

Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia

Open the Alamedas avenue. Cultural festivals and public space in the construction of an imaginary of democracy

1

Carla Pinochet Cobos *

Resumen

Este texto presta atención al papel que han tenido los festivales culturales emplazados en el espacio público en la reconstitución de un imaginario de la vida democrática en la postdictadura chilena, desde los gobiernos de la Concertación hasta los festivales de la actualidad. A diferencia de las marchas y manifestaciones políticas que fueron reprimidas y criminalizadas, estos usos culturales de la calle constituyeron una de las pocas formas en las que los sujetos accedieron a formas de encuentro y sociabilidad masivas, desempeñando un rol significativo en la reconstrucción simbólica de la trama ciudadana, y una llave significativa en la construcción de la legitimidad política. A partir del análisis de dos festivales contemporáneos de distintas disciplinas, este texto busca elaborar una reflexión acerca de cómo estas dinámicas culturales excepcionales desempeñaron un papel instituyente en los imaginarios de la vida democrática, desenvolviéndose en el marco de un conjunto de tensiones o paradojas que invitan a reproblematicar el vínculo entre cultura, espacio público y democracia.

Palabras clave: festivales culturales, cultura, espacio público, democracia, imaginario social.

Abstract

This article pays attention to the role that cultural festivals have played in the building of a social imaginary of democracy, in the Social Democrat governments after the dictatorship of Augusto Pinochet (1973-1989). Unlike marches and political demonstrations (that were suppressed and criminalized) these cultural uses of the streets were one of the few ways in which the subjects exercised massive forms of sociability, strengthening citizen ties, and a significant key in the building of political legitimacy. Taking the analysis of two contemporary festivals as a starting point, this paper seeks to develop a reflection on how these exceptional cultural dynamics played a role in instituting an imaginary of democratic life, offering spaces for a symbolic problematization of us.

Key words: cultural festivals, culture, public space, democracy, social imaginary.

* Doctora en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Departamento de Antropología, Universidad Alberto Hurtado. Proyecto: "Sociabilidad y co-producción de la experiencia cultural en el espacio público urbano: las ferias y festivales culturales de la zona central de Chile". FONDECYT Postdoctorado 3150105 (2014-2017) carlaasecas@gmail.com Este artículo contó con la colaboración de Roberto Rojas Pantoja, y de Constanza Tobar y Jonnathan Acosta



Este artículo, realizado en el marco de una investigación postdoctoral en curso sobre públicos y festivales culturales, intenta ofrecer un conjunto de claves históricas y conceptuales que examinan el vínculo entre cultura, espacio público y democracia. Se sostiene en este texto que, ante el desafío de construir un clima democrático sin hacer verdaderas reestructuraciones en el sistema político de herencia dictatorial, la cultura ocupó un lugar privilegiado en las agendas de gobierno, especialmente en el tránsito hacia el siglo XXI. Más específicamente, este paper proporciona una lectura acerca de por qué los festivales culturales —en tanto modalidades masivas, públicas y gozosas de acceso a las artes— constituyeron un pilar central de las políticas culturales de la Concertación, permitiendo una serie de operaciones simbólicas fundamentales para instituir un imaginario de la democracia¹. Se trata de una indagación que privilegia las voces de los actores públicos que han estado detrás de la gestación y ejecución de dicha modalidad de eventos, subrayando su papel en el engranaje político². Señalo, también, que esta hebra histórica tiene claras proyecciones en los grandes festivales que se celebran en las ciudades abordadas en esta investigación (Santiago y Valparaíso), pues se materializan en ellos ciertas paradojas que ya podíamos advertir en los primeros desarrollos de estos eventos. De este modo, caracterizaré a grandes rasgos esta historia de festivales culturales en las calles, y me detendré en los discursos públicos que se han articulado en torno a dos experiencias: el Festival Internacional Santiago a Mil, y el Carnaval de los Mil Tambores. Explorando los modos en que dichos festivales activan las tensiones políticas esbozadas, terminaré esta presentación con algunas consideraciones acerca de los modos en que lidian con las tramas urbanas respectivas, y los modelos de política cultural que les dan sustento.

Los usos del espacio público en el Chile transicional

Desde sus antecedentes más remotos en la era clásica, y a lo largo de sus diversos desarrollos en la obra de pensadores como H. Arendt y J. Habermas, los conceptos de «democracia»³ y «espacio público» han demostrado poseer un vínculo estrecho y co-

¹ Apelamos a la noción de “imaginario” en términos de su condición de representación social (Jodelet, 1984); de construcción simbólica a través de la cual una comunidad percibe y se explica la realidad en la que se encuentra inmersa. El uso de este término en desmedro de otros similares pretende poner el acento en el carácter dinámico y de creación constante que poseen dichas representaciones, admitiendo de esta manera la capacidad de transformación que los sujetos ejercen sobre tales esquemas. En las líneas finales de este artículo, discutiremos algunos alcances de dicha noción.

² Para una discusión de los festivales culturales desde la perspectiva de los públicos y sus experiencias, ver el artículo “La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad”, publicado en Cuadernos MAVAE, vol 11-2 (en prensa).

