción cultural de Egipto a un conjunto de representaciones europeas” que significó una conquista cultural gracias a un *equipo multidisciplinario de investigadores*: “de allí nació la egiptomanía de las décadas de 1830 y 1840...Filología y lingüística, arqueología, etnografía e historiografía fueron transformadas por este movimiento, y todo esto derivó de un modo u otro de *la enorme disparidad de poderío* entre el Estado Imperial y sus súbditos de ultramar.” (CIH, 40 Las cursivas son más.)⁸

⁸ Esta nueva imagen de Oriente influyó y fortaleció el colonialismo al determinar el sentimiento de identidad cultural europea, al ser sinónimo de “lo exótico, lo femenino, lo misterioso, lo profundo y lo originario” para artistas como Goethe, Hugo, Schlegel, entre otros, “y en tanto se promovió la orientalización de Oriente y lo oriental, se desarrolló no sólo un profundo abismo entre las dos identidades culturales supuestas, sino también un fuerte sentimiento de identidad cultural amurallado, esencializado hasta el grado de hacer de Oriente...el gran otro de Europa.” Y son los artistas quienes contribuyen a la creación de esta imagen de Oriente sobrenatural y que tiene como función última “garantizar la identidad de Europa como

Esta verdadera *red multidisciplinaria* cumple la función, por una parte, de persuadir al colonizador de su labor y, por otra, de asegurar aprobación y servicio de los colonizados. Esta red es lo que Said llama “*cultura* para distinguirla del elemento más puramente económico y político del imperialismo...estas justificaciones [culturales] estaban extremadamente difundidas en la cultura de aquellos días, y acompañaban de modo rutinario...el suceso principal de la historia de Inglaterra: la expansión.” (CIH, 41- 42). Dicha expansión consistió en la introducción de una *idea* europea, desplegada desde la cultura, que establece *la ilusión del buen camino* que es la colonización, vale decir, “una pantalla que se coloca ante las actividades sórdidas entrelazadas con la colonización y la conquista violenta de territorios...estos dos aspectos [-fe auténtica en el valor de la colonización y engaño-] se encuentran íntimamente relacionados y...tal vez sea imposible distinguir uno de otro.” (CIH, 42)⁹

La *idea* de la Europa dominadora está presente durante el transcurso del siglo XIX en grandes intelectuales de distintos “sectores” o posiciones políticas, siendo la colonización sinónimo de culturizar a los pueblos dominados. Hay una cadena jerárquica marcada donde la cultura europea es la descubridora, la que abre y genera, *a través de su multidisciplinaria emplazada en los territorios conquistados*, el prisma desde el cual se entiende al otro en tanto cultura. Es esa *distancia y diferencia* lo que permite producir cultura¹⁰, cimentando sus bases en la noción de superioridad occidental¹¹.

observador, adorador, señor y juez de Oriente.” (CIH, 41) De esta forma Oriente resulta ser un *paso necesario* para el desarrollo y el progreso cultural de Europa. (N. del A.)

⁹ La literatura juega un rol fundamental tanto para establecer dicha ilusión de la cultura imperial como para potenciar la identidad nacional europea. De esta forma y siguiendo con los británicos, *Robinson Crusoe* resulta el ejemplo de individuo que naufraga en una isla desértica –territorio desconocido- que con el paso del tiempo transforma en su dominio, disponiéndola para su uso. “De hecho, la novela de Crusoe relaciona directamente su existencia con la actividad de dominar un ambiente inhóspito, nativos potencialmente peligrosos y sentimientos de abandono y desesperación” siendo de esta forma como se consolidaba sutilmente “la estructura dominante de sentimientos, actitudes y referencia...esta estructura colocó a Inglaterra en el centro del mundo: la metrópolis con distritos lejanos.” (CIH, 43)

¹⁰ “Uno podría decir sin exagerar que la estructura imperial de actitudes y referencias, mediante la que los europeos y los nativos pudieron conocer y aceptar sus lugares en la jerarquía de valores y poder, era esencial para las principales corrientes de cultura de la época. El hecho de que esto no haya sido reconocido como

La educación en lenguas colonas y no nativas, la introducción de contenidos sobre la historia universal, que consistía básicamente en la historia de Europa, en definitiva, *el despliegue de la cultura europea*, es la materialización del eurocentrismo en tierras orientales, justamente en lo que consiste el proyecto de modernización¹². Las prácticas científicas que nacen, que se abren tanto en la cultura de masas como en la de elite, al mismo tiempo que entregan vastos conocimientos en distintas materias, expresan y encarnan “el poder colonizador de moldear –a partir de su perspectiva- la historia, la geografía, la lengua, la cultura e, incluso, la ontología del nativo.” (CIH, 48 – 49)

El nacimiento en el siglo XIX de la economía global, gracias a la colonización, “que penetró de forma progresiva en los rincones más remotos del mundo, con un tejido cada vez más denso de transacciones económicas, comunicacionales y movimiento de productos, dinero y seres humanos que vinculaba a los países desarrollados entre sí y con el mundo subdesarrollado” (CIH, 49) es el vehículo que moviliza la multiculturalidad hacia nuestros días, donde el cruce de enfoques para comprender el mundo ha llevado a la proliferación cultural que caracteriza de manera fundamental a la globalización. Las mezclas y cruces producidas por este gran movimiento imperialista hegemónico, ha vuelto, según la mirada de Said, más interesante a la cultura europea ya que “por primera vez en la historia nos

corresponde es un indicador de cuán rezagada ha permanecido la historia y el análisis de la cultura respecto de la descolonización política.” (CIH, 44)

¹¹ “las diferencias entre los pueblos están codificadas en diversas jerarquías y esquemas científicos en que categorías como lo primitivo, lo salvaje y lo degenerado, lo natural y lo antinatural tienen asignadas funciones específicas. El surgimiento de códigos universales en campos como la geografía y la historia está basado en una correspondencia entre la autoridad que los universaliza y el poder colonial, por un lado, y en la subordinación de los colonizados a este último, por el otro...” para lo cual “la mayoría de las obras estándar sobre África, Oriente, Australia y el Caribe fueron escritas pensando en lectores europeos...”, es decir, “obras cuya pretensión principal es introducir una voz nativa dentro del texto científico o erudito...” y de esta forma “el conocimiento del mundo no europeo...no era un aspecto marginal o arcano de la cultura metropolitana; participaba de modo activo en vastas áreas de la vida: el entretenimiento popular, la pedagogía, el espectáculo musical, la publicidad, además de toda la estructura de conocimiento sobre el propio yo y sobre el otro, ubicadas en el centro mismo de la identidad nacional...” pero siempre en tanto ésta última “se basa en la inferioridad de otros, ya sean considerados inferiores o competidores.” (CIH, 47 - 48)

¹² “la parte menos benigna de esta aparición temprana de lo que hoy llamamos modernización fue aquella que también ejerció la denigración y la humillación consecuente de las culturas nativas y las lenguas de la India, algo que sería inculcado en las generaciones de jóvenes hindúes.” (CIH, 50)

encontramos con que las artes europeas son apreciadas y admiradas, estudiadas e interpretadas no sólo por europeos, sino también por chinos, egipcios, indonesios, trinitenses y brasileros. El radio de acción de la cultura europea se ha expandido en proporciones enormes, muchos más allá de los límites de Europa, en parte gracias al trasfondo imperial...” (CIH, 50)

Chinos, hindúes, latinoamericanos, entre otros viven en Europa como inmigrantes y han pasado a ser los “nuevos europeos” que tienen interés en la cultura europea. En este sentido, y desde la simiente del imperialismo, es posible afirmar que nos encontramos con que no hay cultura que no sea híbrida ya que “ninguna es idéntica a un pueblo racialmente puro; ninguna conforma un tejido homogéneo”, pues “incluyen en su constitución una parte significativa de invención y fantasía –mitos, si se prefiere- que participa de la formación y la renovación de las diversas imágenes que una cultura tiene de sí misma...y en el caso de imágenes duraderas del pasado cultural (como la de la Grecia clásica), están acompañadas de un componente importante de manipulación, invención, limpieza, purificación y falsificación deliberada y retrospectiva.” (CIH, 50 – 51) Por lo mismo, en esta globalización que es fruto de la empresa imperialista de Europa hacia el oriente, esta multiculturalidad enriquece las relaciones con el otro que, en todos los casos, se expresa en clave híbrida.

I.3 La entrada de la reproducción técnica en los procesos de producción de arte y su industrialización: la serialización del objeto simbólico y su transformación en mercancía cultural.

Para ahondar en este camino revisaremos dos ensayos, a saber, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹³, de W. Benjamin y *La industria cultural*¹⁴, de T. Adorno

¹³ Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989. Extraído de la Biblioteca Digital de la Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/benjamin.htm> Las citas son acompañadas de las siglas RT y de acuerdo a la compaginación del texto digital. (N. del A.)

¹⁴ Adorno, Th. Horkheimer, M. *La industria cultural*. En *Dialéctica de la Ilustración, fragmentos filosóficos*, Ed. Trotta, Madrid, 1998, pág. 165 – 212. En adelante, IC y acompañado del número de página. (N. del A.)

y M. Horkheimer. Es imprescindible pasar por ambos autores a la hora de querer desentrañar las modificaciones que sufre el arte y la cultura en la modernidad.

I.3.1 Benjamin y la liquidación del valor de la tradición en la herencia de la cultura: la posibilidad inédita del arte en la reproducción técnica.

Benjamin ensaya la entrada de nuevos conceptos para la teoría del arte en tanto estos impiden leer la obra en un sentido fascista, vale decir, que no pueden ser ocupados como la belleza, la perennidad, la autenticidad, la creación. “Por el contrario son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística” (RT, 1-2). Lo que le interesa a Benjamin es revisar el *caudal combativo de la obra* ahora que se ve modificada en su sentido y recepción por el dispositivo de reproducción. Desde este lugar, la entrada de la técnica reproductiva le entrega a la obra una posibilidad de emanciparse de la tradición, de participar en un terreno en el cual nunca antes había estado: el terreno del hombre común, del hombre de masas. Éste ya no se encuentra con una obra, necesariamente, al ir al museo o la galería o al ir a un teatro, pues con la cámara fotográfica, con el reproductor radiofónico y con el cine *la obra sale al encuentro de su destinatario*. Benjamin explícitamente ve una posibilidad transformadora en el arte reproducido técnicamente, pues por primera vez entrega, abiertamente, gusto al hombre común y corriente, lo que resulta ser inminentemente político.

Acá la pregunta central podría ser: ¿qué hay en la obra que no existía antes? Ahora la obra posee, por una parte, *mayor alcance*, lo que se ve reflejado en la *serialización* (multiplicación a gran escala) y, desde ahí, en la posibilidad *exhibitiva* (salir al encuentro del destinatario); y, por otra, una *posibilidad política* (la recuperación del aparato sinestético del hombre común y corriente). Esto va en detrimento de un elemento vital para la concepción que había primado en la tradición pues ataca directamente a lo que Benjamin llama “el aura de la obra” -“manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar).” (RT, 6) Vale decir, “la unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante...su unicidad, o dicho con otro término: su aura. La

índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto.”¹⁵ (RT, 5) Y justamente, podemos encontrar dos conceptos/elementos vitales que se liquidan con el dispositivo de reproducción y que devienen atrofia del aura: la autenticidad (por la serialización) y el valor cultural (por el valor exhibitivo).

La autenticidad, dice Benjamin, consiste en el aquí y el ahora de la obra de arte. Al tener la posibilidad de ser reproducible, el valor de la autenticidad cae en detrimento: “en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. *En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.*” (RT, 6. Las cursivas son nuestras) Al salir o emanciparse la obra de su fundamento en el rito, entra en detrimento el valor cultural.

Al ser serializada, la obra alcanza un estándar de exhibición nunca antes visto, pues ahora un cuadro del más eximio pintor del renacimiento italiano puede encontrarse en la casa de cualquier persona, en las dimensiones y tamaños que se quiera, así como en una plaza o cualquier otro lugar. El acrecentamiento del valor exhibitivo va en detrimento del valor cultural de la obra, pues aquello que se veía y significaba en su autenticidad por muy pocos, en los monasterios o espacios cerrados y privados como museos y galerías, puede ser visto por cualquiera y, lo que resulta más importante para Benjamin, puede ser sentido y degustado por el hombre común y corriente: “quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible.” (RT, 5 – 6)

¹⁵ “De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, pone a los hombres, a cualquier hombre, al hombre de la masa en posición de usarlas y gozarlas. Antes, para la mayoría de los hombres, las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les hacía sentir las cosas lejos. Ahora, las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese "sentir", esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa.” Véase Barberos, M. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1987, pág. 58. En adelante DMM acompañado del número de página. (N. del A.)

La tradición es transmitida a través de la obra de arte, es decir, las costumbres, los valores morales y religiosos, que terminan siendo la comprensión del mundo y la relación con lo real, aquello que establece límites y procedimientos estéticos arraigados por la vastedad de la historia. La liquidación de la tradición¹⁶ es producida en tanto el hombre común despierta en sus sentidos, en su gusto estético, de una forma inédita en la historia, a saber, al encontrarse con el objeto simbólico que le presenta una nueva cultura, la suya, la de masas, la que arraiga en su propio cotidiano, la que no le es lejana ni distante¹⁷.

En este apoyo crítico revolucionario, por ejemplo en el cine, aparece como central la figura del perito, propio de la masa que “de retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin...Este *comportamiento progresivo* se caracteriza porque *el gusto por mirar y por vivir* se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito.” (RT, 16 – 17. Las cursivas son nuestras). El comportamiento progresivo del público de cine, en la experiencia de la disociación, padece la confluencia de la potencia crítica y fruitiva, vale decir, esa capacidad para disfrutar y criticar una misma experiencia en tanto la obra se sumerge en él, en su propia vida, disipándolo¹⁸. La obra se ha convertido en un proyectil que hace explotar la

¹⁶ “Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepitable. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición...Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: *la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural*” (RT, 4. Las cursivas son nuestras).

¹⁷ “He aquí un estado de cosas que podríamos caracterizar así: por primera vez—y esto es obra del cine—llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura...A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las «estrellas», fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía. *Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte...*” (RT, 11 – 14. Las cursivas son nuestras)

¹⁸ “Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras” (RT, 18)

realidad en el público y la disipación -en su contraposición a la actitud de recogimiento, la actitud contemplativa ante la obra- es justamente la acción de no fijar la obra y, por ende, de no liberar el pensamiento al mismo tiempo que explotan las sensaciones físicas y táctiles. La activación de los sentidos por parte del cine abre la posibilidad a la masa de ser parte de su propia realidad, pues ahora la siente¹⁹.

I.3.2 Arte autentico, arte ligero, diversión de masas: de la liquidación de la tradición a la liquidación de la rebeldía; cultura de la no cultura.

Adorno y Horkheimer ven la caída de la verdad de la obra de arte -esa negatividad, ese no ceder a la convencionalidad- en la industria cultural, lugar donde se reproduce sistemáticamente el “arte” para las masas. Su contexto es “la Norteamérica de la democracia de masas y... la Alemania nazi.”(DMM, 50) Adorno y Horkheimer no ven las mismas posibilidades que Benjamin en la técnica; por el contrario, ven la no-cultura por excelencia, al robar elementos del verdadero estilo de la obra, mostrando en cada nota programada y calculada, en cada escena perfectamente bien pensada y tramada, la *deshumanización del arte*.

Estos autores pretenden evidenciar cómo la industria cultural es resultado de los grandes poderes económicos imperantes en las sociedades donde el mercado es determinante, por lo tanto, está al servicio de los mismos. *Aunque nos parece que no es tanto la técnica y las leyes que devienen de ella, como la función que ésta cumple en la economía*. Por lo pronto, esto significa que la producción de bienes estándar es un modo a través del cual queda en evidencia que la técnica está al servicio de los poderosos y resulta ser un arma de dominación que controla la consciencia de los individuos. La eterna repetición de lo mismo, pero que se encuentra en constante e incesante movimiento, deposita en las masas

¹⁹ “La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.” (RT, 22).

la sensación de innovación y sorpresa, sin tener espacio para evidenciar el catálogo de *bienes culturales* del que disponen los grandes grupos económicos para mantener el deseo de seguir en lo mismo²⁰. Este es para Adorno y Horkheimer el ritmo de producción mecánico y universal a través del cual se garantiza que nada cambie.

En esta lógica de dominación, la serialidad de bienes estándar clavan en el consumidor la ilusión de lo *distinto y de lo múltiple*, la apariencia de la competencia entre productos para generar la sensación de la posibilidad de elección. El cliché es el triunfo del efecto, del resultado tangible, que elimina el detalle de la obra, el cual “al emanciparse, se había hecho rebelde y se había erigido, desde el romanticismo hasta el expresionismo, en expresión desenfrenada, en exponente de *la rebelión contra la organización...*A ello pone fin, mediante la totalidad, la industria cultural. *Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la rebeldía...*” (IC, 171. Las cursivas son nuestras)

Preguntemos entonces, igual como preguntamos a Benjamin: ¿qué hay en la obra que no existía antes? Parece, según hemos visto hasta ahora, imposible en Adorno y Horkheimer formular esta pregunta, pues el cine, la radio, la fotografía, el jazz, no son para ellos propiamente depositarios de “arte”. Por el contrario, estas manifestaciones son resultado de la técnica y están al servicio de la *atrofia de la imaginación* del consumidor de cultura en tanto las secuencias fugaces prohíben el ejercicio del pensamiento libre y, en este sentido, paralizan las facultades humanas²¹. Este ejercicio de *atrofia de la imaginación* se traduce en la generación ilimitada de estereotipos que hacen de la industria cultural la nueva

²⁰ “...así hoy las masas engañadas sucumben, más aún que los afortunados, *al mito del éxito*. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza...la industria se adapta a los deseos por ella misma evocados...Los cineastas miran con desconfianza todo manuscrito tras el cual no se esconda ya un tranquilizador éxito en ventas. Por eso precisamente se habla siempre de idea, innovación y sorpresa, de aquello que sea archiconocido y a la vez no haya existido nunca. Para ello sirven el ritmo y el dinamismo. Nada debe quedar como estaba, todo debe transcurrir incesantemente, estar en movimiento.” (IC, 178 – 179. Las cursivas son nuestras)

²¹ “Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. La tensión que se crea es, por cierto, tan automática que no necesita ser actualizada, y sin embargo logra reprimir la imaginación.” (IC, 171)

“naturaleza”²², lo que constituye para Adorno y Horkheimer el “nuevo estilo”, consistente en un sistema de la no cultura, la fuerza universal vinculante de las sociedades industrializadas y consumidoras de mercancía cultural. Esta cultura de la no cultura es un idioma tecnificado del cual emerge la *jerga*, lo que se asemeja al mero uso funcional del lenguaje, por lo tanto, arraigado en la vida ordinaria, común y corriente.

El estilo de la industria cultural, por lo mismo, resulta ser la negación del estilo²³. Adorno y Horkheimer reconocen que la industria cultural *dice algo* sobre el estilo auténtico del pasado, en tanto este equivale en aquella, estéticamente, al dominio, es decir, como la violencia social en la absolutización de la imitación, al ser obra mediocre que siempre quiere parecerse a otras²⁴. El “estilo auténtico” de la obra, por el contrario, tiene que ver con lo que ellos llaman *verdad negativa*, a través de la cual el arte encuentra un espacio para el sufrimiento e ingresa en las formas socialmente transmitidas (formas dominantes de la universalidad) y se confronta con la tradición para fundar la verdad, es decir, realizar su promesa²⁵. De esta forma, la liquidación de la tradición significa para estos autores la imposibilidad de un arte verdadero que emerja de la producción de la industria cultural. Y es claro ahora, por qué la radio, el cine y, en general, los nuevos modos de producción de

²² “Todo lo que aparece está tan profundamente marcado con un sello, que al final nada puede darse que no lleve por anticipado la *huella de la jerga* y que no demuestre ser, a primera vista, aprobado y reconocido. *Es el ideal de la naturaleza en la industria*, que se afirma tanto más imperiosamente cuanto más la técnica perfeccionada *reduce la tensión entre la imagen y la vida cotidiana*. La paradoja de *la rutina disfrazada de naturaleza* se advierte en todas las manifestaciones de la industria cultural, y en muchas de ellas se deja tocar con la mano.” (IC, 173, las cursivas son nuestras)

²³ “La reconciliación de lo universal y lo particular, de regla y pretensión específica del objeto, en cuya realización precisamente, y sólo en ella, el estilo adquiere contenido, es vana porque no se llega ya a ninguna tensión entre los polos: los extremos que se tocan quedan diluidos en una confusa identidad, lo universal puede sustituir a lo particular, y viceversa.” (IC, 174)

²⁴ “Reducida a mero estilo, traiciona el secreto de éste: la obediencia a la jerarquía social. La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura.” (IC, 175)

²⁵ “Esta promesa de la obra de arte...es tan necesaria como hipócrita. Ella pone como absolutas las formas reales de lo existente, al pretender anticipar la plenitud en sus derivados estéticos. *En esa medida, la pretensión del arte es también siempre ideología*...El elemento de la obra de arte mediante el cual ésta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo; pero no radica en la armonía realizada...sino...*en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad*...la obra mediocre ha preferido siempre asemejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad.” (IC, 175. Las cursivas son nuestras)

obra no pueden llegar a ser verdadero arte, pues despachan y liquidan la tradición en la reproducción serial, aquel elemento vital para la realización de la promesa del arte en el estilo auténtico, renunciando al esfuerzo por la identidad.