³ Las acepciones del concepto «democracia» son múltiples, y albergan al menos una distinción entre la *democracia* como sistema de gobierno basado en la elección representativa, y la *democracia* como proyecto político amparado en un conjunto de valores vinculados a la libertad y la igualdad de los ciudadanos. Tomamos, en este texto, esos usos heterogéneos que porta el concepto al ser movilizado por los actores, bajo el entendido de que en el contexto aquí analizado se estaba también explorando qué era y qué podía ser la vida democrática, confundiendo constantemente sus connotaciones semánticas. Si la democracia en tanto concepto sociopolítico es también aquellos horizontes que ésta abre (González López, 2010), tiene sentido recoger esos usos múltiples que atraviesan los discursos públicos acerca de la democracia para comprender la constelación de sentidos que se articula en torno a ésta.

constitutivo. Así, las amenazas que afectan a uno de los términos vulneran también la existencia del otro. No es extraño, entonces, que la larga dictadura cívico-militar que marcó la historia de Chile entre 1973 y 1989 haya tenido como correlato un debilitamiento ostensible de los usos del espacio público en sus múltiples dimensiones, dada la dinámica deliberada de control y administración de éste que caracterizó el régimen de Augusto Pinochet (Subercaseaux, 2006). En su condición intervenida y militarizada, la calle se ve vaciada de actores y de conflictos, y el propio concepto de «espacio público» comienza a ser considerado peligroso. Sus extensiones físicas se ven reducidas y su existencia simbólica, silenciada, a través del terror y la autocensura impuesta a sus naturales usuarios (Brugnoli, 2008, p. 33). Después del Golpe de Estado, como apunta N. Lechner, “la política deviene en asunto privado y los hombres aparecen en público tan sólo a la luz del mercado” (2006, p. 282). En el Chile de entonces, especialmente en las ciudades del centro, los usos de la calle se encuentran signados por las restricciones ciudadanas y un obligatorio repliegue hacia lo doméstico.

Tras el plebiscito del año '89 y la victoria en las urnas de la coalición de centro izquierda, el país atraviesa un período de transición condicionado por los resguardos y “enclaves autoritarios” que la Constitución de 1980 se había encargado de amarrar. Como en todos los demás dominios, en materias de espacio público las conquistas democráticas avanzarán “en la medida de lo posible”, y en el marco de una política de negociaciones que reduce la participación ciudadana a la elección de sus representantes dentro de dos grandes bloques. La agenda de los cuatro gobiernos de la Concertación (1990-2010), como apunta G. Delamaza, estuvo orientada entonces a “la reconstitución y el rediseño institucional” de una democracia «de baja intensidad» (2010), y las políticas relativas al derecho a la ciudad son un claro ejemplo de ello.

Los usos políticos de la calle, en el sentido más evidente del término, fueron recibidos por parte de los nuevos gobernantes con diversas prácticas de restricción (Fernández, 2013; Rojas, 2007) o abierta represión (Pincheiras, 2014), que daban cuenta de una continuidad con la dictadura y sus respectivas políticas de “seguridad interna”. No se trató de una medida provisoria acotada a los primeros meses de mandato democrático: todavía el año 2011, el Informe anual de Derechos Humanos en Chile consigna que “las autoridades de Gobierno, a través de Carabineros, han reprimido las manifestaciones, confundiendo en ocasiones el legítimo ejercicio de derechos con acciones delictivas”, y asevera que resultan preocupantes las detenciones durante las protestas; el uso de bombas lacrimógenas; e incluso el homicidio de un joven durante las protestas del mismo año (2011). El derecho a la manifestación política ha sido un terreno en disputa que las organizaciones sociales, especialmente los pobladores y estudiantes, han debido conquistar palmo a palmo a lo largo de estas casi tres décadas. Aun así, los cuestionamientos a estas prácticas de represión desmedida son un asunto reciente en el debate público, y todavía en buena parte del imaginario colectivo la violencia del actuar policial se encuentra naturalizada.

Aunque en el ámbito de la protesta política el quiebre con el régimen autoritario fue débil, el épico discurso del Presidente Salvador Allende —desde La Moneda bombardeada— había estrechado un lazo simbólico poderoso entre el regreso de la democracia y la



recuperación del espacio público. El fin de la dictadura encerraba la promesa de «abrir las grandes alamedas» y permitir en ellas la circulación de un hombre nuevo y libre. La cultura⁴ ocupó, entonces, un papel estratégico. El clima regional en América Latina venía apuntando en esta dirección: desde fines de los años ochenta, los gobiernos locales de ciudades como México DF, Buenos Aires o Bogotá, se ampararon en distintos programas culturales con el objetivo de volver a “ocupar la calle” (Lacarrieu, 2015), cambiando el rostro hostil que habían cobrado sus espacios públicos en el marco de los respectivos contextos históricos y políticos. La cultura fue el antídoto que los gobernantes utilizaron para combatir los resabios dictatoriales y las intrincadas tramas de la violencia urbana, y sus réditos políticos estuvieron supeditados a “los datos, las cifras y los indicadores de medición objetiva” que dichos eventos y programas arrojaban (2015, p. 299). Así, en las principales ciudades del centro de Chile la cultura fue la vía privilegiada para impulsar aquella deseada rehabilitación del espacio público, encontrando en los años noventa una fórmula peculiar que redundará en un considerable capital político y electoral: la de los grandes festivales en el espacio público.

La cultura como garante de las libertades democráticas

¿Por qué la cultura constituía una llave estratégica en la reapertura de la vida democrática? Para responder a esta interrogante habría que reparar, en primer término, en el papel que ésta había desempeñado en los oscuros años previos. En Chile, el mundo artístico e intelectual había sido un sector particularmente castigado por la represión dictatorial. Siendo la libertad de expresión el motor basal de la práctica artística, los creadores culturales debieron enfrentar diversas formas de censura, persecución y detención policial en reacción a las obras y sus contenidos. Parte del poder aleccionador del régimen se había construido mediante sucesivas imágenes de destrucción de la mística cultural de la izquierda: los teatros y centros culturales fueron clausurados; los libros fueron quemados en fogatas públicas; y diversas figuras icónicas de las artes de la época fueron exiliadas, torturadas o asesinadas. “La muerte de Víctor Jara, Jorge Peña Hen y otros creadores era una marca dolorosa de control y censura —apunta N. Palma—. Marca de un régimen que creía en el mercado, pero no en la libertad de expresión y creación. De un régimen que le tenía miedo a los creadores y al arte” (Palma, 2015, pp. 85-6).

⁴ El concepto de «cultura» ha sido objeto de extensas y complejas discusiones que no es posible reseñar con justicia en esta oportunidad. Sin embargo, cabe señalar aquí que al menos podemos identificar dos grandes líneas en torno a esta noción, y que podríamos nombrar a partir de los contextos nacionales en los que se desarrollaron: mientras la tradición “francesa” identificó la cultura como aquel cúmulo de saberes virtuosos —las artes y letras— que la humanidad ha ido forjando a lo largo de su historia; la tradición “alemana”, por su parte, definió el dominio de lo cultural como el conjunto de expresiones que constituyen la identidad de un pueblo (Cuche, 2002; Kuper, 2001). La primera de estas genealogías asume que los legítimos frutos del progreso cultural constituyen un repertorio limitado que debe ser difundido. La segunda de ellas, en cambio, sostiene que la riqueza de estas manifestaciones descansa en su naturaleza específica y su unicidad. Yúdice y Miller se han referido a estas dos trayectorias como el “registro estético” y el “registro antropológico”: la primera, amparada en el universalismo de “la Cultura” con mayúscula; la segunda, en el particularismo de “las culturas” en plural (Yúdice y Miller, 2004). En este artículo, nos referiremos principalmente a la cultura en su registro estético, en consonancia con el modo en que se piensan las políticas culturales de la época.



En los diversos frentes disciplinarios, la producción artística fue una punta de lanza fundamental en los procesos de resistencia a la dictadura. Diversos movimientos y agrupaciones encarnaron una cultura anti-régimen militar, que utilizó creativamente los recursos metafóricos de las artes para hacer circular un mensaje crítico de liberación. Es así como las artes visuales intentaron franquear la autocensura desarrollando lenguajes hipercodificados⁵; o el mundo del teatro, cuya potencia masiva le significó una especial vigilancia, irrumpió de forma intermitente el espacio público a través de las míticas “guerrillas” teatrales lideradas por Andrés Pérez. Este tipo de iniciativas culturales fueron convirtiendo al sector artístico en un sinónimo de disidencia política, pero a la vez, lo fueron configurando como una contracultura minoritaria. “Se llegó así a elogiar los márgenes, a identificarse uno con los desterrados y excluidos, a imaginar que la “cultura oficial” podía ser atacada, desarticulada y contrarrestada «desde afuera», sintetiza J. Brunner (en Richard, 1990, p. 53). Con todo, los sectores creativos ocuparon un papel central en el movimiento ciudadano que hizo posible la derrota del régimen de Pinochet en el plebiscito de 1989. La campaña de «NO», en efecto, contó con la activa colaboración del mundo artístico local, cuyos rostros se convirtieron en signos inequívocos de la libertad de expresión y las promesas de ciudadanía que organizaron esta empresa electoral. Músicos, actores, dramaturgos, pintores y rostros de la televisión fueron entonces no sólo los protagonistas de la franja, sino también, de la “Gran Fiesta de la Democracia y la Reconciliación”, realizada en el Parque O’Higgins, para celebrar la derrota del régimen.

Esta afinidad entre democracia y cultura engarzaba, a la vez, con ciertas reestructuraciones de la política clásica, que comenzaban a entender el rol de las expresiones culturales en la dimensión conflictual de la arena pública. Hacia 1991, en un encuentro en Maryland sobre cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile, M. A. Garretón dio cuenta de estos desplazamientos al apuntar la existencia de un nuevo eje que estaba problematizando la dirección de la política: a las tradicionales aspiraciones en torno a la libertad, la igualdad y la independencia nacional, se estaría agregando —apunta el sociólogo— la demanda social de la felicidad, la cual no sería plenamente asimilable a la “calidad de vida” medida en términos económicos (en Valdés, 2008). El eje de la felicidad guardaba relación con la existencia de espacios de expresión y representación que no se limitaban a la satisfacción de las necesidades propiamente materiales. La apertura de la vida democrática exigía, de esta forma, hacerse cargo también de las necesidades del sentido; el derecho a ejercer la sensibilidad y de disponer de canales apropiados para los goces del espíritu que constituyen la experiencia propiamente humana.