En detalle, la obra mediocre viene a ser aquella que se distribuye al modo de la mercancía, vale decir, es transferible en la medida del intercambio a través del mecanismo que mueve al mercado: la oferta y la demanda. Quienes consumen esta mercancía cultural son el obrero, los empleados, los agricultores y quienes en general son la fuerza de trabajo de la sociedad, pues justamente son ellos quienes deben ser controlados y dominados simbólicamente. A diferencia de lo que veíamos en Benjamin, la mercancía cultural resulta ser un dispositivo de inmovilización, que orienta las masas no hacia la transformación de la sociedad sino más bien hacia la aceptación de las condiciones sociales imperantes.

Vale aquí una aclaración. Adorno y Horkheimer menciona tres “tipos” de arte: *el arte serio*, *el arte autónomo* y *el arte el ligero*. El primero dice relación con el *estilo auténtico* pues el sufrimiento humano, la miseria y la opresión de la existencia son plasmados en él. *El arte autónomo*, en cambio, es aquel del “*arte por el arte*” burgués “que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis material” que excluye a la clase inferior. *El arte ligero* es, justamente, aquel asociado a la distracción, propia de la industria cultural, quien está al servicio de los fines de la falsa universalidad y “ha acompañado como una sombra al arte autónomo...lo que éste [el arte autónomo] tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales confiere a aquel [al arte ligero] una apariencia de legitimidad.” (IC, 180) La industria cultural es quien trata de acoger al arte ligero en el arte serio, con lo cual reconciliaría dos elementos históricamente irreconciliables de la cultura, a saber, arte y diversión. Pero dicha reconciliación es sólo mediante la subordinación al fin, “a un único falso denominador común: a la totalidad de la industria cultural” (IC, 181), la que consiste en la repetición. En este sentido se explicaría cómo *el estereotipo rebasaría en poder social a cualquier contenido ideológico, pues todo contenido está, en la repetición, vaciado de contenido, presentándose como efímero.*

La industria cultural ejerce su poder sobre los consumidores mediatizados por la diversión, y el trasfondo ideológico de esta es el negocio. La diversión no es, por lo mismo, más que la administración del tiempo de ocio del trabajador a través de la repetición y copias constantes del proceso mismo de trabajo. De esta forma y en tanto operación ideológica de recargue, la diversión no es más que el asumir el trabajo en horario de descanso, pero sin mayor esfuerzo intelectual²⁶. Al hacer espectadores de la violencia a quienes diariamente la reciben debemos sumar el engaño que ejerce sobre los consumidores la industria cultural al negarles aquello que siempre promete: la repetición constante del objeto deseado se acompaña de la advertencia de no desearlo jamás, transformando el placer en uno masoquista; la risa es falso sinónimo de felicidad en tanto es la repetición del burlarse del otro. En este sentido, aquel que buscaba a través de la industria cultural liberarse o salir de la cotidianidad retorna a ella estimulado (o recargado) pero reprimido, pues el paraíso prometido es la vida cotidiana un poco filtrada por la diversión que promueve “la resignación que se quisiera olvidar precisamente en ella.” (IC, 186)

La fusión entre cultura y entretenimiento espiritualiza de manera forzada la diversión, al mismo tiempo que deprava la cultura, gracias a la reproducción fotográfica, cinematográfica y radiofónica. La inserción sutil de valores en distintos personajes eleva la diversión al estatus de ideal, desplazando cualquier otro al repetir estereotipadamente la interioridad, reduciéndola a mentira patente. Pero sólo cuando se observa la afinidad originaria entre negocio y diversión se puede comprender que todo el montaje mecánico de la industria cultural para la diversión es una *apología de la sociedad en tanto divertirse significa, en último término, estar de acuerdo con la sociedad* y, por lo mismo, que no hay que pensar y que hay que olvidar el dolor por más evidente que sea, por lo cual, el entretenimiento no significa la huida de una realidad hostil, sino “del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto diversión...la industria cultural tiene

²⁶ “Si los dibujos animados tienen otro efecto, además del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo del trabajo y de la vida, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos.” (IC, 183)

como tarea alienarlas de la subjetividad.” (IC, 189) En este ejercicio de alienación, la industria cultural calcula un procedimiento donde aparece la figura del afortunado, ese individuo de masa seleccionado por el aparato estadístico para vestir la apariencia de nuevo famoso, gracias a la suerte que posibilita el espectáculo, a esa escena paradisíaca que todos esperan acceder alguna vez. Esta es la *religión del éxito*, donde el premio es a lo que aspira la masa con el ánimo siempre de querer ser una estrella, de poder lograr esa identidad que el mundo le ha negado. Esta verdadera cultura del premio, eleva el azar a tal punto que este se identifica con la planificación, lo que es reflejo de la racionalidad técnica que a través de la industria cultural despliega la fortuna y suerte en uno para que resulte ser ejemplo para muchos, quienes confiando en el sistema, pueden, quizás alguna vez, acceder a esa felicidad deseada. Pero en el fondo, el interés radica en el control social, en la obediencia ciega, en la subrepticia comprensión de que todos son clientes y empleados. *En el azar planificado, el individuo aparece como mero material disponible para abrir los paisajes del mercado al deseo de muchos*²⁷.

La cosificación del ser humano es el fondo de esta ideología promotora de la vaguedad y la falta de compromiso social, donde la palabra instrumentalizada es dispositivo de control al exigir el compromiso sólo ahí donde se puede verificar lo real, lo existente y que es, en todos los casos, producto de la industria cultural. Dicha cosificación se refleja cuando la industria cultural enfrenta a la tragedia humana, al sufrimiento humano, con lo que Adorno y Horkheimer llaman el *pathos de la compostura*, consistente en no eliminar el sufrimiento de los miembros de la sociedad sino más bien registrarlo y planificar a partir de él, tomando del arte auténtico la sustancia trágica para mantener reproduciendo exactamente los hechos,

²⁷ “En cuanto empleados, se les llama la atención sobre la organización racional y se les exhorta a incorporarse a ella con sano sentido común. Como clientes, en cambio, se les presenta a través de episodios humanos privados, en la pantalla o en la prensa, la libertad de elección y la atracción de lo que no ha sido aún clasificado. En cualquiera de los casos, ellos no dejan de ser objetos.” En el juego de la probabilidad, donde todos podrían ser pero al final de la jornada tan sólo es uno, surge la alegría en la suerte del otro. *La ideología se esconde, entonces, en ese cálculo ejercido por la probabilidad*, pues “justamente en esta igualdad queda establecida la separación insuperable de los elementos humanos. La perfecta semejanza es la absoluta diferencia. La identidad de la especie prohíbe la identidad de los casos individuales.” (IC, 190-191)

protegiéndose de quienes la acusan de no tomar en serio la verdad²⁸. Este *pathos de la compostura* concede el consuelo de la posibilidad del “destino humano fuerte y auténtico”, pero a la vez, deja en claro que “su representación incondicionada” es inevitable y, de esta forma, la existencia del individuo aparece “grandiosa, magnífica y potente” en tanto se mezcla con el sufrimiento, tomando el aspecto de destino: la tragedia sirve a la industria cultural como “la amenaza de aniquilamiento a quien no colabore”, bajo el tono de “castigo justo”, asignándosele un lugar “preciso en la rutina...el cine trágico se convierte efectivamente en un instituto de perfeccionamiento moral.” (IC, 197) En este sentido, la tragedia es eliminada cuando el individuo dejó de resistir y entregó dicha resistencia, al sistema, el cual se fortalece y le entrega parte de dicha fortaleza, lo que equivale a la posibilidad de ser feliz que nunca llegará, pues toda pretensión de felicidad ya fue entregada en la resistencia²⁹.

Es así como el individuo resulta ser ilusorio para la industria cultural, pues su única existencia radica en la incondicionalidad para con lo universal, vale decir, cuando ya no hay duda alguna de la subsunción de aquel en este, entendiendo por universal la trama sistemática y repetitiva de la industria cultural. Entonces, la única posibilidad de identidad para el sujeto es la pseudoindividualidad dominante. Justamente el control y neutralización de lo trágico consiste en que el pseudoindividuo es un “punto de cruce de las tendencias del universal” que se reabsorbe en la universalidad, apareciendo así el real sentido de la cultura de masas: elaborar y mantener la ficción del individuo³⁰.

²⁸ “La tragedia hace interesante el aburrimiento de la felicidad censurada y pone lo interesante al alcance de todos. Ofrece al consumidor que ha conocido culturalmente mejores días el sucedáneo de la profundidad hace tiempo liquidada, y al espectador normal, las escorias culturales de las que debe disponer por razones de prestigio.” (IC, 196)

²⁹ “Basta tomar conciencia de la propia nulidad, suscribir la propia derrota, y ya se ha comenzado a formar parte...la existencia en el capitalismo tardío *es un rito permanente de iniciación*. Cada uno debe demostrar que se identifica sin reservas con el poder que lo golpea...la tragedia se ha disuelto en la nada de aquella falsa identidad de sociedad y sujeto, cuyo horror brilla aún fugazmente en la vacía apariencia de lo trágico...la liquidación de lo trágico confirma la liquidación del individuo.” (IC, 198-199)

³⁰ “la industria cultural puede disponer de la individualidad de forma tan eficaz sólo porque en esta se reproduce desde siempre la íntima fractura de la sociedad...Pero vano sería esperar que la persona, *en sí misma contradictoria y decadente*, no fuera a durar generaciones enteras, que el sistema deba necesariamente saltar por causa de esta escisión psicológica y que esta mentirosa sustitución del individuo por el estereotipo

El gusto dominante es donde irónicamente se cumple la frase socrática “bello es lo útil”³¹. Los productos en serie se ofrecen a bajo precio, abriéndose paso en la confusión universal hacia la “transformación en el carácter de mercancía del arte mismo. Lo nuevo no es él, pues la fascinación de la novedad radica en el hecho de que él se reconozca hoy expresamente y de que el arte reniegue de su propia autonomía, colocándose con orgullo entre los bienes de consumo.” (IC, 202) Sólo el arte en cuanto burgués nos aparece como separado de otros ámbitos de la vida y la negación de cualquier función social –su libertad, en último término- se liga, sin embargo, desde siempre a las premisas de la economía de mercado: las obras de arte que se niegan al carácter de mercancía de la sociedad en tanto predicen seguir su propia ley, han sido al mismo tiempo mercancía³². En definitiva, aquella “finalidad sin fin” del arte autónomo se traduce en inutilidad para los fines del mercado, pero en cuanto la explotación y utilización del arte se va totalizando, presenciamos un “desplazamiento en la estructura económica interna de las mercancías culturales”, lo que significa que la existencia de lo inútil –lo que espera la “sociedad competitiva” del arte- es liquidado al subsumirse en lo útil³³. En este sentido, todo es percibido en la medida que

vaya a hacerse insoportable por sí misma. La unidad de la personalidad ha sido desenmascarada como apariencia desde el *Hamlet de Shakespeare*.”(IC, 200 – 201)

³¹ “En la radio, las mercancías, para las cuales existen los bienes culturales, son elogiadas también singularmente... las mejores orquestas del mundo –que en realidad no lo son- son ofrecidas gratis a domicilio. Todo ello es una parodia del país de Jauja, lo mismo que la «comunidad popular (racial)» nazi lo es de la humana. A todos se les ofrece algo... el espectáculo significa mostrar a todos lo que se tiene y se puede. Es aún hoy la vieja feria, pero incurablemente enferma de cultura... el que frecuenta habitualmente el cine se pone comprensivamente de lado de la institución.” (IC, 201)

³² “Si hasta el siglo XVIII la protección de los mecenas defendió a los artistas frente al mercado, estos se hallaban en cambio sometidos a los mecenas y a sus fines... La «libertad respecto a los fines» de la gran obra de arte moderna vive del anonimato del mercado. Las exigencias de éste se hallan hoy tan sutilmente mediatizadas que el artista queda exento, aunque sólo sea en cierta medida, de la exigencia concreta. Téngase en cuenta que su autonomía, en cuanto meramente tolerada, estuvo acompañada durante toda la historia burguesa por un momento de falsedad que se ha desarrollado finalmente en la liquidación social del arte... de la unidad de los opuestos, mercado y autonomía, en el arte burgués. Víctimas de la ideología caen justamente aquellos que ocultan la contradicción, en lugar de asumirla, como Beethoven, en la conciencia de su propia producción: Beethoven reprodujo, en su creación musical, la cólera por el dinero perdido y dedujo el imperativo metafísico «¡Así debe ser!», que trata de superar estéticamente —cargando con ella— la necesidad objetiva del curso del mundo, de la reclamación del salario mensual por parte de la gobernanta.” (IC, 202)

³³ Al responder la obra de arte enteramente a la necesidad generada en la sociedad por la industria cultural, “defrauda por anticipado a los hombres respecto a la liberación del principio de utilidad que ella debería procurar. Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de los bienes culturales es sustituido por el

sirve para algo y, a la vez, todo tiene valor en la medida en que puede ser intercambiado, más allá de lo que sea, con lo cual el ser del arte –el valor de uso- es, para el que percibe, un fetiche –la valoración social- el cual pasa a ser valor de uso, desmoronándose así el carácter de mercancía en el momento de su realización plena³⁴. Es de esta forma como las obras de arte pueden prepararse para entregar “máximas políticas” que se inculcan en el público a bajo precio y “su disfrute se hace accesible al pueblo como los parques”, pero en la disolución de su condición de mercancía “ha desaparecido incluso la última garantía contra su degradación al nivel de bienes culturales.” (IC, 205)

El bien cultural consistiría entonces justamente en la abolición de los privilegios culturales abriendo para las masas acceso a ámbitos que antes le estaban vedados por el precio. Pero esto es una ilusión o engaño, pues el bien cultural en realidad contribuye al desmoronamiento de la cultura³⁵.

Adorno y Horkheimer notan que la cultura es una mercancía paradójica: “tan sujeta está a la ley de intercambio que ya ni siquiera se intercambia; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde en la publicidad.”³⁶ (IC, 206) Si

valor de cambio...el consumidor se convierte en coartada ideológica de la industria de la diversión, a cuyas instituciones no puede sustraerse.” (IC, 203)

³⁴ “Esta especie de mercancía, que vivía del hecho de ser vendida y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad, tan pronto como el negocio no sólo es su intención sino su mismo principio...*la estafa se cumple indirectamente* a través de la ganancia de todos los productores unidos de coches y jabón que financian las estaciones de radio y, naturalmente, a través del crecimiento de los negocios de la industria eléctrica como productora de los aparatos receptores.” (IC, 203)

³⁵ “El arte ha mantenido al burgués dentro de ciertos límites mientras era caro. Pero eso se ha terminado. Su cercanía absoluta, no mediada ya más por el dinero, a aquellos que están expuestos a su acción, lleva a término la alienación y asimila a ambos bajo el signo de una triunfal reificación. En la industria cultural desaparece tanto la crítica como el respeto: a la crítica le sucede el juicio pericial mecánico, y al respeto, el culto efímero de la celebridad. No hay ya nada caro para los consumidores. Y sin embargo, estos intuyen a la vez que cuanto menos cuesta una cosa, menos les es regalado. La doble desconfianza hacia la cultura tradicional como ideología se mezcla con la desconfianza hacia la cultura industrializada como fraude.” (IC, 205)

³⁶ La publicidad es quien viene a dar vitalidad a la industria cultural frente al peligro de su desaparición “dado que su producto reduce continuamente el placer que promete como mercancía a la pura y simple promesa, termina por coincidir con la publicidad misma, de la que tiene necesidad para compensar su propia incapacidad de procurar un placer efectivo.” (IC, 206)

bien en un principio la publicidad cumplía la misión de orientar al consumidor en el mercado, ahorrando tiempo de trabajo, ahora ella resulta ser la trinchera del sistema dominante, reforzando el vínculo del consumidor con los grandes conglomerados monopólicos y, por lo tanto, “sólo quien forma parte del sistema o es cooptado a ello por decisión del capital bancario e industrial, puede entrar como vendedor en el pseudo mercado...la publicidad es hoy un principio negativo, un dispositivo de bloqueo: *todo lo que no lleva su sello es económicamente sospechoso.*” (IC, 207. Las cursivas son nuestras) La publicidad sólo indirectamente está al servicio de la venta, pues más importante es ser un dispositivo para demostrar y, por lo mismo, mantener el poderío industrial y subvencionar los medios de comunicación que preservan la ideología. La publicidad toma de la industria cultural la jerga, el estilo para enriquecer su técnica y, como todo producto tiene y debe presentarse publicitariamente, se convierte en el arte por excelencia³⁷. La técnica en ambas se convierte en una psicotécnica que manipula al hombre, cosificando las reacciones más íntimas para borrar las distinciones reales y “el triunfo de la publicidad en la industria cultural, [es] la asimilación forzada de los consumidores a las mercancías culturales, desenmascaradas ya en su significado.” (IC, 212)

I.4 De los términos aquí vistos. Síntesis del rastreo de conceptos para nuestros fines.

El concepto de bien cultural pareciera proceder de los grandes procesos de colonización del mundo oriental y vendría a ser aquello distintivo de lo occidental, lo “otro” exótico de la cultura europea. En este sentido, la cultura es la construcción que hace occidente, por una parte, de sí mismo en los territorios colonizados para arraigar en ellos, y, por otra, que hace de los otros entre los occidentales para fundarlos. De esta forma, la cultura es parte fundamental del proceso de dominación desplegado por los distintos imperios, apareciendo el bien cultural como aquel artificio que porta una doble dimensión: a) la de alcanzar una

³⁷ “...el arte por el arte, publicidad por sí misma, pura exposición del poder social...el carácter de montaje de la industria cultural...se presta de antemano a la publicidad: en la medida en que el momento singular se hace disociable del contexto y fungible, ajeno incluso técnicamente a todo contexto significativo, puede prestarse a fines externos a la obra misma...tanto técnica como económicamente, la publicidad y la industria cultural se funden la una en la otra...la repetición mecánica del mismo producto cultural es ya la repetición del mismo motivo propagandístico.” (IC, 208)

nueva forma de ser tanto del pueblo colonizador como al colonizado; b) la de sembrar la ilusión del *buen camino* que resulta ser la colonización para los dominados en tanto se “civiliza” a través del *corpus occidental* de comprensión del mundo. En último término, la función del bien cultural es de persuadir para justificar la hegemonía de occidente sobre oriente, el saqueo y la matanza que implican la colonización. La globalización moviliza la multiculturalidad desde la matriz de la colonización a través de la mercancía cultural, vale decir, el tráfico de objetos simbólicos y modos de ser que son adoptados en Europa e impuestos en oriente (la lengua, el estilo de vida, entre otros).

A esta multiculturalidad posibilitada por los procesos de colonización, sumamos la entrada de la técnica en los procesos productivos de obras de arte y en su circulación. La fotografía y el cine resultan herramientas de la técnica para movilizar sentido a una gran velocidad y cantidad. Pero en este nuevo alcance, la obra se transforma en mercancía. Ahora bien, el ser mercancía también puede resultar una posibilidad política: despertar los sentidos, eliminar las categorías heredadas por la tradición y volver al arte parte de una lucha social por el sentido de la humanidad, pues la liquidación del aura significa el fin de la distancia de la obra y el nacimiento de una nueva cultura, a saber, la de masas. Y es esta, justamente, la cultura consumidora de bienes culturales. Al ser inminentemente exhibitivo, es decir, al pretender llegar a la mayor cantidad de lugares posibles, el bien cultural se transforma en depositario de sentido para las masas, es decir, de sentido social.

Ahora bien, si los medios de producción técnica están en posesión de los grandes conglomerados y monopolios económicos, el sentido y alcance de la reproducción técnica estará al servicio de los mismos. El medio de producción serial de bienes culturales es la industria cultural, financiada y controlada por el monopolio económico. Por lo mismo, los bienes culturales vendrían a ser quienes preservan y promueven el *status quo* en la sociedad. Desde este lugar, los bienes culturales no aparecen como fuente de transformación, sino como movilización de los deseos de las masas hacia orientaciones económicas y de preservación del poderío, bajo la ilusión de lo novedoso, lo que implica que cualquier forma de bien cultural tiene una funcionalidad de no provocar transformación de fondo, sino sólo en apariencia.

En base a este entreabierto problema de comprensión de la expresión “bien cultural” nos gustaría realizar una revisión de la institucionalidad cultural chilena abordando elementos constitutivos de la misma, con miras a desentrañar las políticas culturales que guiaron su rumbo en el periodo 2005 – 2010. La revisión teórica rastreando el concepto de bien cultural buscaba abrir un campo de comprensión de este ambiguo uso que encontramos, por una parte, asociado al bien social y, por otra, a la mercancía cultural, donde se entrega a través de un dispositivo industrial, contenidos artísticos y culturales que pueden apuntar tanto a la liberación de los sentidos del hombre común como a la manipulación de su ser en la mera funcionalidad.

II Parte

Institucionalidad Cultural para Chile. El rol del Estado y las Políticas Culturales 2005 – 2010

II.1 Presentación

Esta parte de nuestro trabajo busca abrir la institucionalidad cultural chilena con miras a comprender en términos generales, su estructura y modos de proceder desde donde podamos entrever la comprensión –al menos en términos discursivos y, por lo demás, políticos- del bien cultura en tanto depositario de bienestar social, pero atravesado por esa otra cara de mercancía. Para esto nos basamos en la actual legislación, en documentos institucionales y en tesis de estudio sobre las políticas culturales 2005 – 2010, las primeras políticas evacuadas desde el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y que rigieron el campo nacional institucional hasta el año recién pasado. Nuestro fin acá es expositivo y, por lo mismo, puede llegar a ser un poco denso y descriptivo, pero la idea es presentar con la mayor claridad posible lo que nos convoca para desentrañar posteriormente su sentido.

El siguiente escrito se compone de tres partes: la primera dice relación de la historia de la institucionalidad, la segunda con la estructura y orgánica de funcionamiento de esta y la tercera expone las políticas culturales 2005 – 2010. Posteriormente, realizaremos una revisión y síntesis de los términos aquí tratados.

II.2 Breve historia de la institucionalidad cultural chilena

Para establecer el sentido de la institucionalidad cultural actual consideramos pertinente realizar una breve apertura histórica a lo que ha sido la política pública en esta materia. Nos ponemos como inicio para dicha apertura, la segunda mitad del siglo XX, pues es ahí donde notoriamente aparece la iniciativa del Estado en materia cultural, pasando por los años de dictadura militar hasta el debate, ya más claro, una vez retornada la democracia en los años 90.

II.2.1 Segunda mitad del Siglo XX³⁸.

En esta parte de la historia de nuestro país, el Estado cumple un rol protagónico no sólo en la organización política y social, sino que acorde a la visión que fueron tomando las sociedades latinoamericanas, de corte desarrollista, que impulsaba un “triple proceso de industrialización, democratización e incorporación de nuevos sectores, como las capas medias y populares”, por lo que refleja y simboliza “el compromiso de clases sociales y fuerzas políticas”, conocida con la metáfora “el alma estatal” donde la integración social era su sentido máspreciado y es el espacio público el lugar privilegiado para así lograrla (Bastías, 17).

Desde este lugar, la gestión en materia cultural estuvo fuertemente atravesada por esta idea de desarrollo integrado de la sociedad, que ancla en lo económico y social, asumiendo un modelo de desarrollo “donde a mayor desarrollo económico y social, mayor desarrollo de la cultura también, sin cuestionarse mucho el significado de esta relación ni tampoco el concepto de cultura”. En este sentido, las políticas culturales iban aparejadas de las socioeconómicas, sin especificidad alguna, contribuyendo a un todo en pos del desarrollo global del país y recibiendo los beneficios relativos a ese ejercicio, plasmándose concretamente en “cobertura educacional y difusión de valores culturales homogéneos que permitieran generar una idea de nación consistente” (Bastías, 18-19).

II.2.2 Golpe Militar: oscurantismo cultural

Es con la llegada del golpe militar que esta visión estatista es perseguida y aniquilada sistemáticamente desde y a través del elemento central que es la prohibición de la creación y la libre expresión de ideas, llamándosele a este período “apagón cultural” tanto por lo anterior como por la imposibilidad de generar un proyecto cultural propio: “La dictadura militar es caracterizada por una dimensión represiva y reactiva, que a pesar de tener un

³⁸ Para estos fines nos basamos en la Tesis de Socióloga de Bastías, M. *Políticas públicas culturales: Desde el acceso a la apropiación*, FACS, Universidad de Chile, Santiago, 2008. Las citas se acompañarán del apellido y el número de la página entre paréntesis. (N. del A.)

proyecto refundacional de la sociedad, no tuvo nunca un soporte cultural de envergadura” (Bastías, 20). Es así como nos encontramos con el *desplazamiento del desarrollo cultural desde la institucionalidad estatal hacia la sociedad civil, la cual, única y exclusivamente se puede manifestar de forma abierta en el exterior, en el exilio; pero dentro del país es la clandestinidad quien alberga gran parte del trabajo cultural, el cual se asocia directamente a lo político* y a través de un lenguaje, que buscaba dinamismo frente al apagón institucional, evidentemente contestatario y con “un horizonte de ideales democráticos y libertarios”. En directa relación con esta carencia de proyecto cultural oficial, se impone el modelo neoliberal que apareja el desplazamiento de la cultura desde lo político a lo económico, que posteriormente traerán consigo la relación tan conocida en nuestros días de cultura y mercado, “proceso que implica el nacimiento de circuitos de comercialización de las obras, diversificación de la producción para satisfacer demandas segmentadas, el uso generalizado de la publicidad, etc.” (Bastías, 20).

II.2.3 Los años 90: propuestas y horizontes culturales para la democracia chilena

Es recién con la vuelta de la democracia, en los años 90, que retorna el tema de la cultura a la agenda de gobierno, ahora coordinada por la División de Cultura del Ministerio de Educación y a la que se le suma, al interior de la SEGEGOB, la Secretaría de Comunicación y Cultura y la DIBAM. Principalmente el foco iba orientado, por una parte, a la *recomposición del espacio público* como lugar primordial para el desarrollo de la creación y difusión de las más diversas ideas en torno a la cultura y las artes y, por otra parte, al *diseño e implementación de instrumentos que incentiven y fomenten la producción artística*. Bajo este horizonte el gobierno tiene tres objetivos: a) el fomento a la creación y extensión cultural; b) creación de espacios e iniciativas culturales; y c) proposición de leyes y normas jurídicas para el sector. (Bastías, 20)

Con Patricio Aylwin, garantizar la libertad de expresión y de creación significó fortalecer y afianzar la democracia, procurando un acceso más equitativo y una participación orientada hacia la descentralización de la producción y gestión cultural. El espacio de la cultura local, las industrias culturales y la cultura artística profesional y especializada son los tres ejes

centrales para intervención con políticas culturales en su gobierno, con el interés de recomponer “el campo de producción artística a través del fomento estatal hacia los artistas y gestores” destacando 4 hitos importantes en este sentido: 1) La Ley de Donaciones Culturales, más conocida como Ley Valdés, y que pretende estimular la intervención privada en el financiamiento de proyectos artísticos y culturales que son en su mayoría ejecutados por universidades, bibliotecas, museos, corporaciones sin fines de lucro, entre otros, permitiendo a los donantes descontar de su impuesto a la renta el 50% de la donación realizada; 2) Primera Comisión para la Cultura, convocada el 1991 por el Ministro de Educación, y conformada por una serie de personalidades del sector, la cual fue dirigida por el sociólogo Manuel Antonio Garretón, y que tuvo como objetivo “evaluar y formular recomendaciones en torno a los temas de la institucionalidad cultural, fondos para la creación, proyección internacional y revisión legislativa respecto del patrimonio, industrias culturales y financiamiento”, siendo “el primer esfuerzo sistemático de propuesta para la institucionalidad especialmente encargada en los temas culturales.” (Bastías, 21); 3) Creación del FONDART, que nace como un fondo concursable mediante la asignación de la ley de presupuesto para 1992 y que será administrado por la División de Cultura del Ministerio de Educación, siendo expresión del rol que quiere asumir el Estado en el fomento de las artes y del desarrollo cultural del país y, junto con la ley Valdés, son desde ahora los principales modos de financiamiento desde el Estado; 4) Creación del Consejo y Fondo del Libro y la Lectura, en 1993, que se suman a los recursos del FONDART donde *“el Estado chileno reconoce en el libro y en la creación literaria instrumentos eficaces e indispensables para el incremento y la transmisión de la cultura, el desarrollo de la identidad nacional y la formación de la juventud”*³⁹; convocando todos los años a concurso y asesorando al Ministro de Educación –hoy por hoy, al Ministro de Cultura- en la formulación de políticas para el sector, siendo el primer consejo sectorial, al que le seguiría, una década después, el de la Música Nacional y el del Cine y la Industria Audiovisual.

Continuando con las tareas de la administración de Aylwin, Eduardo Frei Ruiz-Tagle mantuvo a la División de Cultura del MINEDUC como el órgano público a cargo de la

³⁹ Artículo 1º de la Ley N° 19.227 sobre Fomento del libro y la lectura, 1993. (N. del A.)

gestión en materia cultural, organizada en distintas áreas de acción de acuerdo a cada disciplina artística –artes visuales, danza, música, teatro, cine, culturas originarias, entre otras-, siendo responsables de definir políticas e implementar programas para cada sector “considerando la descentralización en materias de apoyo a la formación y creación, y la promoción de las diferentes producciones culturales nacionales” (Bastías, 22). En 1997 se convoca a la segunda Comisión asesora Presidencial en materias artístico culturales, la que fue presidida por Milan Ivelic e integrada por 17 personalidades de distintos sectores de la cultura y las artes, y que buscaba como misión central “*actualizar los diagnósticos y estudios de los demás sectores artístico culturales; estudiar políticas de fomento de las actividades artístico culturales; revisar la actual institucionalidad cultural y proponer un esquema de organización, acorde con el presente desarrollo del país*”⁴⁰. De esta comisión emana la propuesta definitiva para la constitución de un órgano de exclusiva dedicación cultural, destacando el nombre de Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, quien debe reunir y coordinar la gestión gubernamental en cultura. Se recomienda también que este organismo esté presente en las distintas regiones del país, avocándose a la gestión del patrimonio y que se acompañe de una inversión pública en cultura. Bajo este horizonte es que se implementan programas orientados a la participación ciudadana y la reorientación de las políticas culturales con énfasis en la difusión y desarrollo local, como lo fueron los Cabildos Culturales: “espacio de diálogo y reflexión sobre las aspiraciones y acciones que promueve el desarrollo cultural. En el año 1999 se realizaron 268 cabildos locales, cubriendo el 78% de las comunas del país. Cada uno de ellos establecía un delegado que los representaría en los Cabildos Nacionales de Cultura, cuya primera versión se realizó en enero de 2000, bajo el lema *Del chile vivido al chile soñado*.” (Bastías, 23). Los Cabildos Culturales son instancias propositivas, no resolutivas, donde se redactaron, entre otros documentos, la Carta de los Derechos Culturales y las 10 Propuestas Programáticas para la Cultura de Chile, y se mantuvieron hasta el año 2003 –año en que fue el cuarto encuentro- previo a la constitución de la nueva institucionalidad cultural.

⁴⁰ Ministerio de educación, División de Cultura “*Caminos abiertos. 1997-2002. A modo de memoria de una gestión*” Santiago, 2003. (N. del A.)

II.2.4 Consolidación de la Nueva Institucionalidad Cultural Chilena

Pero es en el gobierno de Ricardo Lagos donde empieza una preocupación sistemática por incorporar a la cultura como eje o tema central de la administración y gestión pública, integrándose como dimensión relevante para el desarrollo integral del país: “*no basta que la economía crezca, no basta que tengamos un desarrollo más equitativo y más sustentable. Aspiramos a que el desarrollo sea auténticamente humano, en el que las personas tengan satisfecha la plenitud de sus demandas, las demandas de la belleza del arte y el espíritu también*”⁴¹. Autonomía de la sociedad, presencia y papel facilitador del Estado, libertad de creación, valoración y respeto a la diversidad, afirmación y proyección de la identidad, educación de la sensibilidad, resguardo, conservación y difusión del patrimonio cultural, igualdad en el acceso al arte y bienes culturales y descentralización son los principios bajo los que giraron las decisiones en el campo de la cultura, las que tenían como objetivo “ampliar espacios de libertad, recuperar espacios públicos como lugares de información y diálogo, contribuir al desarrollo y pluralismo de la sociedad chilena como actitud positiva hacia la diversidad, entre otros”(Bastías, 23). La visibilidad de la producción y el desarrollo cultural al promover las actividades de difusión acercan la cultura a los distintos grupos sociales en las distintas regiones del país, tuvieron su auge en las Fiestas de la Cultura Ciudadana: actividades artístico culturales en todas las regiones del país y que incluyen paneles expositivos de organizaciones sociales y presentaciones de distintas disciplinas de las artes, fomentando la valoración de los espacios públicos como lugares de intercambio cultural, promoviendo la convivencia comunitaria e información ciudadana y fortaleciendo “la cultura local a través de la participación activa de creadores y artistas” (Bastías, 24). Las actividades masivas y los Días de las Artes y el Patrimonio, gratuitas o a muy bajo costo, con el objetivo de difundir las disciplinas, complementadas, al inicio de la administración, con la Comisión Presidencial de Infraestructura Cultural –que duró 4 años- que tenía como misión *diagnosticar la infraestructura y la gestión cultural existente en el país*, para elaborar, posteriormente, un plan para los años siguientes al reencauzar fondos para la restauración, habilitación y ampliación de espacios culturales, para contar a nivel nacional

⁴¹ Discurso del Presidente Ricardo Lagos ante la promulgación de la Ley que crea la nueva institucionalidad cultural, Julio 2003. Citado por Bastías, Pág. 22. (N. del A.)

con una infraestructura diversa reflejada en bibliotecas, museos, teatros y centros culturales, los que permitirían difundir, convocar y desarrollar la cultura, las artes y a los usuarios y público en general. De acuerdo a la Memoria 2000 – 2003 de la nombrada comisión presidencial, se financiaron 52 proyectos de infraestructura, dentro de los que destacan la Biblioteca de Santiago (inaugurada posteriormente en 2005), el Centro Cultural Matucana 100 y el Museo de Arte Moderno de Castro⁴².

Si en la década de los 1990 el fomento sectorial donde el destinatario principal de instrumentos de apoyo para desarrollo y creación fueron los artistas y personas ligadas directamente a la cultura, ahora, en el 2000, es el desarrollo social, bajo la imagen o *idea de un servicio público del cual deben gozar y participar todos los sectores sociales*, en condiciones de infraestructura propicias para la actividad cultural. “La pregunta, entonces, se traslada desde ¿cómo potenciar las creaciones locales y qué infraestructura se requiere para ello?, hacia ¿cómo hacer del arte y la cultura una práctica cotidiana de los chilenos?, ¿cómo llenar la infraestructura implementada? Preguntas que precisamente asumirá, al menos en sus planteamientos, el nuevo Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.” (Bastías, 25)

II.3 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: nueva institucionalidad para un nuevo país

La frase “sin Estado hay ciertamente cultura, pero sin Estado no hay desarrollo cultural” dicha por Ricardo Lagos el año 2003 cuando firma la ley que crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (en adelante CNCA), deja en evidencia la convicción de que es el Estado, y no otro, quien debe ser impulsor de las más importantes iniciativas para el desarrollo de la cultura y las artes del país. Pues bien, a esta convicción tan sólo le faltaba el orden en un aparato estatal que pudiera permitir el desarrollo uniforme de políticas culturales, misión dificultosa en la década de 1990 dado la dispersión y fragmentación de las iniciativas en los servicios, la administración poco óptima de los recursos y la falta de

⁴² Comisión Presidencial de Infraestructura Cultural: “*Memoria 2000-2003*”, Santiago, 2003. Citado por Bastías, Pág. 24. (N. del A.)

un único interlocutor a través del cual la sociedad se pudiera comunicar e informar. El CNCA absorbe a la División de Cultura del Ministerio de Educación y al Departamento de Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno; pone al Consejo Nacional del Libro y la Lectura, al Comité de Donaciones Culturales bajo su dependencia y coordina la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y al Consejo de Monumentos Nacionales.

II.3.1 ¿Qué es el CNCA?

El CNCA es un servicio público *autónomo, descentralizado y territorialmente desconcentrado*; con personalidad jurídica y patrimonio propio y se relaciona *directamente* con el Presidente de la República⁴³. Se instala con sede nacional en Valparaíso y en tanto servicio público “encargado de satisfacer las necesidades colectivas en los temas culturales de manera regular y continua” (Bastías, 25) su organización y gestión se sostiene sobre tres objetivos centrales (CLCC, 280):

- 1) *Apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura;*
- 2) *Contribuir a conservar, incrementar y poner al alcance de las personas el patrimonio cultural;*
- 3) *Promover la participación de las personas en la vida cultural del país.*

De acuerdo a lo anterior su principio básico es “la búsqueda de un desarrollo cultural armónico y equitativo entre las regiones, provincias y comunas del país...en especial...frente a la distribución de los recursos públicos destinados a la cultura. (CLCC, 280)

⁴³ CNCA y Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. *Compendio de Legislación Cultural Chilena*, Valparaíso, 2009. Pág. 279. En adelante citaremos este texto con las siglas CLCC acompañado del número de página correspondiente. (N. del A.)

II.3.2 ¿Qué hace el CNCA?

El CNCA debe cumplir las siguientes funciones (CLCC, 280-281):

- 1) Estudia, adopta, pone en ejecución, evalúa y renueva políticas culturales, así como planes y programas del mismo carácter, con el fin de cumplir con su objetivo;
- 2) Ejecuta y promueve la ejecución de estudios e investigaciones acerca de la actividad cultural y artística del país, así como sobre el patrimonio cultural de éste;
- 3) Apoya la participación cultural y la creación y difusión artística, a nivel de las personas, de las organizaciones y de todas las colectividades, para que encuentren espacios de expresión en el barrio, la comuna, la ciudad, la región y el país, de acuerdo con las iniciativas y preferencias de quienes habitan esos espacios;
- 4) Facilita el acceso a las manifestaciones culturales y a las expresiones artísticas, al patrimonio cultural del país y al uso de las tecnologías que conciernen a la producción, reproducción y difusión de objetos culturales;
- 5) Establecer una vinculación permanente con el sistema educativo formal en todos sus niveles, coordinándose con el MINEDUC, con el fin de dar suficiente expresión a los componentes culturales y artísticos en los planes y programas de estudio;
- 6) Fomenta el desarrollo de capacidades de gestión cultural en los ámbitos internacional, nacional, regional y local;
- 7) Impulsa la construcción, ampliación y habilitación de infraestructura y equipamiento para el desarrollo de las actividades culturales, artísticas y patrimoniales del país, y promueve la capacidad de gestión asociada a esa infraestructura;
- 8) Propone medidas para el desarrollo de las industrias culturales y la colocación de sus productos tanto en el mercado interno como externo;
- 9) Establece vínculos de coordinación y colaboración con todas las reparticiones públicas que, sin formar parte del Consejo ni relacionarse directamente con éste, cumplan también funciones en el ámbito de la cultura;
- 10) Desarrolla la cooperación, asesoría técnica e interlocución con corporaciones, fundaciones y demás organizaciones privadas cuyos objetivos se relacionen con las

funciones del Consejo, y celebra con ellas convenios para ejecutar proyectos o acciones de interés común;

11) Diseña políticas culturales a ser aplicadas en el ámbito internacional, y explora, establece y desarrolla vínculos y convenios internacionales en materia cultural, para lo cual deberá coordinarse con el *Ministerio de Relaciones Exteriores*;

12) Desarrolla y opera un sistema nacional y regional de información cultural de carácter público. Para la operación del sistema información el Consejo crea un banco de datos personales;

13) Administra el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes;

14) Administra el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, creado en la ley N° 19.227;

15) Hace cumplir todas las acciones, los acuerdos y las obligaciones que le corresponden al Comité Calificador de Donaciones Privadas, contemplado en la ley N° 18.985;

16) Propone la adquisición para el Fisco de bienes inmuebles de carácter patrimonial cultural por parte del Ministerio de Bienes Nacionales;

17) Coordina al Consejo de Monumentos Nacionales y a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

En este sentido, es menester que el CNCA ponga a disposición herramientas para el desarrollo ya no sólo a los agentes involucrados en la cultura y las artes, sino también para la recepción de diversas expresiones por parte de la población en general; también es mandato el vinculo permanente con el sector educacional, preocupándose de los procesos formativos de audiencias y de producción nacional y la gestión cultural local dotando de herramientas a las organizaciones territoriales en pos de la participación y desarrollo en y de la vida cultural nacional.