Es en estas coordenadas específicas en las que los festivales culturales cobran fuerza. Los artistas y agentes culturales eran dignos embajadores de las libertades democráticas, pero eran todavía sectores minoritarios, selectos y hasta herméticos. Para desenvolver sus potencialidades en el giro político contemporáneo, la cultura debía también ser masiva,

⁵ La llamada “escena de avanzada” constituye el ejemplo más claro de esta circulación encriptada. Como apunta Nelly Richard en *Márgenes e Instituciones*, de 1986, “la necesidad de despistar a la censura hizo que las obras de la “avanzada” se volvieran expertas en travestimientos de lenguajes, en imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas” (Richard, 2007, p. 19).



accesible y cercana. Debía encarnar aquella agenda de felicidad que se hacía escuchar desde los reclamos ciudadanos.

Festivales ciudadanos en el engranaje político

Aunque este vuelco hacia lo cultural orbita en el debate durante todos los años noventa, no es sino hasta el tercer gobierno de la Concertación, encabezado por Ricardo Lagos, que estas inquietudes se materializan en políticas concretas, trabajando bajo la impronta de la cultura como vector de desarrollo. Desde el primer año de mandato, el año 2000, este sello encontrará su forma privilegiada en las llamadas “fiestas de la cultura”, realizadas en primera instancia en el Parque Forestal de Santiago. “Cuando dije que colocaríamos a la cultura en el centro de nuestras preocupaciones: aquí está la cultura, que se ha tomado Santiago y se tomará Chile entero”⁶, dice el Presidente en el acto de cierre, aludiendo a la gran convocatoria de asistentes. Aprovechando la ocasión para anunciar el fin de la censura cinematográfica, Ricardo Lagos enfatiza durante este acto de clausura el papel de las actividades culturales en la creación de “un Chile nuevo”, en el que todos convivamos juntos. “Cuando hay espacios —agrega— la gente los toma, imagina, crea. Es lo que hemos visto esta tarde”⁷.

Los eventos festivos que caracterizaron sus años de gobierno encontraron en el encuentro entre cultura y espacio público una herramienta clave para la edificación de ciudadanía. “La cultura se hace en la calle”, afirma el jefe de la División de Cultura del Ministerio de Educación —Claudio Di Girolamo—, después de la ya mencionada primera Fiesta⁸. Se espera de estos eventos que colaboren en la introyección de una cultura cívica y que cimenten nuevas bases para el uso democrático de las calles. “La fiesta debe ser eslabón de una cadena —explica Di Girolamo— donde comience a generarse una necesidad por estar en la calle, de reunirse en los lugares públicos. Al hacerlo, a la gente se le quita la manía de destruir, aprende a usarlos” (2000). En el marco de este afán pedagógico, la proyección natural de estas prácticas de consumo cultural en el espacio público es la constitución de los públicos en el propio sentido del término. “Es una sucesión de cosas —continúa Di Girolamo, en la misma entrevista—. Si la gente quiere juntarse en lugares al aire libre, luego querrán juntarse en recintos cerrados, en teatros, en salas, que es donde hay cultura a otro nivel”, expresó. De algún modo, las fiestas preparaban el camino para un Chile Nuevo en el que la progresiva incorporación de los valores cívicos terminaría por volver innecesarias estas modalidades festivas. Una vez familiarizados con los espectáculos culturales; una vez acostumbrados a la convivencia y al uso respetuoso de los espacios de todos, los ciudadanos estarían capacitados para acceder a la “verdadera cultura”, que sucede —por supuesto— en teatros y recintos cerrados.

⁶ Discurso del Presidente Ricardo Lagos en la Fiesta de Cultura, 2001. Archivo Ricardo Lagos, Fundación Democracia y Desarrollo

⁷ Discurso del Presidente Ricardo Lagos en la Fiesta de Cultura, 2001. Archivo Ricardo Lagos, Fundación Democracia y Desarrollo

⁸ Crónica, Concepción. Jueves 28 de septiembre, 2000 (p. 23).



Pero las fiestas culturales no sólo apostaban a un proyecto educativo a realizarse en un futuro abstracto. También ofrecían diversas formas de rédito en el corto plazo, pues lidiaban precisamente con el postergado eje político de la felicidad; con la promesa de alegría que la Concertación de Partidos por la Democracia había empeñado en su campaña para el plebiscito. Las críticas desde los sectores de oposición levantarán, precisamente, una crítica que denuncia la volatilidad de estas iniciativas de “pan y circo”. Un informe elaborado por el Instituto Libertad en 2001 argumenta que “la denominada “fiesta de la cultura” refleja un carácter más bien electoralista que de política de largo plazo”⁹, que ha permitido asociar la figura del Presidente con numerosos actos, fiestas y eventos culturales, pero que no ha logrado desarrollar “una institucionalidad estatal interesada en estimular verdaderamente una acción cultural descentralizada y libre”. También desde los propios circuitos culturales se deslizaron críticas que apuntaban, en primer lugar, a su ineficacia en cuanto a la creación de nuevas audiencias sostenidas en el tiempo (León, 2011); y en segundo, a la espectacularización de la cultura que banaliza su contenido en favor del acceso y la masividad (Garretón, 2008).

De este modo, si la leemos en términos de la constelación conceptual cultura/ espacio público/ democracia, la política de fiestas culturales que inaugura la gestión de Ricardo Lagos tendrá desarrollo en el marco de al menos cuatro paradojas. Uno: a pesar de que encarnan una vocación de apertura del espacio público para el uso de las comunidades, el origen vertical de estas iniciativas asume la participación ciudadana de modo superficial, reduciéndola a la mera interacción con productos culturales provenientes del exterior y que no consideran las características específicas de cada localidad. Dos: los festivales son una forma de acceso efectivo al derecho a la cultura de los sectores menos favorecidos, pero su carácter excepcional y efímero no logra constituir nuevas audiencias en términos de las expectativas oficiales, ni va de la mano de un fortalecimiento de la infraestructura cultural. Tres: aunque convocan públicos masivos y logran llevar la oferta cultural donde normalmente no llega, terminan por “adelgazar” dichos contenidos al priorizar los lenguajes del espectáculo y la entretención. Y cuatro: aun cuando colaboran en el afianzamiento de una cultura ciudadana y democrática, instrumentalizan su potencia simbólica con fines electorales de corto alcance. Estas tensiones, progresivamente atravesadas por las presiones del mercado, resumen buena parte de los debates que suscitará dicha modalidad de eventos a lo largo de las administraciones sucesivas, adquiriendo acentos diferenciados en cada una de las ciudades que aquí nos ocupan.

Algunas coordenadas de las fiestas culturales en Santiago y Valparaíso

Las fiestas de la capital obtuvieron, desde sus primeras ediciones, convocatorias masivas y amplia cobertura en la prensa. Configurados como una particular oferta de expresiones artísticas y servicios cívicos (en ellas se podía, incluso, obtener el nuevo carnet de identidad), estos eventos realizados primeramente en el Parque Forestal permanecieron en la memoria de los santiaguinos como hitos urbanos significativos. Año a año, durante sus cuatro primeras ediciones, los festivales contaron con una parrilla programática casi

⁹ El Mercurio, Nacional, domingo 6 de mayo 2001.



idéntica, vinculada a un oficialismo cultural cuyos puntos fuertes se encontraban en el ámbito de la música y el teatro. La figura del ex presidente Lagos es quien logra capitalizar mayormente los réditos simbólicos de estos eventos, siendo el único orador general en las fiestas oficiales, y haciendo escuchar su voz incluso en eventos externos al gobierno (como las fotografías de Spencer Tunnick en 2002). Tras una polémica con el entonces alcalde de Santiago por los daños en el pasto del Parque Forestal, las Fiestas de la Cultura son interrumpidas para reanudarse en el espacio, ya más contenido, de la Quinta Normal, donde también la presidenta Bachelet realizará sus “Fiestas de la Ciudadanía” y “Chile más Cultura”. Sin embargo, el espectáculo más memorable de esta nueva administración tendrá lugar mediante una colaboración con el sector corporativo: la Pequeña Gigante, traída por el Royal Deluxe en el marco del Festival Santiago a Mil en 2007 y 2010. El escenario central de esta muñeca articulada será, precisamente, la Plaza de la Ciudadanía. La festividad cultural, en este punto, es una pieza probada en el engranaje de la popularidad política. La cultura durante la administración de Piñera, por su parte, experimentará un claro viraje hacia las llamadas industrias creativas, teniendo como correlato la interrupción de este tipo de eventos festivos desde la institucionalidad cultural. Ya no hay más fiestas. Sin embargo, ese mismo año (2010) comienzan a tener lugar en plena Alameda los desfiles de carros alegóricos de las Paris Parade, donde el gigante del retail pone a circular, poco antes de Navidad, a los personajes infantiles de moda ante una masiva concurrencia. Aunque bien podría ser el objeto de otro artículo, conviene aquí mencionar que el influjo del mercado hará sentir su fuerza de modo progresivo a medida que avanzamos hacia el presente: la estrecha vinculación entre el público y el cliente será un nicho que las empresas privadas sabrán aprovechar de forma oportuna, utilizando —en distintas modalidades— la fórmula cultura + espacio público como una herramienta de marketing para el posicionamiento de sus productos.