II.3.3 ¿Cuáles son cada una de sus partes?

La denominación de “Consejo” alude a una estructura conformada por diferentes órganos:

a) Directorio Nacional, integrado por 11 representantes de diferentes sectores de la cultura y las artes, cuyo presidente tiene rango de Ministro; b) Comité Consultivo Nacional; c) 15

Consejos Regionales, y sus respectivos Directores Regionales, que obedecen al principio de desconcentración territorial y d) 15 Comités Consultivos Regionales⁴⁴. Veámoslos en detalle (CLCC, 282 – 290).

a) Directorio Nacional:

El Directorio Nacional es la *Dirección Superior del Consejo* y se compone por 1) el Presidente del Consejo –Ministro de Cultura-, que es jefe superior del CNCA; 2) El Ministro de Educación; 3) El Ministro de Relaciones Exteriores⁴⁵; 4) Tres personalidades de la cultura que tengan una reconocida vinculación y una destacada trayectoria en distintas actividades de creación artística, patrimonio, industrias culturales y gestión cultural⁴⁶; 5) dos personalidades de la cultura que reúnan las mismas condiciones señaladas en el número 4 y que serán designadas a través de similar procedimiento y con acuerdo del Senado; 6) dos académicos del área de la creación artística, del patrimonio o de la gestión cultural, designados uno por el Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas (CRUCH) y otro por los Rectores de las universidades privadas autónomas; y 7) un Premio Nacional, elegido por quienes hayan recibido esa distinción⁴⁷.

El Directorio tiene por atribuciones cumplir y hacer cumplir las 17 funciones del CNCA que enunciamos más arriba; aprobar anualmente el plan de trabajo del Consejo, así como la memoria y el balance del año anterior, conociendo el anteproyecto de presupuesto⁴⁸; también propone al Presidente de la República los proyectos de ley y actos administrativos que crea necesarios para la debida aplicación de políticas culturales y para el desarrollo de la cultura, la creación y difusión artísticas y la conservación del patrimonio cultural;

⁴⁴ Véase Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Memoria 2004*. En: http://www.consejodelacultura.cl/2004memoria/download/memoria_2004.pdf (N. de A.)

⁴⁵ Estos dos últimos podrán delegar su participación en representantes permanentes, y pueden asumir cuando lo estimen conveniente.

⁴⁶ Deberán ser representativas, aunque no representantes de tales actividades y serán designadas por el Presidente de la República a propuesta de las organizaciones culturales del país, que posean personalidad jurídica vigente de conformidad a la ley.

⁴⁷ Las personas a que se refieren los números 4, 5, 6 y 7, durarán cuatro años en sus funciones y podrán ser designadas de nuevo por una sola vez.

⁴⁸ La memoria anual del Consejo será pública; será responsabilidad del Presidente del Consejo organizar anualmente una cuenta pública.

resuelve la distribución de los recursos del FONDART; y designa a las personas que integrarán los Comités de Especialistas, la Comisión de Becas y los jurados que intervienen en la selección y adjudicación de recursos a proyectos de aquel Fondo⁴⁹.

El Presidente del Consejo –Ministro de Cultura- debe velar por el cumplimiento de los acuerdos y/o instrucciones del Directorio y propone a éste el programa anual de trabajo; representa judicial y extrajudicialmente, nacional e internacionalmente al servicio; y delega en funcionarios de la institución, las funciones y atribuciones que estime conveniente; conoce y resuelve todo asunto relacionado con los intereses del CNCA, salvo aquello se reserva por ley al Directorio, ejecutando los actos y celebrando los contratos que sean necesarios o conducentes a la obtención de los objetivos del servicio; también informa periódicamente al Directorio de la marcha de la institución y del cumplimiento de sus acuerdos e instrucciones; crea y preside, previa autorización del Directorio, comisiones y subcomisiones, para desarrollar los estudios que se requieran, integradas por representantes de ministerios, servicios y demás organismos públicos competentes, debiendo incorporar en ellas, personas representativas de la sociedad civil.

También existe la figura del Subdirector quien debe supervisar las unidades administrativas del servicio, sobre la base de los objetivos y las políticas del Directorio y de las instrucciones del Ministro, siendo un cargo de confianza exclusiva de este. Cumple y hace cumplir las instrucciones que le imparte el Presidente realizando los actos que éste le delega; colabora con él en la preparación del plan anual de trabajo, del anteproyecto de presupuesto y de toda otra materia que deba ser consideración del Directorio; gestiona administrativamente el servicio, sujetándose a las instrucciones que le imparte el Presidente; y adopta todas las providencias y medidas que sean necesarias para el

⁴⁹ Los jurados deberán estar integrados, a lo menos, por un 50% de personas provenientes de regiones diferentes de la Metropolitana. Las sesiones ordinarias y extraordinarias del Directorio, el quórum para sesionar y para adoptar acuerdos, los procedimientos para decidir en caso de empate y aquellas normas que permitan una gestión flexible, eficaz y eficiente, serán definidas en un reglamento interno que dictará el propio Directorio.

funcionamiento del Directorio desempeñándose como secretario y ministro de fe del mismo.

b) Comité Consultivo Nacional

Este órgano es *ad honórem* y tiene por misión asesorar al Directorio en lo que respecta a políticas culturales, al plan anual de trabajo y a la preparación de proyectos de ley y actos administrativos relativos a la cultura.

Tiene como facultad hacer sugerencias sobre la marcha general del servicio y emite opinión sobre cualquier otra materia en lo que le consulte el Directorio o el Ministro; también genera propuestas sobre la enseñanza y práctica de las disciplinas artísticas y la educación sobre el patrimonio cultural tangible e intangible; elige, de entre los que lo conforman, a su presidente y el Subdirector Nacional concurre a sus reuniones, el cual es su secretario. También propone especialistas, jurados e integrantes de la Comisión de Becas que intervienen en la evaluación y selección de proyectos y adjudicación de recursos del FONDART. Lo integran quince personas de reconocida trayectoria y experiencia en las distintas áreas: 7 de la creación artística; 2 del patrimonio cultural; 2 de las culturas originarias; y 4 de entre las universidades, las industrias culturales, la gestión de corporaciones y fundaciones de derecho privado y la empresa privada⁵⁰. Dichas personas son designadas por el Directorio a partir de las propuestas de organizaciones o instituciones que posean personalidad jurídica vigente y estarán 2 años en su cargo, sin posibilidad de otro periodo. En sus reuniones podrá participar el directivo superior del Consejo de Monumentos Nacionales y de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). A lo menos 5 veces en el año, el Subdirector debe llamar a reunión, siendo los acuerdos tomados por la mayoría y en caso de empate, es el voto del Presidente del Comité, o el que lo remplace, el que decide.

⁵⁰ A los integrantes del Comité no se les aplica las normas que rigen a los funcionarios públicos, salvo en materia civil y penal. Ningún integrante puede tomar parte en la discusión de asuntos en que él o sus parientes hasta el cuarto grado de consanguinidad o segundo de afinidad estén interesados.

c) Consejos Regionales:

Los Consejos Regionales cumplen la función del CNCA y coordinan las políticas culturales nacionales en cada una de las regiones, para lo cual estudian, adoptan, ejecutan y renuevan políticas culturales regionales e interregionales, desde las nacionales, participando en el examen, adopción, evaluación y renovación de estas últimas, por lo que anualmente aprueban el plan de trabajo regional. Vela tanto por la coordinación y cooperación en materias culturales entre distintos ministerios, organismos y servicios públicos regionales y municipios y entre ellos y las corporaciones, fundaciones y otras organizaciones privadas; como por la coordinación y colaboración entre los organismos y organizaciones mencionadas y las universidades de cada región. También asignan recursos regionales del FONDART; fomentan la constitución y el desarrollo de entidades regionales de creación artística y cultural, de gestión y de conservación del patrimonio cultural, manteniendo un registro público de las mismas; colaboran con los agentes culturales, públicos y privados, en las actividades de la promoción, creación, difusión, gestión y conservación de objetos culturales; fomentan la instalación, habilitación y funcionamiento de infraestructura cultural y de capacidad de gestión vinculada a esta; estimulan la participación y las actividades culturales de los municipios y sus corporaciones y de las organizaciones sociales de base, manteniendo con todas ellas vínculos permanentes de información y coordinación; e impulsan la cooperación e intercambio cultural interregional e instancias internacionales, públicas o privadas.

Está compuesto por el 1) Director Regional, quien es nombrado por el Presidente del CNCA, de una terna que le propondrá el Intendente, y es a quien corresponde presidir el Consejo Regional; 2) el Secretario Regional Ministerial de Educación; 3) una personalidad representativa de las actividades culturales de las comunas, propuesta por los Alcaldes de la Región y designada por el Intendente; y 4) Cuatro personalidades regionales de la cultura, designadas por el Directorio Nacional, de una nómina de diez personas elaborada por el Intendente, a propuesta de las organizaciones culturales de las provincias, que posean personalidad jurídica vigente. Están cuatro años en sus funciones y pueden ser designadas de nuevo por una sola vez.

Así como el Ministro de Cultura, el Director Regional administra y representa al CNCA a nivel regional, ejecuta los acuerdos e instrucciones del Directorio Nacional, y los del Consejo Regional, propone a este último el plan de trabajo anual y prepara el proyecto de presupuesto; también ejerce las funciones que le corresponden al Subdirector Nacional en el caso que este se lo haya expresamente solicitado. El Subdirector Nacional debe reunirse al menos dos veces al año con la totalidad de los Directores Regionales, para evaluar la desconcentración territorial del Consejo, adoptar las medidas necesarias para hacerla efectiva y recoger las propuestas de los Consejos Regionales en la formulación de las políticas culturales nacionales y en otras materias de interés general.

El Comité Consultivo Regional es *ad honorem* y se compone por siete personalidades de trayectoria reconocida en la zona, las que son designadas por el Consejo Regional a propuesta de las organizaciones o instituciones culturales de la región y estarán dos años en sus funciones. Eligen entre ellos un presidente y a sus reuniones asiste el Director Regional. Tiene como misión asesorar al Consejo Regional en políticas culturales y en plan de trabajo anual, formular sugerencias y observaciones para la buena marcha del Consejo Regional; y proponer las acciones necesarias para dar efectivo cumplimiento a la difusión nacional e internacional de la creación artística y de patrimonio cultural chileno. También se pronunciarán sobre lo que el Consejo Regional o el Director Regional soliciten y este último al menos cuatro veces en el año lo citará, adoptándose acuerdos por la mayoría de los asistentes y frente a cualquier empate decidirá el voto del Presidente.

El CNCA, si estima conveniente, puede también nombrar Coordinadores Provinciales de Cultura para contribuir en la preparación y ejecución de acuerdo con las disponibilidades presupuestarias. En este caso el Consejo Regional puede constituir un Comité Consultivo Provincial, *ad honorem*.

II.3.4 ¿Cómo se organiza el CNCA?

El CNCA se organiza programáticamente (excluyendo el aparato propiamente administrativo), en tres departamentos que cumplen el mandato del servicio y las líneas de acción reunidas en las políticas culturales y que se componen secciones. Estos son:

1) Departamento de Creación Artística: compuesto por las secciones de Gestión Programática; de Gestión Administrativa y Financiera; y de Fondos de Cultura y Áreas Artísticas. Su objetivo es apoyar la creación artística del país, a través del respaldo directo a los creadores y de la formación de audiencias para el acceso y participación de las personas a los bienes culturales⁵¹.

2) Departamento de Ciudadanía y Cultura: compuesto por las secciones de Educación y Cultura; de Acceso y Difusión del Arte y la Cultura; y de Patrimonio. Su objetivo es desarrollar políticas culturales orientadas a la difusión de la cultura y las artes; y garantizar el derecho ciudadano al acceso igualitario a los bienes culturales y artísticos; difundir el arte y la cultura, reconociendo la diversidad cultural y la salvaguarda del patrimonio cultural, integrando los bienes simbólicos como factores del desarrollo humano, educativo, fortalecimiento democrática y calidad de vida⁵².

3) Departamento de Planificación y Presupuesto: compuesto por las secciones de Planificación Estratégica y Control de Gestión; de Recursos Financieros; de Estudios y Documentación; de Tecnologías de Información y Comunicaciones. Su objetivo principal es diseñar la planificación estratégica de la institución, la implementación y coordinación de las acciones, actividades y programas. Para estos fines, trabaja en equipo con otros departamentos y unidades del CNCA para consolidar y fortalecer los procesos de

⁵¹ Véase <http://transparenciaactiva.cultura.gob.cl/uploads/marcoNormativo/137.pdf> (N. de A.)

⁵² Véase Loc. Cit. (N. de A.)

planificación programática, presupuestaria, y tecnológica en pos del desarrollo del servicio⁵³.

II.4 Políticas Culturales 2005 – 2010⁵⁴

La estructura antes descrita, inscrita dentro y desde un marco legal, requiere un curso de acción, un *hacia dónde* enfocar las energías: un eje ordenador, rector del quehacer del servicio, vale decir, una política. Esta definición del curso de acción en el ámbito de la cultura y las artes, tiene su primera versión en el documento evacuado en Mayo de 2005 *Chile quiere más cultura. Definición de Política Cultural 2005 – 2011* (en adelante PC), el cual se funda y elabora a partir de una serie de informes y estudios realizados en los distintos gobiernos de la Concertación los cuales fueron tratados en la primera Convención de Cultura que se realizó en Valparaíso en 2004⁵⁵.

Con miras al Bicentenario del país, este documento elaborado por el primer Directorio Nacional, con la participación de todos los Consejos Regionales y los Comités Consultivos, tiene por objetivo troncal una Política Cultural de Estado “que competa tanto a los agentes públicos como privados que operan en el ámbito, lo que denota un interés por alejarse de la política cultural de gobierno como se desarrollo durante los 14 años anteriores, y que refleje la diversidad de visiones de la sociedad política y artística.” (Parra, 57). Posteriormente, en

⁵³ Loc. Cit. (N. del A.)

⁵⁴ Para este apartado del capítulo, tengo a la vista, por una parte, *Chile Quiere Más Cultura: Definición de Política Cultural 2005 – 2010*, CNCA, Mayo, 2005; y la excelente Tesis de Licenciatura en Artes con Mención en Teoría e Historia de las Artes de Parra, I. *Políticas Públicas para las Artes Visuales*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011, donde se realiza un análisis minucioso a los orígenes, estructura y forma de la Institucionalidad Cultural Chilena, a la vez que se investigan los modelos y la política cultural chilena de manera sistemática. Me baso en estos dos textos y el primero será citado entre paréntesis y con las iniciales PC acompañado del número de la página; en el segundo caso citaré entre paréntesis el apellido acompañado del número de página correspondiente. (N. del A.)

⁵⁵ En ese entonces participaron cerca de 110 integrantes de la institucionalidad cultural, con orientaciones hacia una política de Estado en la materia. Entre otros, destacan los informes del Departamento de Estudios del CNCA, los Anuarios de Cultura y Tiempo Libre del INE, la Encuesta de Consumo Cultural en Región Metropolitana realizada también por el INE en colaboración con el CNCA el mismo 2004; las estadísticas arrojadas por la Cámara del Libro y los de la SCD, la DIBAM, entre otros aportes realizados por diferentes estudiosos del mundo social y académico que permitieron sondear el campo. Véase Parra, 57. (N. del A.)

2006, se elaboran políticas sectoriales para las distintas disciplinas artísticas, elaborando diagnósticos nacionales y los estudios pertinentes, con un fuerte énfasis en las artes que representan industrias culturales, y “es así como en el mes de agosto del año 2006 el Directorio Nacional del CNCA aprobó la Política Nacional del Libro y la Lectura”. Pero disciplinas como las artes visuales, que no representa industria cultural, “hasta marzo de 2010 –fines de los gobiernos concertacionistas- [aún no poseen] un documento marco.” (Parra, 58)

Las PC representan el compromiso de acción del Estado frente a la sociedad en materia artística y cultural, expresado en 9 principios⁵⁶, entendiendo que la cultura no es vista como un aderezo sino que representa la identidad nacional y, por lo mismo, el eje central del desarrollo de Chile. En este sentido las políticas culturales se definen como “el conjunto de actividades e iniciativas dirigidas a satisfacer necesidades culturales, desarrollar el ámbito expresivo-simbólico y generar perspectivas compartidas de la vida social de una determinada comunidad”⁵⁷, lo que es concordante con la estructura que presenta el documento de las PC. Los principios orientan su accionar hacia 5 líneas estratégicas, “las cuales dan cuenta de la articulación del campo artístico-cultural”, las que a su vez generan “objetivos prioritarios que contemplan 52 medidas de intervención, como indicaciones de los aspectos en los cuales se deben realizar acciones y desarrollar programas para poder alcanzar el objetivo propuesto por la institución.” (Parra, 60)

⁵⁶ Estos son: 1) Afirmación de la identidad y la diversidad cultural de Chile; 2) Libertad de creación y expresión; 3) Participación democrática y autónoma de la ciudadanía en el desarrollo cultural; 4) Rol insustituible y deber del Estado; 5) Educar para la apreciación de la cultura y la formación del espíritu reflexivo y crítico; 6) Preservación, conservación, difusión del patrimonio cultural y rescate de la memoria; 7) Igualdad de acceso al arte, los bienes culturales y las tecnologías; 8) Descentralización de la política cultural y desarrollo cultural equilibrado; 9) Profundizar la inserción en el mundo. Véase PC, 12 – 15 (N. del A.)

⁵⁷ Garretón, Manuel Antonio. “Las políticas culturales: conceptos y tendencias en Chile”, citado por Parra, 59. (N. de A.)

II.4.1 Síntesis de los Principios de la Política Cultural

Todos los Estados que se encuentran dentro de la Organización de Estados Interamericanos (OEI), deben partir de cuatro principios fundamentales en sus políticas culturales: 1) la promoción de la identidad cultural; 2) la protección de la diversidad cultural; 3) el fomento de la creatividad; y 4) la consolidación de la participación ciudadana (en Parra, 60 - 61). Recogiendo estos cuatro principios, las PC articula tres más partiendo de la estructura orgánica de la institucionalidad cultural chilena, a saber: “el Rol del Estado, la Descentralización e Internacionalización.” (Parra, 61)

Podemos resumir los principios en el siguiente recuadro (PC, 12 – 15):

	PRINCIPIO	RESUMEN DESCRIPTIVO
1	Afirmación de la identidad y la diversidad cultural de Chile	“Identidad y diversidad cultural son complementarias, de modo que nunca será necesario limitar ni ocultar la segunda a fin de preservar la integridad de la primera. El fortalecimiento del proceso de construcción de la identidad nacional, así como de las distintas identidades regionales y locales que existen en el país, responde a la necesidad de preservar y cultivar una singularidad que nos permita tener un lugar propio y visible en el mundo sin fronteras que la globalización trae consigo. Sólo de esa manera la globalización será un proceso que acabará produciendo un resultado más rico y diverso, diferente de aquel que generaría la simple hegemonía de una determinada cultura nacional a escala mundial”
2	Libertad de creación y expresión	“La libertad de creación, producción y difusión artística y cultural constituye un derecho fundamental que el Estado reconoce, asegura y promueve tanto en su Constitución Política como en pactos y tratados internacionales suscritos por Chile”
3	Participación democrática y autónoma de la ciudadanía en el desarrollo cultural	“Lo que sucede en el orden cultural dentro de una sociedad acontece antes por la libre iniciativa de las personas y de las organizaciones que por una actividad deliberada de parte del Estado. De lo anterior se concluye que el papel preferente de este último se refiere a la creación y promoción de las mejores condiciones posibles para que las expresiones artísticas y las manifestaciones culturales puedan surgir, difundirse y ser apreciadas por el público libre y espontáneamente”
4	Rol insustituible y deber del Estado	“Una institucionalidad que, en el sentido amplio del término, comprende al conjunto de los instrumentos legales, administrativos, de gestión, financieros, de infraestructura y otros que el Estado pone al servicio de la cultura, tanto a nivel nacional, regional y comunal. En un sentido estricto, este conjunto de herramientas se refiere al modo como el Estado reúne, organiza y hace operar con eficacia a los organismos gubernamentales que

		cumplen funciones en el ámbito de la cultura”
5	Educación para la apreciación de la cultura y la formación del espíritu reflexivo y crítico	“La finalidad última de la educación es la cultura; de lo contrario, ésta se convierte en un mero adiestramiento. Nuestras carencias educativas constituyen nuestro principal problema cultural. La cultura no es viable sin la educación y ésta no tiene sustancia sin la cultura. Ambas exigen ser consideradas en su reciprocidad, en su mutua dependencia”
6	Preservación, conservación, difusión del patrimonio cultural y rescate de la memoria	“Así como el Estado asume una presencia activa a fin de favorecer la libertad de los creadores y la del público en general, del mismo modo adopta un papel decidido en la conservación, preservación y difusión del patrimonio cultural de la nación, constituido por bienes tangibles, muebles e inmuebles, como también intangibles. Asimismo crea las condiciones y los estímulos para que la sociedad civil tome debida conciencia del valor de nuestro patrimonio y se comprometa también con su resguardo y gestión”
7	Igualdad de acceso al arte, los bienes culturales y las tecnologías	“El Estado reconoce y promueve el derecho del público para desarrollar preferencias y escoger una variedad amplia y directa de propuestas artísticas y culturales. La igualdad de acceso al arte y a la cultura debe ser promovida no sólo en cuanto al goce de las distintas expresiones artísticas y manifestaciones culturales, sino también en las oportunidades que debe tener cada persona para intervenir activamente en la creación de tales expresiones y manifestaciones”
8	Descentralización de la política cultural y desarrollo cultural equilibrado	“La descentralización que queremos para el país debe alcanzar al diseño de políticas culturales, a la ejecución de las mismas, a la evaluación de sus resultados y a los recursos de gestión, financieros y de infraestructura, que el Estado pone al servicio de la cultura, con el propósito de conseguir un desarrollo cultural equitativo y armónico de todas las regiones del país”
9	Profundizar la inserción en el mundo	“Chile está en un camino de creciente profundización de su inserción en el mundo. La identidad cultural del país es un proceso en permanente formación que se realiza a través de la afirmación de los valores propios y el diálogo con otras culturas. Los valores universales de la cultura humana, que se expresan en el arte y la ciencia, deben ser transmitidos sin trabas en todos los países del orbe, pues son estas obras los factores educativos fundamentales del progreso y el desarrollo del espíritu del hombre”

De este recuadro podemos decir que el Estado cumple un papel insustituible no solo en garantizar el acceso y desarrollo de iniciativas artísticas y culturales en el país, sino también generar las condiciones institucionales para la conservación del patrimonio, su preservación y difusión, a lo largo de todo el territorio nacional y con miras al fortalecimiento de la participación ciudadana en materia cultural, sin distinción de origen socioeconómico, educando y abriendo las posibilidades para educar en los distintos ámbitos de la cultura y las artes, teniendo presente la apertura e inserción del país en el concierto internacional, siendo por lo mismo fundamental la consolidación y afirmación de valores propios,

curtiendo la identidad local, regional y nacional hacia la preservación y cultivo de la singularidad que nos ubicaría en un lugar propio y visible dentro de la globalización.