El vínculo entre cultura y espacio público en la ciudad de Valparaíso estuvo marcado por una década de Carnavales Culturales, que tuvieron inicio hacia fines del año 2001 y concluyen con la llegada de Sebastián Piñera en 2010. Con el propósito de estimular la participación ciudadana y posicionar a Valparaíso como capital cultural del país, estos eventos multitudinarios intentarán retomar las formas tradicionales de festividad popular porteña, y las convertirán en una fiesta masiva dotada de grandes escenarios públicos y diversos pasacalles y batucadas. Con la inminente declaratoria patrimonial de la ciudad por parte de la UNESCO y el incremento exponencial de la actividad turística, los Carnavales Culturales de Valparaíso constituirán el epítome de una política cultural de Estado basada en la lógica del espectáculo y la festividad (Banda, 2015). Hacia el fin de su mandato, el año 2005, Lagos clausura la V edición enfatizando el papel de los carnavales en el emergente imaginario urbano que ronda la ciudad. “Esta es noche de fiesta —aseveró—. Dijimos que íbamos a hacer de Valparaíso la capital cultural de Chile. Hoy Valparaíso es la capital cultural de Chile”¹⁰. Si bien se trató de eventos que dejaron —para bien y para mal— una huella significativa en la memoria de los habitantes de Valparaíso, la ciudadanía local percibió esta iniciativa como “una actividad impuesta desde el gobierno sin mayor arraigo en la comunidad”, que les otorgaba un margen escaso para ocupar un papel activo

¹⁰ Intervención del Presidente de la República en Clausura V Carnavales Culturales de Valparaíso. VALPARAÍSO, 30 de diciembre de 2005. Archivo Ricardo Lagos, Fundación Democracia y Desarrollo

en el diseño o ejecución del proceso (Rojas y Marambio, 2010, p. 18). Las polémicas en torno a la basura y la distorsión de la fiesta porteña llevaron a la gestión del ministro Cruz-Coke a clausurar el ciclo de los Carnavales, dando lugar a una nueva festividad —el Festival de las Artes— que intentó deshacerse de los resabios populares de la estética carnavalera y replicar los estándares de producción de los festivales internacionales.

Más allá de la continuidad o interrupción de los programas oficiales en materias de festivales, identificamos en la actualidad algunas experiencias de gestión que, organizadas desde diversos actores sociales, proyectan esta genealogía de actividades culturales en el espacio público al escenario presente. En buena medida, los festivales que reseñaremos a continuación cristalizan dos modelos de política cultural, cuyos fundamentos deben ser rastreados en la historia urbana que acabamos de delinear, y que encarnan, también, las tensiones o paradojas estructurales que anunciamos en líneas precedentes. En Santiago, observaremos la propuesta del Festival Internacional Santiago a Mil, gestionado desde el mundo privado; en Valparaíso, discutiremos algunas aristas del Carnaval de los Mil Tambores, organizado desde la sociedad civil. Cada uno de estos casos propone un modo de pensar su ciudad desde el uso cultural de las calles, suponiendo en este gesto maneras específicas de imaginar la trama ciudadana.

a. El Festival Internacional Santiago a Mil (1994)

Surgido en 1994 como la iniciativa de dos gestoras culturales cercanas al mundo de las artes escénicas—Evelyn Campbell y Carmen Romero—, el entonces Festival Teatro a Mil nació con el objeto de crear una plataforma para las compañías de teatro locales. No tardó en incluir producciones extranjeras y ampliar su rango de acción hacia ciudades aledañas, institucionalizando cada vez más sus procesos de selección e incorporando obras de características diversas. El año 2003, Santiago a Mil introduce la modalidad de “teatro de calle”, llevando a sectores alejados de la oferta cultural tanto producciones callejeras desde su concepción, como obras que son adaptadas para exhibirse en contextos urbanos, generalmente periféricos y de forma gratuita para los asistentes. Desde entonces, las masivas cifras de taquilla que maneja el festival son alimentadas en su mayoría por la sección de calle, llegando a alcanzar más del 90% de sus públicos. El 2010, por ejemplo, de los 3 millones 700 mil personas que se cuentan entre los espectadores, sólo 70 mil corresponden a públicos de sala (Muñoz, 2010).

Pensar el trabajo de este festival en clave de política cultural nos invita a pensar acerca de las condiciones de posibilidad de las iniciativas “privadas de vocación pública”. Una institución atravesada por intereses corporativos y/o abiertamente mercantiles, ¿puede velar por el desarrollo de una política cultural concebida desde el bien común? El discurso de los distintos actores involucrados en este Festival parece contestar afirmativamente. Desde la fundación, manifiestan una preocupación por franquear las barreras del acceso cultural que se montan sobre las desigualdades urbanas, y confían en que el trabajo de llevar los espectáculos a las poblaciones estimulará el fortalecimiento de nuevas audiencias. También desde BHP Billiton, operador del patrocinante Minera Escondida, se enfatiza un interés por llevar funciones de calidad a comunas con poco acceso. "Hemos visto el impacto que

genera en las personas la vivencia de lo artístico —dice su gerente de Asuntos Externos el año 2008—. Por eso, apoyamos proyectos de calidad que sean accesibles a una gran cantidad de público"¹¹. Los asesores del primer gobierno de Bachelet, por su parte, defienden los apoyos entregados al Festival argumentando que la gente le pedía a la Presidenta más festivales. "La inversión de mil millones —señalan para El Mercurio en el año 2010— se compensa en capital cultural cuando tres millones de chilenos salen a la calle"¹².

Las múltiples críticas que suscitan nos invitan a pensar los matices. Al igual que las fiestas culturales que caracterizaron la gestión concertacionista, los eventos del Festival Internacional Santiago a Mil se desenvuelven en el marco de cuatro paradojas, que guardan relación estrecha con la constelación cultura/ espacio público/ democracia.

En primer término, inauguran formas inéditas de participación para la ciudadanía, sin embargo, los términos de ésta se encuentran preformateados y no consideran las tramas sociales específicas sobre las que se montan. El Festival saca a la calle públicos diversos, y ávidos de interactuar con una oferta cultural que les suele ser esquiva. El año 2016, por ejemplo, los montajes se extendieron por comunas como La Granja, Peñalolén, Quilicura y Puente Alto, y promovió la ocupación del espacio público a partir del supuesto que éstos —de acuerdo a la fundación— “no le pertenecen totalmente a los ciudadanos, que se han recluido en el espacio de lo privado” (Echeñique, 2015). En nuestros hallazgos etnográficos preliminares, que han sido comentados en otra oportunidad (Pinochet 2016), la experiencia de los públicos asistentes parecen confirmar el carácter significativo de este eventos como modos alternativos de vivir la ciudad y entablar vínculos de sociabilidad y ciudadanía. Esta política de acceso a la cultura corresponde, propiamente, a un enfoque de democratización cultural. En esa medida, la ciudad segregada en términos culturales permite imaginar un mapa en el que ciertas zonas de la periferia son observadas como lugares desprovistos, marcados por la carencia y la necesidad de “cultura”. El anhelo democratizante busca romper esas fronteras y llevar a aquellos sectores unos productos artísticos que son creados y producidos en otra parte; en el centro, dentro de la élite, tal vez en el extranjero. Pero los márgenes de la participación son muy escasos, pues los públicos son pensados como continentes vacíos cuyo papel es recibir un saber que existe por fuera de ellos y al que ellos deben adaptarse.

En segundo lugar, las obras del Festival permiten el acceso efectivo de grandes sectores de la población a bienes de carácter cultural; no obstante, su excepcionalidad no logra convertirlos propiamente en públicos ni contribuye en la instalación de infraestructura cultural en las localidades a las que llega. Santiago a mil señala tener “una vocación de calle”, ya que el Festival se desplaza allí donde las personas están. “Sabemos que vivimos en una ciudad segregada socioeconómica y culturalmente hablando —comentan desde la Fundación [...] El festival se encarga de descentralizar la oferta geográfica y monetariamente” (Echeñique, 2015). En una ciudad donde las comunas más ricas tienen

¹¹ El Mercurio, Viernes, 07 de septiembre de 2007. “Minera Escondida invierte en el Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil”.

¹² “La historia de la fundación cultural favorita de Bachelet”. El Mercurio, Domingo 11 de Abril de 2010.

diez veces más espacios públicos que las comunas pobres, “llevar la cultura a los barrios” ha sido la fórmula que han impulsado para disolver la marginalidad. Bajo este esquema, la cultura es un antídoto contra la delincuencia y la exclusión, puesto que permite una apropiación de los espacios públicos que generaría identidad, pertenencia y sentido de comunidad.

No obstante, no se han podido establecer indicios claros de que estas transformaciones en el tejido social tengan algún efecto permanente, ni que la cíclica presencia del Festival en las comunas periféricas haya logrado constituir audiencias fidelizadas y estables. Los indicadores de impacto, que han dado lugar a un modelo encandilado por las cifras masivas, tienen una duración más bien limitada. “Hay que buscar cómo ese evento permea la producción local durante todo el año —dice el ministro de Cultura Ernesto Ottone a este respecto, hace algunos años—. [...] No ha habido un efecto de que venga más gente al teatro producto de Santiago a Mil”¹³.

En tercer término, tenemos la paradoja de que el Festival llega donde otras expresiones culturales no generan mayor interés, pero ello suele ir en detrimento de la densidad cultural de las obras. Este efecto de espectacularización fue especialmente subrayado a partir de la Pequeña Gigante del Royal Deluxe, que movilizó a cerca de 3 millones de capitalinos. Como apunta J. P. Mellado, la doble estrategia del Festival deja traslucir un modo seccionado de imaginar a sus públicos, de acuerdo a sus respectivas capacidades y gustos, encontrando escenarios en sitios contrastantes: el Municipal y La Calle. “El Festival Teatro a Mil es un modelo de gestión de masas convocadas por una noción balsámica de la puesta en escena —continúa el crítico—, que ha sabido jugar a dos bandas: trae a Pina Bausch para satisfacer la demanda de radicalidad de la élite y produce a Royal de Luxe para conformar la desesperada demanda de maternación de las masas”. Esta distribución geopolítica del Festival se proyecta hacia las demás ediciones: mientras en el sector oriente se concentran las producciones experimentales, complejas y de interés especializado; sólo los espectáculos de calle conocen la periferia, reproduciendo obras cercanas al lenguaje del circo y el carnaval.

Finalmente, una cuarta tensión que atraviesa el Festival guarda relación con su potencialidad de activar los valores de una cultura democrática, que sin embargo son susceptibles de ser instrumentalizados con fines políticos personales. “Veníamos saliendo de la Dictadura y la necesidad del momento era recuperar los espacios públicos para vivirlos en comunidad, sin miedo ni exclusiones de ningún tipo”, apuntan desde la Fundación (Echeñique, 2015), explicando que el festival ocupó el espacio público desde la sociedad. Estos usos múltiples de la calle, marcados por un clima de convivencia y comunidad, constituyen aportes a la reconstrucción de las tramas colectivas. “La gente se organiza, se pone de acuerdo con los vecinos para cuidar de los niños mientras los padres asisten al teatro, para llevar sillas o cafecitos —dice Carmen Romero—. El festival que hacemos apuesta por la integración, la participación y la recuperación de la confianza en los espacios públicos” (en Muñoz, 2010: 47-8).