II.4.2 Síntesis Líneas Estratégicas, Objetivos y Medidas 2005 – 2010

De los principios desplegados anteriormente se desprenden prioridades que terminan definiendo, en este caso, 5 estrategias, cada una de las cuales tiene un objetivo central. En total existe 52 medidas para alcanzar la totalidad de los objetivos.

Para facilitar el análisis, sintetizaremos en recuadros las distintas líneas estratégicas, con objetivos y medidas (PC, 16 – 29):

Línea Estratégica	Creación Artística y Cultural
Objetivo	Apoyar al artista en la creación de sus obras, desarrollando instancias para una formación de excelencia, facilitando los medios para producir y difundir sus trabajos y mejorando las condiciones para una adecuada inserción en la sociedad.
Medidas	
1. Incorporar la educación artística al sistema de acreditación de la educación superior y consolidar los objetivos fundamentales y contenidos mínimos en las escuelas artísticas del sistema escolar. Asimismo, estas escuelas deberán generar su propio sistema de acreditación.	
2. Desarrollar programas permanentes de estímulo, formación y apoyo a nuevos talentos artísticos, insertos tanto en el sistema de educación general como en la enseñanza artística especializada, sustentados en un sistema de becas y reconocimiento especial.	
3. Posibilitar la participación de los artistas en el proceso formativo a nivel escolar, mediante la creación de nuevos mecanismos que permitan su desempeño docente.	
4. Identificar y fomentar polos de desarrollo artístico regionales en donde converjan condiciones políticas, económicas, culturales y sociales, de infraestructura y de fomento a la creación. Establecer un sistema de incentivos económicos, incluidos los tributarios, y apoyar su formación a través de fondos concursables que privilegien iniciativas artístico culturales de calidad, asociadas a medidas estratégicas de desarrollo de dichos polos.	
5. Creación del Fondo Bicentenario, destinado a subvencionar proyectos de excelencia asociados a colectivos artísticos estables en todas las disciplinas, con programas convenidos por períodos de tres a cinco años y con alto impacto a nivel de audiencias.	
6. Inscripción del país en los circuitos artísticos internacionales, desarrollando en torno al Bicentenario iniciativas tales como una Bienal Internacional de las Artes Visuales con énfasis en América Latina. Esta debe convertirse en un hito para afirmar la identidad y proyección internacional del arte chileno.	
7. Adopción de un seguro estatal para la exhibición temporal de obras extranjeras o chilenas en el exterior, con el objetivo de potenciar el intercambio cultural y la presencia de nuestros artistas en el mundo.	
8. Creación de un Centro Nacional que contenga, de acuerdo a los estándares internacionales, espacios para	

la representación de las artes escénicas y de la música. Ello debe asegurar óptimas condiciones para la interpretación escénica y la ejecución de todo tipo de música.
9. Aprobación de una nueva legislación de derechos de autor y conexos que asegure a los autores la libertad de creación y la protección de sus obras y realizaciones artísticas, en acuerdo a los desafíos que imponen las nuevas tecnologías y conforme a los estándares internacionales de protección.
10. Establecer mecanismos apropiados para el control y cumplimiento de la legislación laboral de los artistas, así como velar por el cumplimiento de las normas que regulan el estatuto legal y laboral de artistas extranjeros en el país. En particular, se impulsará un programa especial de afiliación de artistas y trabajadores de la cultura a los sistemas de seguridad social.

Línea Estratégica	Producción Artística y Cultural e Industrias Culturales
Objetivo	Promover el desarrollo de una industria cultural que aporte al crecimiento de la oferta de bienes y servicios culturales en el país, y que asegure la difusión de la creación artística y del patrimonio nacional.
Medidas	
11.- Desarrollar un Plan Nacional de Fomento de la micro, pequeña y mediana empresa cultural, a través de programas e instrumentos de incentivo. El apoyo y fomento dirigido a las empresas culturales nacionales debe cautelar la independencia respecto de los consorcios internacionales, y volcarse con especial énfasis en el ámbito regional. Para ello se deberán diversificar los instrumentos financieros de apoyo a las diferentes etapas de la cadena productiva de las industrias culturales, como los provenientes de la Corporación de Fomento (CORFO) , del Servicio de Cooperación Técnica (SERCOTEC) y otras instituciones del Estado, de la sociedad civil y privados.	
12.- Modificar la ley 17.336 de propiedad intelectual, garantizando que a futuro contemple procedimientos y sanciones disuasivas efectivas que pongan freno a la piratería y combata eficazmente a las organizaciones que lucran con ella. Asimismo, desarrollar programas de difusión y de educación en torno al tema del derecho de autor.	
13.- Fomentar la integración de industrias y mercados a nivel iberoamericano, ya sea a través de coproducciones, el establecimiento de canales de co-distribución o la participación en fondos de fomento internacionales, entre otras medidas.	
14.- Promover el desarrollo de un sistema abierto y exhaustivo de información de las obras y producciones artísticas nacionales que haga disponible dicho catastro a nivel mundial, en especial en las redes digitales, como Internet, para asegurar la difusión y distribución de la creación artística chilena en la sociedad de la información. Este será un esfuerzo conjunto de las sociedades de gestión colectiva, integrando a las industrias culturales y los centros de creación y producción artística de la sociedad civil, de las universidades y los centros de formación.	
15.- Promover la reserva cultural en las negociaciones bilaterales o multilaterales de libre comercio. Ello implica una excepción o amplia reserva para las industrias culturales, aplicable a los conceptos de trato nacional y cláusula de nación más favorecida, a fin de asegurar que lo dispuesto en dichos tratados no restringirá ni suprimirá cualquier medida presente o futura que estimule y fomente el desarrollo de las industrias culturales del país.	
16.- Impulsar la reconversión tecnológica, la modernización, la introducción de las nuevas Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) y el desarrollo de Internet en las industrias culturales locales, a través de su participación en fondos de fomento tecnológico existentes en el país.	
17.- Crear, con el concurso y experiencia de Pro Chile y del sector privado, nuevas líneas de proyectos en el área de exportaciones de bienes culturales, con especial, énfasis en el desarrollo de estrategias de marketing, comercialización y distribución de libros, grabaciones musicales y películas.	

Línea Estratégica	Participación en la Cultura: Difusión, Acceso y Formación de Audiencias
Objetivo 1	Crear y desarrollar más y mejores audiencias difundiendo la cultura, aumentando la infraestructura, estimulando la gestión, ampliando la formación para la apreciación de las artes e instando por una mayor calidad de los medios de comunicación.
Medidas	
18.- Promover la calidad de la televisión chilena, duplicando la programación cultural obligatoria en horario prime (de una a dos horas semanales), multiplicando los fondos concursables en la perspectiva de llegar al 3% del avisaje, y fortaleciendo el liderazgo del Consejo Nacional de Televisión (CNTV) para la implementación de las nuevas tecnologías digitales que marcarán el futuro de la televisión.	
19.- Inducir por medio de estímulos una mayor difusión por parte de las radioemisoras del repertorio musical chileno. Sin perjuicio de lo anterior, se procederá a realizar los estudios que conduzcan a una adecuada regulación del medio radial, en la perspectiva de identificar y acordar medidas distintas de los estímulos, y que conduzcan a la misma meta o finalidad de reforzar la difusión del repertorio musical chileno.	
20.- Completar el programa de infraestructura cultural para el Bicentenario, reconvirtiendo edificios patrimoniales o construyendo y habilitando nuevos espacios que permitan la representación de las diferentes disciplinas artísticas, de modo de contar con al menos un centro cultural en cada comuna de más de 50 mil habitantes, conformando así una red nacional de difusión artística.	
21.- Reforzar y mejorar la enseñanza de las disciplinas artísticas, el patrimonio y la gestión cultural en la educación formal renovando los programas y los métodos existentes.	
Objetivo 2	Aumentar el acceso de los grupos de escasos recursos y de los grupos vulnerables a los bienes de consumo cultural, generando las condiciones iniciales para una relación permanente entre los miembros de estos grupos y la actividad cultural.
Medidas	
22.- Fortalecer las iniciativas municipales de difusión artística y cultural a través de la creación de un Fondo de Fomento que las potencie y garantice una relación más sistemática del CNCA con los municipios.	
23.- Incorporar, a través de programas específicos, la dimensión cultural en la labor de los organismos del Estado encargados de los sectores vulnerables (Fondo de Solidaridad e Inversión Social (FOSIS), Instituto de Normalización Provisional (INP), Chile Barrio, entre otros).	
24.- Lograr que el 100% de la infraestructura cultural cuente con programas de acceso que contemplen las necesidades de la población discapacitada y adultos mayores.	
25.- Intensificación de los días de las artes y el patrimonio (el cine, el patrimonio, las artes visuales, la música, la danza, el teatro, la artesanía y el libro), enfatizando en estas fechas el acceso de los sectores de menores ingresos a las actividades planificadas y otorgando a los municipios un rol central en la ejecución de las mismas.	
26.- Fortalecer el criterio de retribución en los proyectos concursables, lo que implica que los ganadores deben realizar actividades gratuitas hacia los públicos más carenciados.	
Objetivo 3	Fomentar la participación y la organización ciudadana descentralizada con fines culturales.
Medidas	
27.- Desarrollar un programa para los cultores aficionados que vincule la actividad con los artistas profesionales a través de redes, escuelas, talleres y otras experiencias de este tipo.	

- 28.- Lograr que los Gobiernos Regionales incorporen el desarrollo cultural como un eje de sus Programas de Desarrollo Regional de corto y mediano plazo, implementando planes y programas concretos de participación cultural de los ciudadanos.
- 29.- Fortalecer los vínculos con la llamada Región XIV, potenciando las relaciones e integrando a las comunidades de chilenos en el exterior a la dinámica cultural del país, especialmente a los más jóvenes y a las generaciones nacidas en el exterior.

Línea Estratégica	Patrimonio, Identidad y Diversidad
Objetivo 1	Preservar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural del país, aumentando la inversión e implementando modernas y creativas formas de participación por parte de la comunidad.
Medidas	
30.- Creación de un Instituto del Patrimonio que reúna a las entidades con atribuciones en esta área, actualmente dispersas, y promueva el aporte privado a la preservación y su uso social. Dicha instancia administrará un Fondo Estatal de adquisiciones patrimoniales conformado por aportes públicos y privados, por las herencias no reclamadas, daciones y un porcentaje de los bienes nacionales enajenados. Además tendrá la misión de registrar, conservar y difundir el patrimonio inmaterial del país, reinvertiendo regionalmente los recursos correspondientes.	
31.- Contar con una nueva Ley de Monumentos Nacionales que potencie la conservación de los edificios con carácter histórico o artístico, apoye a los propietarios, garantice el cumplimiento de obligaciones mutuas (públicas y privadas) y promueva el reciclaje de inmuebles para evitar su obsolescencia.	
32.- Creación de Archivos Regionales en todo el país –que conserven en diferentes formatos (digital, sonoro, papel, etc.) el patrimonio regional– a través de medidas que fijen obligaciones y recursos para el efecto a los gobiernos regionales.	
33.- Creación del Centro Nacional de Difusión y Archivo de las Artes Escénicas, que registre, investigue y preserve la memoria y el patrimonio del arte de la danza y el teatro y se convierta en una fuente de conocimiento de la historia de ambas disciplinas.	
34.- Creación de la Cineteca Nacional que recupere, investigue y conserve el patrimonio fílmico, audiovisual y multimedial del país, para que se constituya en una fuente de conocimiento de la historia del cine, de la memoria y de la identidad cultural de los chilenos, y en un estímulo a la creación de los jóvenes.	
35.- Creación del Museo de la Fotografía que resguarde el patrimonio fotográfico del país, lo organice de acuerdo a un criterio de autores y tendencias artísticas y se constituya en un lugar de encuentro para las diversas iniciativas existentes en este ámbito.	
36.- Creación, bajo el alero de la Biblioteca Nacional y a partir de las iniciativas en curso, de una Audioteca Nacional que reúna las grabaciones y partituras de la música nacional en todas sus expresiones, y agrupe asimismo los trabajos de recopilación e investigación musicológica, a fin de difundir y preservar el repertorio nacional para hacer disponibles los estudios relacionados con este género de obras.	
37.- Crear un sistema de certificación de origen y características de la artesanía nacional, que permita garantizar la autenticidad de los productos y mejorar la calidad.	
38.- Contar con un plan nacional de fomento al turismo cultural sustentable, vinculado a la valoración de los sitios patrimoniales históricos, arqueológicos y naturales, con planes de desarrollo que recojan las buenas prácticas existentes en el país y la experiencia internacional al respecto. En este contexto, se ha de considerar también el necesario financiamiento para el desarrollo de planes de gestión de los sitios declarados y postulados Patrimonio de la Humanidad.	
39.- Buscar la ratificación en el Congreso Nacional de la “Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales” de UNESCO, 1970.	

Objetivo 2	Reconocer y proteger la diversidad cultural de Chile, potenciando la participación cultural de los distintos grupos que conforman la nación y fomentando la expresión de sus prácticas culturales.
Medidas	
40.- Formación de un catastro de hablantes de lenguas originarias y habilitación de los mismos para la enseñanza en el idioma ancestral, con el objeto de cubrir a los potenciales beneficiarios de los programas de educación intercultural bilingüe. De esta forma la enseñanza del idioma ancestral será la de una lengua viva que comunica una historia y una cultura.	
41.- Creación de Academias de las lenguas originarias que ejerzan como autoridades lingüísticas en sus respectivos ámbitos y promuevan el estudio, protección, cultivo y difusión de las lenguas originarias.	
42.- Asegurar recursos suficientes del presupuesto cultural para la conservación del patrimonio de los pueblos originarios y el apoyo a sus prácticas culturales emergentes.	
Objetivo 3	Promover la riqueza del lenguaje y la lectura, generando hábitos y mejorando el acceso al libro.
Medidas	
43.- Contar con una política nacional del libro y la lectura que, a través de una mirada sistémica, implemente medidas que permitan promover la riqueza del lenguaje y potencien la creación y producción editorial en Chile. Para ello se contará con un Plan Nacional de fomento del libro y la lectura, financiado con el 100% de los fondos provenientes de la recaudación del IVA al libro.	
44.- Contar con al menos una biblioteca pública –beneficiada de un fondo de adquisición de literatura nacional y universal, de moderna tecnología y plan de gestión– en cada comuna de Chile, para mejorar el acceso público al libro a lo largo del país.	
45.- Socializar a través de (y en alianza con) los medios de comunicación los valores de la lengua oral y escrita, valorizándola como medio de expresión y participación ciudadana en la vida cultural, económica y social del país.	
46.- Emprender la elaboración de un gran diccionario del español de Chile, como medida en pro del conocimiento de nuestra realidad idiomática.	

Línea Estratégica	Institucionalidad Cultural
Objetivo 1	Consolidar la nueva institucionalidad cultural en lo relativo a atribuciones, infraestructura, recursos humanos, organizacionales y financieros.
Medidas	
47.- Duplicar –al año 2010– el gasto público en cultura, en la perspectiva de alcanzar un porcentaje estable del 1% del presupuesto público.	
48.- Completar y consolidar a nivel nacional el proceso institucional iniciado por la ley 19.891, perfeccionando la coordinación de las instituciones patrimoniales y culturales, consolidando las competencias del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en ámbitos tales como los Premios Nacionales, instalando una infraestructura física y recursos humanos necesarios en regiones, y adecuando el servicio a sus nuevos desafíos.	
49.- Establecer un sistema integrado de información cultural que entregue información completa, sistemática y comparable internacionalmente, que sirva para evaluar y formular políticas culturales. Dentro de este sistema tendrá especial relevancia una Cuenta Satélite de Cultura	
50.- Lograr que en conformidad con la propuesta de la Asociación Chilena de Municipalidades se invierta el 1% del presupuesto municipal en cultura.	

Objetivo 2	Estimular el aporte del sector privado a la cultura, perfeccionando los mecanismos tributarios y promoviendo su participación en la gestión cultural.
Medidas	
51.- Perfeccionar los mecanismos tributarios para incentivar las donaciones de personas naturales y jurídicas para la cultura, evitando su confusión y competencia con otro tipo de donaciones (universitarias, educacionales, deportivas o sociales) y ampliando los límites de las mismas en cuanto a monto y porcentajes de crédito tributario.	
52.- Crear mecanismos para facilitar las donaciones de obras de arte en pago por impuestos de herencias, las que tendrían que engrosar el Fondo de Adquisiciones Patrimoniales con el compromiso del Estado de ser exhibidas en museos o en itinerancias.	

De esta forma, cada línea estratégica asegura un buen funcionamiento de las prácticas culturales y artísticas del país. En lo que respecta a la **Creación Artística y Cultural** el énfasis no sólo está puesto en fomentar la creación a través de fondos e incentivos, sino también de incorporar los esfuerzos hacia el lado de la educación en escolar y superior, apoyando a los talentos, y estimulando el desarrollo artístico regional, insistiendo en el proceso de descentralización y desconcentración de las actividades culturales. En cuanto a la **Producción Artística y Cultural e Industrias Culturales**, la propiedad intelectual, el fomento a la empresa cultural, la integración de industrias y mercados en Iberoamérica, la difusión de obras y producciones artísticas nacionales a escala mundial, la modernización, entre otros, vienen a ser factores cruciales para el desarrollo de las industrias culturales en tanto se aspira a que estas prácticas devengan contribución a la economía del país. Relativo a la **Participación en la Cultura: Difusión, Acceso y Formación de Audiencias** el énfasis va por el lado de difundir en los medios de comunicación masiva -radio y televisión- los contenidos culturales nacionales, completar el programa Bicentenario de infraestructura cultural, reforzar la enseñanza en la educación formal; fortalecer las iniciativas de difusión en los municipios, incorporando la dimensión cultural en los distintos organismos del Estado que trabajan en sectores vulnerables, intensificar el día de las artes y el patrimonio, entre otros. Para la estrategia **Patrimonio, Identidad y Diversidad** destacamos la creación de distintas entidades públicas –Instituto del Patrimonio, Archivos Regionales, Centro Nacional de Difusión, Archivo de las Artes Escénicas, Cineteca Nacional, Museo de la Fotografía, Audioteca Nacional, Academias de Lenguas originarias- para la preservación, promoción y conservación del patrimonio, así

como distintas instancias para hacer emerger la identidad y la diversidad cultural de Chile. Por último, la línea estratégica **Institucionalidad Cultural** consistente en fortalecer el presupuesto público en la materia, duplicándolo al año 2010, consolidando la institucionalidad –lograr el 1% del presupuesto municipal para cultura; perfeccionar los mecanismos tributarios para la donación cultural- y abriendo más canales de información y difusión.-

II.5 Revisión de lo expuesto para nuestros fines

La historia de la institucionalidad cultural chilena deja en evidencia que una vez retornada la democracia, los gobiernos intentan generar acciones en torno a la cultura, que en un principio se avocan a que los agentes culturales puedan tener mínimas condiciones para el desarrollo de su actividad, con un fuerte énfasis en los espacios públicos. Se crean dispositivos de financiamiento para incentivar la creación de bienes culturales bajo el horizonte de fortalecer la democracia. Con el tiempo se pasa a concentrar los esfuerzos en la ciudadanía: hacer que la gente goce y disfrute del arte y la cultura en tanto todo desarrollo de una nación se basa en la riqueza cultural que va obteniendo paulatinamente. Para esto último es menester generar condiciones, como centros culturales, programas de intervención sociocultural, realizar espectáculos en espacios públicos, abrir las bibliotecas y hacerlas cada vez más interactivas para acercar el libro a la ciudadanía, entre otros; el último gobierno de la concertación de partidos por la democracia mantiene esta línea y la fortalece, generando instancias territoriales de acceso a los bienes culturales con programas barriales, en sectores vulnerables, a la vez que posee dos proyectos emblemáticos de centros culturales: el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) y el Parque Cultural de Valparaíso (PCV).

La estructura de la nueva institucionalidad cultural, establecida en Valparaíso, Patrimonio de la Humanidad (UNESCO) y capital cultural del país, posee una orientación horizontal, con Consejos y Comités Consultivos a nivel central y que se despliegan en todas las regiones del país, cumpliendo el mandato legal de desconcentración y descentralización del servicio. Lo cierto es que vemos que esa estructura de distribución de fuerzas es, sin

embargo, en su mayoría, consultiva y no resolutive, dejando esta última atribución para el Directorio Nacional y el Ministro de Cultura, así como para los Directores Regionales, por lo que no se asegura en estricto rigor el compromiso democrático para con las decisiones que se puedan tomar en espacios más diversos y abiertos al diálogo.

En relación a las políticas culturales 2005 – 2010 y de acuerdo a los principios y las estrategias a seguir, notamos que el tronco de sentido reside en la identidad y diversidad cultural del país, apostando doblemente tanto a la internacionalización de esta especificidad (bien mercancía cultural) como a la apertura de la cultura y las artes a los liceos (producción de nuevos artistas y cultores) y a los sectores más vulnerables (bien social cultural). La estrategia a seguir es instalar la cultura y las artes en espacios cotidianos de desarrollo, como los colegios y los barrios, para producir necesidades culturales y mayor demanda por goce cultural.

Pero es importante no solo el desarrollo de creadores y cultores, sino de industrias culturales que puedan significar un verdadero aporte económico al país, en tanto se produce, comercializa y difunde la producción, con políticas de protección, fomento y distribución de las mismas, pero que todavía tiene un profundo arraigo en industrias tradicionales como el libro, la música y el cine. Mencionamos esto porque los bienes culturales en tanto mercancía cultural no llegan aun en este momento a, por ejemplo, las artes visuales o el teatro, el circo, en gran escala, como si sucede en países como Francia, EE.UU., España, entre otros, aunque ya es un avance el impulso del Estado a la instalación de las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC).

Una vez presentada esta estructura y rescatado elementos para nuestros fines, nos corresponde realizar una contrastación necesaria con el mundo práctico, más allá del discurso y las cifras y que tiene que ver con el modo en que interactúan Estado y sociedad bajo el horizonte de un fin común que es la habilitación de un espacio para la cultura y las artes. Ahora bien, podemos realizar, brevemente, un enlace de sentido, como lo hicimos con la revisión teórica de nuestra primera parte, donde identificamos algunos elementos iluminadores de la comprensión del bien cultural.

Primero, diremos que el bien cultural, en tanto producto de las industrias culturales, se asume en las políticas culturales 2005 – 2010 sin discusión alguna. Esto se puede ver reflejado en el siguiente párrafo:

“Las industrias culturales *permiten poner al alcance* de amplios sectores los bienes culturales que en el Chile del siglo XIX sólo podían consumir las elites y *socializan con notable eficiencia* los sentidos y bienes simbólicos que conforman la identidad del país. Estas industrias ‘están conformadas por el conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional, de la información y el entretenimiento y el acceso creciente de las mayorías’...La materia prima de las industrias culturales es una creación protegida por los derechos de autor y fijada en un soporte físico o electrónico producido, conservado o difundido en serie, *el cual se articula según las lógicas del mercado y la comercialización, así como frente a las necesidades del desarrollo cultural del país.* Su naturaleza compleja obliga a mejorar la coordinación intraestatal para generar instrumentos eficaces de fomento a esta industria y, en última instancia, *obliga particularmente a considerar la cultura como un sector de la economía del país.*” (PC, 18. Las cursivas sin más.)

En este sentido, es el mercado quien pone las pautas de comportamiento de los bienes culturales en tanto necesariamente el bien cultural está obligado a comercializarse, siendo la cultura considerada como un *sector* de la economía nacional. Aquí aparece un elemento interesante: la cultura resulta un bien cultural en tanto es la única manera, a la mano, de cuantificar (más que cualificar) su eficiencia dentro del desarrollo del país. Por lo mismo, se asemeja a bienes fundamentales como la vivienda, la salud, la comida, donde en el actual sistema sus rendiciones son económicas y no sociales, pues la felicidad y el goce, en último término, no son medibles más que a través de estándares predeterminados y, muchas veces, extraídos de otras latitudes. La dinámica de mercado permite que la cultura juegue un rol claro dentro de las dinámicas económicas de desarrollo, pero no asegura que dichas dinámicas, que apuntan al crecimiento sostenido y sustentable, se reflejen en mejoría social, pues, justamente, la cultura y las artes no son, en ninguno de los casos, bienes de consumos *para quienes cultivan y viven las artes* en tanto no se reconocen como bienes fungibles, sino como aquello que arraiga en la vida y genera herencia y repetición sostenida para y desde la vida misma. Según esta lectura identificamos a la industria cultural como el patrón de comportamiento frente a la cultura que pretende, de manera sostenida, hacer ingresar en dinámicas de mercado y, por ende, de comercialización, de manera progresiva, a la

producciones nacionales que son reflejo de nuestra identidad y diversidad, con fines de exportación y tráfico de objetos y formas simbólicos.

Este modo de ver la cultura y las artes, choca con la realidad social a la hora de querer, por ejemplo, llevar a cabo un proyecto cultural en un determinado territorio y los procedimientos del Estado, arraigados en la lógica de mercado, generan estrategias a espaldas de la ciudadanía, desplazándola y, junto a ella, desconsiderando como válida la historia del lugar y sus modos de ser. Caso emblemático de esta lucha por el sentido de la cultura y las artes, depositada en un territorio, es el Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso. Por lo pronto diremos que es en este lugar donde aparece el rostro de la institucionalidad, el cual, en el caso que veremos a continuación, no respeta ni normas de patrimonio ni de convivencia en muchos casos, dado el profundo interés de la ciudadanía por preservar, conservar y mantener viva una línea de sentido, una propia historia, creada por sus propios actos y destinada hacia un horizonte común, que muchas veces en la práctica, no es el mismo que el del Estado.

III Parte

Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso: la lucha por el sentido del arte y la cultura

III. 1 Presentación

La historia de resistencia, disidencia y lucha que se ha dado en el Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso, no tiene parangón sabido por la historia escrita -hasta el momento- en nuestro país. La defensa no sólo de este territorio, sino del sentido y orientación de la cultura y las artes es para muchos ejemplo de civilidad, en tanto la activación de las redes ciudadanas, donde participan juntas de vecinos, centros culturales, colectivos artísticos y sociales, entre otros. Y será quizás, dicho en tono poético, la profunda huella que dejó la cárcel en las murallas y patios que llamó a tanta gente a explotar en libertad colectiva. En el Parque Cultural Ex Cárcel se realizaron muchísimas actividades artísticas, comunitarias, sociales de carácter autogestivo la mayor de las veces, durante los 10 años que permaneció abierta al público. A continuación narramos una historia que ha sido construida a partir de una serie de documentos de la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, ícono de esta lucha porteña, y que no terminamos a cabalidad por dos razones: 1) la que dice relación con la distancia de los acontecimientos, pues aun se encuentran desarrollando una serie de sucesos que no podemos hilar; 2) la que dice relación con los gobiernos de la concertación de partidos por la democracia, época en la que sucedieron el grueso de los acontecimientos que inspiran esta parte de nuestro trabajo y que develan el más acá del discurso de cualquier política cultural, vale decir, el día a día, roce constante, los intereses particulares por sobre los públicos, en definitiva, una trama compleja que trataremos de exponer con la mayor claridad posible.

III.2 Antecedentes del inmueble

El Almacén de Pólvora abandonado, construido entre 1807 y 1809, para proteger el sistema de fortificaciones en Valparaíso -hoy el edificio en pie más antiguo de la Ciudad-, en 1846 es solicitado por el ejército chileno para albergar a los reclusos y comenzar de esta forma a

ocupar los terrenos para la Cárcel. Pasaría entonces de Cerro de la Pólvora a llamarse Cerro Cárcel. En el año 1999 los 1500 prisioneros fueron trasladados a un nuevo recinto penitenciario –paradójicamente- en La Pólvora, límite de Playa Ancha, periferia de la ciudad.

Este lugar es inminentemente estratégico, dada su ubicación urbana de 2,2 hectáreas de explanada frente al cementerio N° 2, en la calle Cumming, cerca de los centros comerciales de la ciudad, con una vista panorámica privilegiada, “altamente valorada por los intereses inmobiliarios y por la innovación urbanística”⁵⁸.

“En resumen, estas construcciones y terrenos que hasta abril de 1999 albergaron a la población penal de la ciudad, constituyen una propiedad del Estado de Chile y representan hoy en día un capital grandioso para uno de los proyectos más ambiciosos para fortalecer la dinámica de Valparaíso y al mismo tiempo promover su identidad urbana y su vocación cultural.”⁵⁹

III.3 De Cárcel a un Cerro para la cultura

El inmueble perteneció hasta el año 1998 a la Municipalidad de Valparaíso, siendo vendida al Ministerio de Bienes Nacionales y “será entre los años 2000 y 2002, que la Secretaría Regional Ministerial de Bienes Nacionales desarrollará un programa para transformar la Ex - Cárcel en un espacio de orientación cultural abierto a la ciudadanía” (van Diest, 7) abriéndose las puertas para su ocupación en el marco del proyecto *Cárcel, un cerro para la*

⁵⁸ Olivi, A. *Gente mala en tierra buena. Dinámicas conflictivas para la construcción de la ciudad: el caso de la ex cárcel de Valparaíso*. Texto inédito, incluido a modo de apéndice por la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel en “MANIFIESTO: Plan de Ocupación y Organización para un Parque Cultural de los Pueblos”, documento entregado a la Ministra de Cultura, en julio de 2009. Pág. 6. En adelante citaremos este texto como Olivi, acompañado del número de página correspondiente. (N. del A.)

⁵⁹ Tapia, I.; Cornejo, C.; Andueza, P.; Adán, J. *El Patrimonio Cultural como Factor de Desarrollo en Chile. Documento sobre diagnóstico de situación actual y análisis del factor territorial de bienes patrimoniales. Bien Patrimonial Ex Cárcel de Valparaíso*. Agosto, 2007, Proyecto FONDEF DO3I1163. Pág. 4 En adelante se citará este documento con las siglas FONDEF acompañadas del número de página correspondiente. (N. de A.)

Cultura, el cual se planteo sustantivamente participativo, ya que, en lo concreto, era un pacto elaborado entre la sociedad civil y el Estado para levantar un proceso de resignificación, orientado siempre hacia la cultura y las artes. Como nota Alessandra Olivi, en el lugar se pueden encontrar reunidas distintas “categorías, físicas y simbólicas...lo arcaico, consistente en el Almacén de la Pólvora perteneciente al pasado y valorado por su antigüedad, lo residual, es decir el recinto penitenciario, con sus galerías, celdas, rejas y garitas, cargado de memoria y relatos asociados al dolor y al encierro, y lo emergente, que refiere a sus usos y sus marcas espaciales” (Olivi, 7). Esta potencia poética –en el sentido de productividad simbólica- que emana del lugar atrae a un gran número de personas, organizaciones artísticas y culturales, compañías de teatro, entre otros, quienes para contribuir y optimizar esta alianza estratégica Estado-Sociedad Civil, en el año 2001 fundan la organización funcional *Corporación de Amigos de la Ex Cárcel*: con el apoyo de fondos públicos y “gracias a recursos de la propia corporación, los artistas y colectivos sociales implicados, se implementaron...talleres, salas de teatro, sala de danza y el montaje periódico de exposiciones y espectáculos” (van Diest, 8).⁶⁰

III.3.1 El conflicto: giro inesperado de la institución pública hacia la enajenación del inmueble.

Pero el año 2002 el Gobierno sufre, llamémoslo así, un *viraje* respecto al destino del recinto: lo incorpora como proyecto Bicentenario, lo que significa -para su lógica- grandes obras de infraestructura en su interior. Es así como, sin consultarle a la ciudadanía, reflejada en las organizaciones ocupantes, la **Comisión Presidencial de Infraestructura**

⁶⁰ “Ambas instituciones [SEREMI de Bienes Nacionales y Corporación de Amigos de la Ex Cárcel] diseñan y ejecutan de manera conjunta el Programa “*Cárcel: Un Cerro para la Cultura*” que movilizó a un importante número de artistas, colectivos culturales y organizaciones sociales a participar activamente de un proceso de ocupación, restauración y animación de distintos sectores del recinto. Por medio del trabajo voluntario y la inversión de recursos propios de la Corporación de Amigos como de colectivos sociales y de artistas de la ciudad se fue dotando al recinto de mínimas condiciones de re-habitabilidad (en razón del grave estado de deterioro y desmantelamiento luego del abandono de la Cárcel Pública), que permitieron la ocupación de espacios _oficinas, salas de taller, sala de teatro, sala de danza_ como el montaje de exposiciones y espectáculos por parte de colectivos locales, así como otros de trascendencia nacional e internacional...Por su parte la Seremi de Bienes Nacionales desarrolla una estrategia para la gestión e implementación de recursos de inversión pública que contribuyeran al mismo objetivo, para lo cual presenta planes intencionados de manejo al FNDR, solicita aportes a través de la Municipalidad de Valparaíso, SERVIU, así como inversión directa de algunas empresas al inicio del proceso.” (FONDEF, 7)

Cultural –creada por el aquel entonces Presidente Ricardo Lagos y que mencionamos en nuestra segunda parte- encarga un estudio de pre inversión a la consultora Novaterra. La propuesta que resulta de ese estudio fue el proyecto Campus Cultural de Segunda Generación⁶¹, el cual se financiaría enajenando parcialmente el terreno para uso inmobiliario, no contemplándose conservación patrimonial, promoción de la cultura local y con evidentes ribetes de elitización. “Este tipo de estrategia, conocida como mercantilística o reactivadora, apunta a la activación del territorio a través de la apropiación privada de sus recursos culturales, concibiendo el espacio público y el patrimonio cultural como elementos que adecuadamente insertados en la lógica de mercado pueden procurar notables beneficios económicos” (Olivi, 9)

En este escenario, se quiebra la relación asociativa Estado-Sociedad Civil y nace el *Movimiento por el Destino de la Ex cárcel de Valparaíso*, integrado por la Corporación de Amigos de la Ex Cárcel, las organizaciones ocupantes y más de 50 organizaciones culturales adheridas⁶². Las asambleas fueron constantes y en la búsqueda incansable para construir una mirada común y, por lo mismo, democrática respecto del proceso y conducción del destino del inmueble. Entre septiembre y noviembre del mismo año, la ciudad de Valparaíso presencié una verdadera Movilización Ciudadana bajo el alero de ideas que fueron plasmadas en el *Manifiesto por el Destino de la Ex Cárcel de Valparaíso* (Véase Anexo 1), que rodó por muchos medios de comunicación –en su mayoría alternativos- de la región y el país, bajo la consigna *No a la venta de la ex cárcel*. En él se despliegan los principios de defensa del espacio público, de gestión participativa y de la importancia del patrimonio tanto material como inmaterial de la ex cárcel. Luego de una

⁶¹ “El sustrato del proyecto era la creación de un espacio sustentable de servicios culturales, educativos y turísticos a la ciudad, la región, el país y el exterior, cuyo complejo debe contener espacios para la cultura, el turismo y la formación. Se proponía la creación de una de una corporación cultural de derecho privado sin fines de lucro, con diversos socios fundadores tales como (Gobierno Regional, Municipalidad de Valparaíso, otras Fundaciones vinculantes) El Ministerio de Bienes Nacionales traspasaría en comodato el espacio a la Corporación, y es ésta quién administra, licita locales comerciales, participa en la gestión formativa y supervisa la construcción de las nuevas instalaciones.” (FONDEF, 10)

⁶² Dentro de las organizaciones que conforman este Movimiento Social destacamos al Colegio de Arquitectos de Valparaíso, Cooperativa Territorio Sur, Ciudadanos por Valparaíso y el apoyo estratégico del Consejo de Monumentos Nacionales –gracias al cual se logró el argumento de preservación del Polvorín y su consideración *de hecho* como Monumento Nacional. (N. de A.)

serie de estrategias patrimoniales (Olivi, 10) se impidió la venta del terreno, logrando la ciudadanía permear a las autoridades con sus contenidos, obteniendo “un compromiso formal del Gobierno a consagrar el espacio a fines culturales, lo que hasta ese entonces aun representaba una incertidumbre” (van Diest, 8). En este contexto, sin embargo, y cuando se mantenía un convenio suscrito por la Corporación de Amigos y el MBN, no hubo reconocimiento político ni publico del importante aporte que realizó dicho movimiento y la ciudadanía para el desarrollo de este proyecto.

III.3.2 Valparaíso: patrimonio de la humanidad y capital cultural de Chile

El año 2003 Valparaíso celebraba el nombramiento de Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO y, al tiempo después, el de capital cultural de Chile, lo que implica ser la sede de la naciente institucionalidad cultural: el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. “Ambas declaraciones, la nacional y la internacional, hacen que la ciudad adquiriera un rango nuevo, encentrada en la tutela y gestión de sus bienes patrimoniales y en el desarrollo de su potencial cultural” (Olivi, 12) En este sentido, los capitales privados, nacionales e internacionales, también empiezan a moverse rápidamente por la ciudad y los cruceros llenos de turistas empiezan a ser reflejo del sustantivo incremento de población flotante, generándose así “áreas exclusivas y excluyentes, especialmente en los cerros que encarnan el imaginario de la ciudad patrimonial, destinadas a nuevas poblaciones...residentes temporales y caracterizadas por un sincretismo urbanístico, que combina cínicamente *lofts* y *hoteles boutique* de clara estética global-patrimonial con estructuras en ruinas” (Olivi, 12).

III.3.3 Parque Cultural Ex Cárcel y el compromiso con la cultura y las artes

En enero del año 2004 la Ex Cárcel pasa a manos de la Intendencia Regional, liderada por el Intendente Luis Guastavino y se decreta un compromiso claro de no enajenar el terreno, el reconocer y valorar a la ciudadanía como participante activo del proceso de reconstrucción y resignificación del espacio a la vez que en la colaboración administrativa

como modelo de gestión⁶³. Y es justamente entre este año y el año 2005 donde se genera seriamente una *Propuesta Alternativa de Modelo de Gestión* emanada del Movimiento por el Destino de la Ex Cárcel y los colectivos, organizaciones sociales de la ciudad y la región. Fundamentalmente, se buscaba un modelo que fuera tanto eficiente como participativo bajo el horizonte del manejo, gestión y puesta en valor del recinto: una asociación sustentable que permitiera obtener tanto infraestructura social y cultural así como proyectos de desarrollo en cuatro dimensiones importantes: Urbana, Comunitaria, Patrimonial y Artística⁶⁴.

Sin embargo, el año 2005, dado el largo proceso de negociación, hay un fuerte agotamiento de las bases y líderes de los colectivos que participaban del Movimiento por el Destino de la Ex Cárcel. La complejización de la discusión, la dificultad de alcanzar consensos y las diferencias en el enfoque tanto en la estrategia como en el fondo respecto a las relaciones con el Gobierno, entre otros, llevaron a la desarticulación del Movimiento por el Destino de la Ex Cárcel de Valparaíso. Esta desarticulación llevó a que la acción ciudadana estuviera sostenida por los colectivos ocupantes y organizaciones y líderes de perfil ya más técnico –

⁶³ “El inmueble deberá destinarse al desarrollo de actividades culturales, educacionales, artísticas y otras afines, que permitan constituir como un lugar de efectiva participación de la ciudadanía regional y nacional, propendiendo al aprovechamiento de sus espacios públicos. La beneficiaria deberá mantener el estilo y arquitectura del inmueble y preservar su valor histórico y patrimonial, en especial en el sector denominado Almacén de la Pólvora de la ex cárcel de Valparaíso.” Resolución del 26 de enero de 2004 en FONDEF, 12; y en Olivi, 12-13.

⁶⁴ “*Urbana*: que el Parque Cultural Ex Cárcel se convierta en un espacio que recupere la vocación de mirador y de paseo público que sugiere su propia ubicación (eje plan- cerro), al servicio de la ciudad como una posibilidad de espacio abierto para el paseo, entre mar y cerro; *Comunitaria*: que el Parque Cultural Ex Cárcel sea un espacio público construido por quien ocupa o usa el lugar, y que ese uso sea abierto para toda expresión cultural local (Ej: actividades de universidades, agrupaciones, juntas de vecinos, etc.), en la lógica de poner en valor y fortalecer el patrimonio intangible (los habitantes, la memoria, la historia). Que sea un lugar de intercambios, que genere vínculos y que permita el encuentro con los otros diferentes, con la diferencia; *Patrimonial*: que el Parque Cultural Ex Cárcel signifique como concepto valoración del pasado y la carga emotiva del lugar. Por otra parte, el Parque Cultural debe ser un espacio que evoque el legado arquitectónico del recinto y respete las características originales del entorno carcelario; *Artística*: que el Parque Cultural Ex Cárcel sea un espacio de ocupación artística que reclame el derecho a la creación. Un espacio que apoye expresiones locales diversas, con especial vocación por aquellas expresiones nuevas y/o emergentes.” Extraído del documento “Historia Organizaciones Culturales”, 2006, Texto inédito, Archivos Corporación Parque Cultural Ex Cárcel. Pág. 4. En adelante, este texto se citará con las iniciales HOC acompañadas del número de página. (N. del A.)

Corporación de Amigos de la Ex Cárcel, Cooperativa Territorio Sur, entre otros. Esto orientó básicamente al fortalecimiento de la propuesta de Parque Cultural, de la participación en instancias de negociación y al trabajo en el plano institucional. Dos cosas tenemos que destacar a propósito de esta acción ciudadana: 1) se generaron mesas de trabajos con Plan Valparaíso y la Intendencia Regional para identificar posibles fuentes de financiamiento para planes rectores, inversión en vistas a la configuración de un proyecto definitivo y buscando consenso en el Estado y la Ciudadanía; 2) se ejecutaron tres Programas de Mejoramiento Urbano (PMU) que permitieron mejorar el teatro, habilitar baños públicos, camarines para las salas de danza, iluminación para el patio central y emparejamiento del recinto.

Es así como bajo el horizonte de acercar posiciones, generar representación democrática para negociar con el gobierno y crear una orgánica que de confianza y represente a la mayor parte de los colectivos ocupantes, ese mismo año 2005 la Corporación de Amigos de la Ex Cárcel pasa a llamarse Corporación *Parque Cultural Ex Cárcel*: organización social de base, comunitaria y funcional, donde participaban socios de los distintos colectivos y grupos ocupantes de la Ex Cárcel. Año este sin duda confrontacional por el fuerte proceso de debate interno, por el despliegue de la vivencia concreta de un espacio público abierto y la llegada de colectivos con nuevas visiones; pero también un año de diferencias en el modo de gestionar el espacio, enfrentándose proyectos individuales y colectivos. En el centro de este contexto, la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel sostiene desde sus bases la fórmula –como los años anteriores– de administración colaborativa bajo el alero de un Consejo de Administración, compuesto por la directiva de la Corporación y el Equipo de Gestión del Gobierno Regional; asociación esta no refrendada en convenios formales pero pro alianza estratégica para el destino de la Ex Cárcel.

Para el año 2006 el Parque Cultural Ex Cárcel agrupa de manera estable a más de 60 organizaciones sociales, artísticas y culturales, a muchos ocupantes ocasionales y mucho turismo nacional como internacional. El sistema de administración y gestión es colaborativo –organizaciones sociales y culturales junto con el gobierno regional. Las prácticas existentes podríamos desglosarlas en cuatro: 1) **Valoración de la Cultura**

Emergente: mayores y mejores oportunidades de desarrollo; 2) **Valoración del Patrimonio:** respeto con el pasado patrimonial e histórico, proponiéndose formas armónicas de resignificación; 3) **Ocupación de Espacios Públicos:** uso público, universal y regulado en su acceso; 4) **Desarrollo Comunitario:** organizaciones comunitarias de base⁶⁵. Estos cuatro ámbitos existentes se organizan y gestionan bajo instancias democráticas en la toma de decisiones, un “sistema de administración y gestión colaborativa entre las organizaciones sociales y culturales y la unidad de gestión y administración de la Intendencia Regional” (HOC, 6), bajo el horizonte de un modelo de gestión que busca, por una parte, la sustentabilidad económica y, por otra, la promoción de la autogestión del lugar.

III.4 Proyecto Niemeyer: la forzada instalación del autor y la estratégica defensa del contexto

Pero será el año 2007 el que vendrá cargado de giros insólitos e inconsultos por parte de las Instituciones Públicas a cargo del tema Parque Cultural Ex Cárcel. Mientras los ocupantes siguen sus funciones, el alcalde de Valparaíso, el 5 de octubre, en el marco del Encuentro Iberoamericano de Alcaldes, anuncia el diseño “regalado” por el arquitecto brasilero Oscar Niemeyer a construirse en las dependencias del ex recinto penitenciario (Anexo 2). Las agrupaciones y colectivos ocupantes, así como las organizaciones sociales de la ciudad, que defendieron la Ex Cárcel como un espacio para la cultura y las artes con un valor profundamente democrático, participativo y comunitario, no fueron informadas ni

⁶⁵ “Espacio para la creación, formación y difusión artística y cultural que valora la cultura emergente, como el inicio de un camino expresivo, con miras a mayores y mejores oportunidades de desarrollo asociadas básicamente al actor juvenil. El lugar, facilita la expresión de prácticas artísticas en distintos niveles y entre diversas expresiones, danza, teatro, música, artes visuales. Así también la experiencia del parque cultural posibilita el acceso a bienes y productos culturales a diversos públicos; Valorización del Patrimonio, un espacio que espera ser respetuoso de su pasado y del legado patrimonial e histórico que contiene, vinculado a la historia de la ciudad y a su proceso de desarrollo urbano, proponiendo formas armónicas de resignificación del lugar; Ocupación de Espacio Público. Habilitamos y ocupamos la ex cárcel como un espacio de uso público, universal, regulado en su acceso y complementario a infraestructura cultural para prácticas artísticas y culturales en diversos estados de desarrollo; Desarrollo Comunitario, un espacio en el cual participan integradamente organizaciones comunitarias y de base social, ampliando de este modo la noción de cultura hacia diversas manifestaciones sociales y grupales, estilos de vida o culturas urbanas que aporten al desarrollo humano.” (HOC, 6-7)

consultadas sobre el proyecto, enterándose a través de la prensa. Niemeyer regala este diseño a propósito de la amistad que sostuvo con Pablo Neruda y Salvador Allende, pero nunca ha conocido el lugar en persona, sólo a través de asesores y fuentes externas, desconociendo el trabajo y proceso de las agrupaciones y agentes ocupantes que ya llevaban 7 años en el inmueble. Se abrió nuevamente el debate y lucha sobre el futuro de la ex cárcel y su función en la ciudad.

Pero esta vez, la lucha de los ocupantes y de la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel se acompañaría de 7 atentados incendiarios –entre octubre de 2006 y marzo del 2008- que debilitarían no sólo la infraestructura del lugar, sino también las confianzas entre los usuarios. En este escenario, luego de la entrega de un segundo proyecto inconsulto por parte del arquitecto brasileño (Anexo 3) –mucho más amplio en superficie- y en fecha de fin de semana santo, el 21 de marzo de 2008, el Gobierno Regional envía a Fuerzas Especiales de Carabineros a desalojar el lugar sin avisar a nadie ni menos a la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, argumentando que la decisión fue tomada a partir de un estudio técnico que constató la peligrosidad del lugar para el desarrollo de las actividades culturales⁶⁶.

Al mismo tiempo, en la prensa oficial, regional y nacional, se habla del megaproyecto Niemeyer que viene a cambiar la cara de la ciudad, pero como nota Alessandra Olivi “este tipo de estrategia urbanísticas...se basa en la construcción de un edificio emblemático, utilizando la firma de un gran arquitecto para recalificar la ciudad o algunas de sus zonas, otorgándole una imagen más internacional y tecnológica, la que en muchos casos se encuentra reñida con las características del territorio. La ciudad, o una parte de esta, se convierte de tal manera en escenografía, espacio donde actúa el que puede acceder” (Olivi, 14) Pero esto no iba a suceder, pues las organizaciones desalojadas, aglutinadas en la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, no se quedaron calladas y, por el contrario, realizaron marchas en Valparaíso, en el Parque Forestal y la Plaza de la Constitución en

⁶⁶Véase Nota de Prensa “Gobierno Desaloja Centro Cultural ex Cárcel de Valparaíso”, del 22/03/08 <http://www.elciudadano.cl/2008/03/22/gobierno-desaloja-centro-cultural-ex-carcel-de-valparaiso/> (N. del A.)

Santiago; también realizan una histórica “olla común” que se tomó Plaza Aníbal Pinto y la Plaza de la Intendencia de Valparaíso; y luego de presentar un recurso de protección, la Corte de Apelaciones acogía la solicitud de no innovar el 9 de abril del mismo año, permitiéndose la reapertura del Parque: “Quedan así garantizadas por el marco jurídico las formas de uso que se han ido gestando en los periodos anteriores, de tal manera que el experimento participativo del Parque Cultural no se configura simplemente como una concesión temporal de la administración, sino en el cumplimiento de un tipo de contrato de uso legalmente reconocido” (Olivi, 14). Al otro día, 10 de abril, el Gobierno Regional llegaba a acuerdo con los ocupantes del inmueble, resguardando algunas zonas calificadas como inseguras y conviniendo la formación de una comisión conjunta que permita la definición de aspectos administrativos y físicos del Parque.

En relación al desalojo y al proyecto Niemeyer los ocupantes son enfáticos:

“Todo esto se hace, a nuestro entender, para acabar con el proceso de participación actual e imponer el proyecto Niemeyer. Este, no respeta el valor patrimonial del inmueble ex Cárcel ni considera que está enclavado en una zona de preservación histórica. Tampoco considera que vulnera la Ordenanza General de Urbanismo. Esto último debido a que la ex Cárcel está en un lugar sin conectividad y accesibilidad: es imposible subir con un gran autobus por el acceso principal al recinto (es una vía de 8 mts. de ancho y se requiere una vía de 20 metros, porque es un mega-proyecto). En los últimos días nos hemos enterado que se quiere ajustar la normativa para permitir este proyecto. Todo esto en secreto, a escondidas, sin debate, a espaldas de la ciudadanía. El proyecto Niemeyer podría construirse en otro lugar: daría un nuevo espacio a la ciudad y no acabaría con uno de gran valor que no se ha apoyado debidamente.”⁶⁷

No pasaría mucho tiempo después para que empezara a cuestionar la opinión pública la transparencia del proceso de instalación del proyecto Niemeyer, sumado a la nula participación ciudadana denunciada por los ocupantes, “su incompatibilidad con las características del entorno, con los atributos paisajísticos reconocidos en la declaratoria de la UNESCO y finalmente con el carácter patrimonial del edificio de la ex cárcel, en su expresión material e inmaterial.” (Olivi, 14-15)

⁶⁷ Carta entregada a la Presidenta Michelle Bachelet, 14 de abril de 2008, Publicada en <http://www.elciudadano.cl/2008/04/30/entregaron-carta-de-la-ex-carcel-a-la-presidenta-michelle-bachelet/>

En noviembre de 2008, Oscar Niemeyer decide retirar su diseño, que ya a esa altura llevaba tres propuestas, todas rechazadas no sólo por los ocupantes del inmueble, sino por esa red social activa que agrupa tanto a los ocupantes y a la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, como a Ciudadanos por Valparaíso, Colegio de Arquitectos, Consejo de Monumentos Nacionales, entre otros organismos que se articularon para la defensa del contexto, de la ciudad, sus paisajes y su gente, y el rechazo a la firma, la autoría, que avasalla todo lugar en tanto lo comprende como terreno baldío, donde llega a desplegar su genialidad. Este fue otro triunfo de la ciudadanía organizada en defensa de lo público y otra derrota para las intransigentes instituciones públicas⁶⁸.

III.5 Un Nuevo Interlocutor: el Consejo Nacional de la Cultura

Luego de la caída del proyecto Niemeyer, fracaso de la Municipalidad de Valparaíso, entra un nuevo interlocutor a mediar el conflicto sobre el destino del Parque Cultural Ex Cárcel: el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Este servicio público, encabezado en aquel entonces por la Ministra de Cultura Paulina Urrutia, es bien recibido por las organizaciones ocupantes y quienes, en general, han sostenido el proceso de lucha y resistencia contra las obras inconsultas que se querían realizar en el inmueble.

Enmarcado dentro de los proyectos Bicentenario y de las políticas sociales y culturales de la Presidenta Michelle Bachelet que continuaba la dinámica de construcción de centros culturales en todo Chile –un centro cultural cada 50.000 habitantes-, sumado a la historia de trabajo continuo de las organizaciones ocupantes y de la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, se conforma una Mesa de Definición de Programas de Uso donde participaron el Ministerio de Obras Públicas (en adelante MOP), el CNCA, la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, Comité de Defensa de Valparaíso, Colegio de Arquitectos, Ciudadanos por Valparaíso, entre otros, en el cual se basó el MOP para construir las bases del Concurso

⁶⁸ Véase la Nota “Pueblo Porteño pulverizó proyecto Niemeyer”, del 24 de Octubre de 2008, en <http://www.elciudadano.cl/2008/11/24/4476/pueblo-porteno-pulverizo-proyecto-niemeyer/> (N. del A.)

Arquitectónico que se abrió en enero del 2009 y se juró el 11 de marzo del mismo año. El jurado de dicho concurso estuvo conformado por representantes de las distintas instituciones públicas, pero también de la ciudadanía, el cual decidió entre 113 proyectos que concursaron –el concurso con más participación en la historia del MOP- el proyecto adjudicatario para la construcción del PCV. Al mismo tiempo, desde el 26 de enero, se realiza una Mesa de Modelo de Gestión (en adelante MMG) del PCV, en la cual participaron el Sindicato de Trabajadores del Teatro Independiente de Valparaíso (SITTIVAL), La Unión de Músicos Independientes (UMI), Sindicato de la Danza, Ciudadanos por Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, Municipalidad de Valparaíso, Intendencia Regional y la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel y tuvo por finalidad “tratar al menos tres grandes temas: la línea editorial y programática del parque cultural, el financiamiento y el modelo de administración.”⁶⁹

III.5.1 Cónclave 6 de Junio: por un Parque Cultural de los Pueblos, Ex Cárcel

Si bien el espacio de la MMG posibilitado por el CNCA reunía a un gran número de organismos sociales de la cultura y las artes y de las instituciones públicas interesados e involucrados en el tema PCV, la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel a fines de abril decide orientar su posición respecto al Plan de Ocupación y de Organización del PCV recogiendo no sólo la mirada de quienes participan como representantes de instituciones del mundo social, sino también abriendo un espacio de asamblea donde cualquier ciudadano perteneciente a las distintas áreas de la educación, la comunicación, de la cultura y las artes interesado en el destino de la Ex Cárcel pudo dar su punto de vista y someter a votación su legítima mirada. Este espacio fue llamado **Cónclave 6 de Junio, por un Parque Cultural de los Pueblos**⁷⁰.

⁶⁹ Primera acta del 26 de enero de 2009, Mesa de Modelo de Gestión del PCV, Inédita, Archivo Corporación Parque Cultural Ex Cárcel. En adelante las actas se citaran con las iniciales MMG, acompañadas de la fecha (V.G. MMG, 26/01/09). (N. del A.)

⁷⁰ Véase la Nota publicada por el Presidente de la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, Francisco Marín, para periódico El Ciudadano, el 04/06/09 en <http://www.elciudadano.cl/2009/06/04/8474/conclave-de-6-de-junio-la-ex-carcel-define-su-futuro/>

Este encuentro se realizó en el Parque Cultural Ex Cárcel y reunió a cerca de 40 organizaciones sociales y a un gran número de personas en una jornada maratónica de asambleas por área y plenario final.

Previo al cónclave, en el mes de mayo, se realizaron asambleas preparatorias del mismo, donde se establecieron criterios metodológicos y se revisaron las condiciones materiales necesarias para realizar la Jornada⁷¹. Mientras tanto, en las calles se pegaban afiches informativos y se hablaba en las radios y distintos medios de comunicación de la ciudad los fines que perseguía este encuentro: “1) Establecer el Modelo de Ocupación y Organización del Parque Cultural; 2) Constatar el Estado de Situación de la Actividad Cultural; 3) Generar articulación entre Trabajadores Culturales.” (MPCP, 19)

En términos generales, el Cónclave 6 de Junio consistió en un trabajo de asambleas por áreas –educación; comunicación; artes escénicas (Danza, Teatro y Títeres); artes visuales, audiovisuales y artesanía; Circo; Música; Cosmovisión y Permacultura; y el Proyecto Sala Valparaíso-, en las cuales se proponía y votaban posiciones sobre la base de un temario⁷². Las propuestas votadas eran presentadas en la Asamblea Conjunta o Plenaria donde a través de un representante de cada área, se intercambian opiniones y se genera una posición conjunta. Durante el resto del mes, se trabajó en la elaboración del documento final –de 80 páginas de extensión- el cual fue entregado el 10 de julio a la Ministra de Cultura de aquel entonces, Paulina Urrutia, bajo el nombre de *Manifiesto: Plan de Ocupación y organización para un Parque Cultural de los Pueblos*, y su síntesis fue leída por el

⁷¹ “Como resultado de las asambleas del mes de mayo se resolvió que la convocatoria se abriría a toda la ciudadanía con un énfasis especial a los Trabajadores Culturales y Artísticos, ya que nos dimos cuenta que la ocupación de este Territorio <hasta ahora> abierto para el desarrollo orgánico y libre de todas las formas de expresión ha sido lugar de tránsito de cientos de artistas, activistas, educadores y pobladores inquietos.” Corporación Parque Cultural Ex Cárcel. *MANIFIESTO: Plan de Ocupación y Organización para un Parque Cultural de los Pueblos*. Pág. 19. Documento de acceso público en www.excarcel.cl En adelante se citará este texto con las iniciales MPCP acompañado del número de página. (N. del A.)

⁷² Este es: “1) Constatación del Estado de Situación; 2) Construcción de Estándares Mínimos para el Funcionamiento Adecuado de las Disciplinas Artísticas; 3) Plan de Ocupación Física; 4) Plan de Organización y Actividades; 5) Plan Financiero; 6) Mesa de Análisis de Educación – Procesos Formativos; 7) Elaboración de Manifiesto por área.” (MPCP, 19)

Presidente de la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, Francisco Marín, ante los asistentes y la prensa local⁷³.

En este Manifiesto se vuelve a declarar la vocación pública del inmueble, con un fuerte énfasis en el desarrollo de lo local y lo cívico que convive en constante protección del patrimonio, respetando y valorando lo comunitario, en un compromiso fuerte con la memoria de Valparaíso. En último término, es el ejercicio de la democracia asamblearia el que pretende dilucidar el punto de convergencia entre lo local y lo global, entre lo nacional y lo internacional, entre el trabajo reflexivo y crítico desde lo comunitario y el espectáculo grandilocuente que promueve la internacionalización de nuestro país. Este punto de convergencia debe ser real, para lo cual existe un principio claro:

“Los trabajadores culturales de Valparaíso, las organizaciones sociales que hemos dado vida a este producto único que es el Parque Cultural, velamos por que haya un espacio donde crezca una noción de cultura concebida como un derecho humano fundamental y no como un objeto de consumo cultural, como una mercancía. En ese sentido, estimamos que no podemos permitir la separación y discriminación de las manifestaciones populares, alternativas o que no constituyen industria. Al contrario, deben ser estimuladas y potenciadas en su desarrollo ya que ocupan en el proceso de producción cultural un rol medular, aportando a la integración de los pueblos y contribuyendo al desarrollo y a la difusión cultural de un país. Estas manifestaciones son la expresión de un derecho, el derecho a la identidad y no pueden ser patrimonio de actores privilegiados o selectos.” (MPCP, 2)⁷⁴

Entre otras cosas importantes del MPCP elaborado por la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, está el presentar un modelo de administración del PCV a partir de la figura de una

⁷³ Véase la Nota realizada por El Mercurio de Valparaíso, el 11/07/09, en http://www.mercuriovalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20090711/pags/20090711000421.html (N. del A.)

⁷⁴ De acuerdo a la sexta acta de la MMG, se da cuenta en el lugar de la entrega del MPCP a la Ministra Paulina Urrutia, a la vez que se compromete la exposición por parte de Francisco Marín, Presidente y Representante en la MMG de la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, la sesión próxima, la cual se realizó el día 21 de julio, donde se dedica completo la acta. Ésta finaliza de la siguiente forma: “La reunión culmina con algunas intervenciones de los presentes en orden a felicitar el trabajo realizado por la corporación. Al mismo tiempo la coordinación del proyecto solicita no olvidar que el modelo de gestión del parque es una construcción compartida por quienes forman parte de la mesa de gestión y que aportes como el realizado por la corporación son tremendamente valiosos a la hora de cumplir el mandato que nos encomendó la Ministra de Cultura; esto es generar un modelo de gestión para el PCV que sea lo más participativo e inclusivo posible.” (MMG, 21/07/09)

Corporación de derecho privado sin fines de lucro, la cual estaría constituida en su interior por representantes del mundo social, de las universidades e instituciones públicas⁷⁵. Estos conformarían un directorio lo más amplio posible para respetar tanto la posición de la mayoría, como las decisiones acordadas en la Línea Editorial emanada de la MMG. Esto también garantizaba a los ocupantes y a la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, no sólo su retorno al inmueble, sino también su participación activa en la toma de decisiones al interior del órgano rector del PCV.

⁷⁵ Para una revisión detallada de la propuesta de Corporación de derecho privado sin fines de lucro, tal como fue pensada en un principio por la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel a partir de las orientaciones entregadas por el Abogado Pablo Andueza, véase MPCP, 6-13. (N. del A.)

IV Conclusiones y reflexiones finales

Revisando de manera lineal, de acuerdo al orden del proceso que hemos llevado a cabo en este trabajo, nos corresponde sacar algunas conclusiones y reflexiones finales.

Primero, hemos visto que el concepto de bien cultural aparece ligado a los grandes procesos de colonización y, en este sentido, vendría a ser lo “otro” de la cultura europea. Como construcción, la cultura es parte fundamental del proceso de dominación, apareciendo el bien cultural como artificio que cumple la función de persuadir para justificar la hegemonía de occidente sobre oriente, siendo la globalización la fuente de movilidad de la multiculturalidad en tanto mercancía cultural, vale decir: tráfico de objetos simbólicos y modos de ser que son adoptados en Europa e impuestos en oriente (la lengua, el estilo de vida, entre otros). Desde acá, la entrada de la técnica en los procesos productivos y de circulación de obras de arte, dota a esta de un nuevo alcance –sale al encuentro de su destinatario-, al mismo tiempo que se convierte en mercancía, apareciendo una posibilidad política ahí: el fin de la distancia de la obra y el nacimiento de una nueva cultura, la de masas, consumidora de bienes culturales, transformándose en depositarios de sentido social. Pero si el medio de producción serial de bienes culturales es la industria cultural, y esta es financiada y controlada por el monopolio económico, el sentido y alcance de la reproducción técnica estará al servicio de los mismos. En este sentido, los bienes culturales no aparecen como fuente de transformación, sino como movilizadores de los deseos de las masas hacia orientaciones económicas y de preservación del poderío, bajo la ilusión de lo novedoso, lo que implica que cualquier forma de bien cultural tiene una funcionalidad de no provocar transformación de fondo, sino sólo en apariencia.

Vimos, en segundo lugar, que la historia de la institucionalidad cultural chilena, una vez retornada la democracia, transita desde generar las condiciones mínimas para que los agentes culturales desarrollen su actividad –creándose dispositivos de financiamiento para incentivar la creación de bienes culturales bajo el horizonte de fortalecer la democracia- hacia posibilitar que la ciudadanía goce y disfrute –construir centros culturales, programas

de intervención sociocultural, realizar espectáculos en espacios públicos, abrir más bibliotecas, entre otros. La estructura de la nueva institucionalidad cultural (2003) posee una orientación horizontal –Comités, Consejos, Directorios, etc.- la cual, sin embargo, es en su mayoría consultiva y no resolutive, atribución esta que sólo corresponde al Directorio Nacional, al Ministro de Cultura y a los Directores Regionales, por lo que no se asegura en estricto rigor el compromiso democrático para con las decisiones que se puedan tomar en espacios más diversos y abiertos al diálogo. Las políticas culturales 2005 – 2010 centran su discurso de desarrollo en la identidad y diversidad cultural del país, apostando tanto a la internacionalización de esta especificidad, como a la apertura de la cultura y las artes en nuevos espacios como los liceos y sectores más vulnerables, instalándose estratégicamente en lugares cotidianos de desarrollo -colegios y barrios- para producir necesidades culturales y mayor demanda por goce cultural. Pero el desarrollo fundamental, creemos, al que se apunta, es económico y donde juegan un rol central las industrias culturales, productoras de bienes culturales. En este sentido, es el mercado quien pone las pautas de comportamiento de los bienes culturales en tanto necesariamente está obligado a comercializarse y, de esta forma, la cultura puede cuantificarse como parte del desarrollo del país. La dinámica de mercado permite que la cultura juegue un rol claro dentro de la economía, pero esta no asegura que la mejoría sea social, pues, justamente, la cultura y las artes no son, creemos, bienes de consumos *para quienes cultivan y viven las artes* en tanto no se reconocen como bienes fungibles, sino como lo que arraiga, genera herencia y repetición sostenida para y desde la vida misma. Según esta lectura identificamos a la industria cultural como el patrón de comportamiento frente a la cultura que pretende, de manera sostenida, hacer ingresar en dinámicas de mercado y, por ende, de comercialización, de manera progresiva, a la producciones nacionales que son –o deberían ser- reflejo de nuestra identidad y diversidad, con fines de exportación y tráfico de objetos y formas simbólicos.

Por último, revisamos un caso emblemático de lucha por el sentido de la cultura y las artes. Este es el caso del Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso, donde aparece, por una parte, el rostro de la institucionalidad que no respeta ni normas de patrimonio ni de convivencia y, por otra, un profundo interés de la ciudadanía y organizaciones sociales por preservar, conservar y mantener viva una línea de sentido, una propia historia, creada por sus propios

actores y destinada hacia un horizonte común que no es el mismo que el del Estado –en la práctica. Vale entonces el momento para realizar una reflexión a propósito de esto último.

Parece ser que el discurso político de las instituciones públicas es diametralmente opuesto al de sus prácticas. Será quizá porque la voluntad que se plasma en una política de Estado nunca es inmóvil y requiere de alternativas laterales, de pequeños artilugios, vacíos, por donde moverse libremente. Sucede algo así con la legalidad del CNCA y toda su estructura institucional, repartida por las distintas regiones del país y con una gran presencia interventora, de potencia ministerial. Me refiero a la formación de Comités y Consejos Regionales, todos aquellos consultivos, entregándose la potestad resolutoria a quien se decida por acuerdo político –Ministro de Cultura y Directores Regionales-, dejando impotente a quienes sí desean participar de la gestión del desarrollo cultural de nuestro país. De este modo, los órganos propositivos se transforman en nichos de poder, de cuoteo y favores, en tanto la estructura democrática y participativa deviene vasallaje político. Menciono esto antes de entrar a considerar *el concepto de bien cultural como la plataforma clave para esta ambigüedad política*, pues al estar cumpliéndose con las Políticas Culturales locales, regionales o nacionales, puede el Presidente de la República disponer del destino de territorios usados y revitalizados por organizaciones sociales y culturales de base, sin consideración alguna hacia ellos y su historia en el lugar. En la ambigüedad del concepto de bien cultural, en la duplicidad de a ratos mercancía, a ratos bien social, se libera el espacio para que no se reconozca el trabajo que sostiene la gente desde su propia comprensión de la cultura y las artes, donde las decisiones tomadas de manera colectiva, arraigan sentido comunitario e identitario veraz.

La identidad y diversidad cultural de la que habla la política cultural 2005 – 2010, se respeta en la medida que se reconoce dentro de la globalización y quienes detentan el poder del Estado pueden considerar más importante la apertura a lo internacional/global que el proceso de conversación y construcción participativa entre el Estado y la ciudadanía. Se pueden realizar cientos de convenciones con un millar de agentes culturales de las instituciones públicas y privadas, pero si no existe el canal real y recíproco con la ciudadanía, dichas convenciones se transforman en nichos de codeos y acuerdos de amigos,

sonrisas y planes desolados, con dineros –públicos y privados- para contratar artistas y a quienes deseen. Sin embargo, creemos que para que se dé una oportunidad de realizar un esfuerzo en conjunto con la ciudadanía, que lleve al *desarrollo de una propuesta de país*, donde se proyecten las mejores condiciones posibles, desde el trabajo con el otro, respetando su espacio legítimo de construcción de imaginarios, la institucionalidad cultural debería estar constantemente reuniéndose con los distintos sectores, analizando propuestas en conjunto y paralelo, construyendo desde la realidad pensada y concreta, con sus contradicciones implícitas.

Ahora es el lugar para sacar algunas conclusiones sobre el *uso* del concepto de bien cultural. Dijimos más arriba que no sólo era una defensa del territorio la que sostenía la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, sino que también era una defensa de la comprensión de la cultura y las artes como algo que se vive, no que se consume. La cultura devenida vida, reconoce la profunda cercanía que tiene con lo humano, en la relación directa con los otros, desde un proyecto colectivo y que cumple una función social transformadora de la realidad, en tanto se compromete con intervenir y alterar un cotidiano, compartido por todos y arraigado profundamente en un interés. En este sentido, me viene a la memoria la entrevista que realizó Paulina Varas, curadora de la exposición “275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas”, a Eduardo Martínez Bonati en relación al Arte Incorporado y la obra que realizaron con otros artistas para el edificio de la UNCTAD III (ex Diego Portales, actual GAM). Bonati recuerda que lo que más atraía de trabajar ahí no era tanto las condiciones, sino el proyecto al que estaba asociado, donde todos eran parte y contribuían con su realidad, intercambiando pareceres, ganando lo mismo que un obrero: ese sentimiento de inclusión que hacía de sus obras no un bien cultural rico en valor económico o como mercancía, sino como un cuerpo que es parte de una colectividad que va hacia lo mismo y en una absoluta confianza con el trabajo del otro⁷⁶. La comprensión del bien cultural como un producto que se reconoce en el trabajo

⁷⁶ Véase Varas, P. *Proyecto Curatorial 275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas*, Proyecto ganador del concurso de arte público “Proyecto Curatorial Edificio Centro Cultural Gabriela Mistral”, Santiago, Junio, 2011. PP. 40 – 46

colectivo, es el sentido más próximo a lo que se busca en la Ex Cárcel, al realizar encuentros y asambleas por área en el Cónclave del 6 de junio del 2009, por ejemplo. El problema de la institucionalidad cultural chilena es que tiene que trabajar a partir de la otra concepción de bien cultural, es decir, como mercancía cultural, determinada por un mercado a partir del cual se comercializa y, entre otras cosas, se exporta. Esperamos que la imagen país no nos haga desconocernos. Lo único cierto es que lucharemos para que eso no suceda.-

Bibliografía Consultada

Libros

Said, E. *Cultura, identidad e historia*. En *Teoría de la Cultura. Un mapa de la cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

Hobsbawm, E. *Historia del Siglo XX*, Ed. Grijalbo, Buenos Aires, 1999

Adorno, Th. Horkheimer, M. *La industria cultural*. En *Dialéctica de la Ilustración, fragmentos filosóficos*, Ed. Trotta, Madrid, 1998

Bastías, M. *Políticas públicas culturales: Desde el acceso a la apropiación*, FACSOS, Universidad de Chile, Santiago, 2008.

CNCA y Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. *Compendio de Legislación Cultural Chilena*, Valparaíso, 2009.

Parra, I. *Políticas Públicas para las Artes Visuales*, Tesis de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011

Barberos, M. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1987

Archivo

Olivi, A. *Gente mala en tierra buena. Dinámicas conflictivas para la construcción de la ciudad: el caso de la ex cárcel de Valparaíso*. Texto inédito, incluido a modo de apéndice por la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel en “MANIFIESTO: Plan de Ocupación y Organización para un Parque Cultural de los Pueblos”

Van Diest, C. *Imaginación oficial y espacios culturales en Chile: El caso Niemeyer, reflexiones en torno a una aporía* (2011), también inédito, pero sí expuesto en la Mesa de Arte y Patrimonio en el Encuentro Pre-Alas de Sociología que se realizó en Valparaíso en abril de 2011.

“**Historia Organizaciones Culturales**”, 2006, Texto inédito, Archivos Corporación Parque Cultural Ex Cárcel. 2009 – 2010

Actas Mesa de Modelo de Gestión del PCV, Inédita, Archivo Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, 2008 – 2010.

Documentos

Tapia, I.; Cornejo, C.; Andueza, P.; Adán, J. *El Patrimonio Cultural como Factor de Desarrollo en Chile. Documento sobre diagnóstico de situación actual y análisis del factor territorial de bienes patrimoniales. Bien Patrimonial Ex Cárcel de Valparaíso.* Agosto, 2007, Proyecto FONDEF DO3I1163.

Ministerio de Educación, División de Cultura “*Caminos abiertos. 1997-2002. A modo de memoria de una gestión*” Santiago, 2003.

Comisión Presidencial de Infraestructura Cultural: “*Memoria 2000-2003*”, Santiago, 2003.

CNCA. *Chile Quiere Más Cultura: Definición de Política Cultural 2005 – 2010*, Valparaíso, Mayo, 2005.

CNCA. *Memoria 2004 – 2009*, Valparaíso, Marzo, 2010.

Impresos

Artículo 1º de la Ley Nº 19.227 sobre Fomento del libro y la lectura, 1993.

Internet

Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* En *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989. Extraído de la Biblioteca Digital de la Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/benjamin.htm>

Corporación Parque Cultural Ex Cárcel. *MANIFIESTO: Plan de Ocupación y Organización para un Parque Cultural de los Pueblos.* Documento de acceso público en www.excarcel.cl; para ser descargado en <http://es.scribd.com/doc/56288971/Manifiesto-Resultante-del-Conclave-realizado-el-6-de-Junio-del-2009>

UNESCO *Convención para la protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado*, La Haya, 1954. En http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Aguirre E. L. *Políticas Culturales. Una mirada desde la economía*, publicado el año 2004 en la desaparecida revista virtual Redes.com, ahora disponible en <http://www.compoliticas.org/redes/pdf/redes4/21.pdf>

Discurso del Presidente Ricardo Lagos ante la promulgación de la Ley que crea la nueva institucionalidad cultural, Julio 2003. <http://transparenciaactiva.cultura.gob.cl/uploads/marcoNormativo/137.pdf>

CNCA. Memoria 2004. En: http://www.consejodelacultura.cl/2004memoria/download/memoria_2004.pdf

CNCA, Memoria 2004. En: http://www.consejodelacultura.cl/2004memoria/download/memoria_2004.pdf

Prensa

Nota de Prensa “Gobierno Desaloja Centro Cultural ex Cárcel de Valparaíso”, del 22/03/08 <http://www.elciudadano.cl/2008/03/22/gobierno-desaloja-centro-cultural-ex-carcel-de-valparaiso/>

Carta entregada a la Presidenta Michelle Bachelet, 14 de abril de 2008, Publicada en <http://www.elciudadano.cl/2008/04/30/entregaron-carta-de-la-ex-carcel-a-la-presidenta-michelle-bachelet/>

Nota “Pueblo Porteño pulverizó proyecto Niemeyer”, del 24 de Octubre de 2008, en <http://www.elciudadano.cl/2008/11/24/4476/pueblo-porteno-pulverizo-proyecto-niemeyer/>

Nota publicada por el Presidente de la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, Francisco Marín, para periódico El Ciudadano, el 04/06/09 en <http://www.elciudadano.cl/2009/06/04/8474/conclave-de-6-de-junio-la-ex-carcel-define-su-futuro/>

Nota realizada por El Mercurio de Valparaíso, el 11/07/09, en http://www.mercuriovalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20090711/pags/20090711000421.html

ANEXOS

MANIFIESTO por el Destino de la EX-CARCEL de VALPARAISO

En nuestra calidad de organizaciones sociales de la región, integradas por ciudadanos y ciudadanas que habitan cotidianamente en la ciudad de Valparaíso, o que la visitan permanentemente, motivadas por el mejor destino que puedan tener los terrenos y edificios de la Ex Cárcel de Valparaíso (Cerro Cárcel s/n, Cerro Cárcel), y alertadas por la manera superficial e inconsulta como la Comisión de Infraestructura Cultural con sede en Santiago está propiciando para el lugar el denominado Proyecto de Infraestructura Cultural de Segunda Generación "Campus Cultural":

Declaramos:

1. Nuestra voluntad inquebrantable que este importante espacio urbano, que ha cumplido históricamente un rol modelador del desarrollo del urbanismo porteño, emplazado en plena continuidad con sitios únicos como la Plaza Aníbal Pinto, la Plazuela del Descanso, la Plaza Bismarck, los cementerios vecinos y sus barrios y callejuelas adyacentes, sea destinado definitivamente a un espacio público abierto al uso de los habitantes de la ciudad. En este sentido valoramos el esfuerzo de conservación patrimonial y animación cultural desplegado en el lugar por la Seremi de Bienes Nacionales, la Corporación de Amigos de la Ex Cárcel y otras instituciones comunifarias locales;
2. Nuestra convicción en incorporar el recinto a algún sistema nacional de reconocimiento y resguardo de bienes patrimoniales del país a fin de asegurar que tanto el lugar como su entorno no sea dañado irremediablemente por erradas intervenciones, siendo consecuentes así con la declaración de nuestra ciudad como Capital Cultural de Chile;
3. Nuestra aspiración a que las decisiones en torno al destino de la Ex Cárcel se tomen con la activa participación de la comunidad porteña que es la que en definitiva se verá directamente afectada por cualquier iniciativa en el lugar; y por último,
4. Nuestra preocupación por la dificultad que se aprecia en las autoridades regionales y comunales en aunar criterios propios, claros y transparentes concernientes al destino de la ex Cárcel.

Proponemos:

- Que los terrenos y edificios permanezcan en propiedad del Fisco de Chile a fin de asegurar que su destino sea compatible con su uso público y la participación ciudadana;
- Que todo el recinto de la ex Cárcel y sus alrededores así como alguno de sus inmuebles interiores de alto valor histórico (el polvorín

colonial del siglo XVIII, parte del muro perimetral y las galerías de los reclusos) sean sujetos a un estatuto jurídico de protección patrimonial. Lo anterior en miras a preservar, conservar y restaurar adecuadamente nuestro capital cultural así como regular que intervenciones contemporáneas sean compatibles con el espacio y entorno urbano, el derecho a vista y la singularidad arquitectónica característica del lugar.

- Que el destino específico de este espacio público sea el resultado de un debate local, que considere seriamente las necesidades y demandas de nuestra región, abierto a iniciativas ciudadanas, tanto organizadas (como la creación artística, la conservación patrimonial, el voluntariado, seminarios, etc.), como espontáneas (como paseos familiares, entrelención y esparcimiento), en un entorno de áreas verdes y armónico desde el punto de vista urbano, propio de esta ciudad.
- Que se impulse una modalidad innovadora y adecuada de administración del espacio, que sume el esfuerzo coordinado de organizaciones locales, el sector privado y autoridades públicas; de clara pertenencia local, autogestionada, la que con criterios técnicos adecuados garantice la sustentabilidad del proyecto, la potenciación de recursos y capitales locales y las inversiones que en conjunto se estimen del caso.

Finalmente, invitamos:

- A Organizaciones, a Ciudadanos y Ciudadanas del País, a Adherir públicamente a este Manifiesto y participar en el conjunto de iniciativas públicas organizadas en el marco de este movimiento.
- A las autoridades locales y regionales a construir junto con sus ciudadanos el futuro de la ex-cárcel rompiendo de esta forma con el centralismo lamentable.
- A las autoridades nacionales a coayudar con este proyecto de desarrollo local.
- Al sector privado a apoyar iniciativas de desarrollo a escala ciudadana y orientadas al enriquecimiento de la Cultura y patrimonio de nuestra ciudad.

No a la Venta de la EX-CARCEL de VALPARAISO

ANEXO 3