¹³ “Ottone dispara”. En Revista *Qué Pasa*. 23 de Abril de 2010.



Pero la consabida relación entre dinero y política nos invita a hacer otros cálculos. Aunque se trata de una entidad privada, año a año ha recibido aportes directos del Estado que han llevado a cuestionar los mecanismos de asignación de los fondos. Bastará con destacar uno de los momentos críticos: el año 2010, en el que la Pequeña Gigante hace su segunda irrupción en la escena santiaguina, salió a la luz que la Fundación recibió 1000 millones de pesos desde fondos de la presidencia¹⁴. Carmen Romero explicita ante El Mercurio que no es un festival de Gobierno, pero su productora, sin embargo, creció al alero de la Concertación: si hasta el mandato de Frei hacían escenografías y montajes para los actos culturales oficiales, con Lagos estuvieron a cargo de los Carnavales Culturales de Valparaíso y de las Fiestas de la Cultura en Santiago¹⁵. La subvención también fue aumentando correspondientemente. “El hecho de tener una Presidenta de la República buscando a la muñeca gigante o despertándola para que ella buscara al rinoceronte —dice el ex ministro de Cultura, José Weinstein—[...] son muestras de que ha sido una iniciativa que ha empalmado propiamente con las políticas culturales de este periodo” (en Muñoz, 2010). La conversión de esa inversión financiera en réditos político-electorales admite hipótesis sugerentes. La salida de Michelle Bachelet de su primer período de gobierno, unas pocas semanas después de interactuar con la Pequeña Gigante, marca un nivel de aprobación histórica de la mandataria: 84% en la encuesta Adimark, y 88,5% del Estudio de Opinión Pública de Ipsos.

b. El Carnaval de los Mil Tambores

El Carnaval de los Mil Tambores surge en la localidad de Playa Ancha, en el contexto de la toma de un terreno: el Parque Alejo Barrios. En su primera versión, en 1999, la agrupación civil que lo gestó quiso reinventar la antigua Fiesta de la Primavera de la ciudad de Valparaíso, y disputar así mediante el arte y el goce el derecho a un espacio público. Más de quince años después, si descontamos las fiestas religiosas administradas por la iglesia, no existe en Chile un carnaval tan masivo como éste: cada octubre, se reúnen en Valparaíso cerca de 50.000 personas en éste. Organizar un evento de esta envergadura implica coordinar las numerosas delegaciones que suman más de 3.000 artistas de todo Chile: batucadas, comparsas y grupos de baile. Mil Tambores se presenta como una fusión de ritmos apropiados de diversas procedencias culturales; es un “carnaval mestizo”, según sus protagonistas. Con los procesos de patrimonialización de la ciudad de Valparaíso como telón de fondo, y haciendo frente a la postal gentrificada que hace uso de la ciudad con fines turísticos, las expresiones culturales que se despliegan en Mil Tambores apelan a que el verdadero patrimonio está en la gente: en su alegría, en su bohemia, en su identidad de puerto.

Aunque su recorrido a lo largo de la ciudad se ha visto modificado con los años, una de sus líneas de trabajo características son los pasacalles en los cerros. Marcados por la ilegalidad y autoconstrucción de sus edificaciones, los espacios públicos de los cerros porteños —especialmente los menos accesibles— son precarios y escasos. Componen una suerte de

¹⁴ El Mercurio. Domingo 11 de Abril de 2010

¹⁵ El Mercurio. Domingo 11 de Abril de 2010



trastienda de la ciudad que queda excluida del anfiteatro cultural que tiene lugar en el plano. En este contexto, Mil Tambores no sólo permite a los habitantes otras formas de circular por sectores estigmatizados de Valparaíso, sino que además opera como una suerte de vitrina donde las comunidades dan a conocer sus expresiones locales. Muchas de las agrupaciones artísticas provienen de los cerros, y algunos barrios particularmente “inseguros”, han encontrado en Mil Tambores un motivo de orgullo local que resignifica positivamente la pertenencia a ese territorio.

También en este marco, la cultura festivalera —orquestada, esta vez, desde sectores de la sociedad civil— cristaliza aquel conjunto de paradojas puestas en escena por el vínculo problemático entre cultura y espacio público. En primer término, está el dilema de la participación, que enciende luces en el sentido opuesto al primer caso. Es claro que Mil Tambores activa el tejido social local, posibilitando expresiones culturales de diversa índole que tienen origen en las inquietudes descentradas de los públicos. No sólo hablamos aquí de masividad, sino de un activo involucramiento en la producción del hecho artístico que nos permite pensar este evento desde el modelo de la participación: ya no es una forma única de cultura que debe ser difundida hacia los barrios marginales, sino los propios barrios los que se organizan para poner en la vitrina urbana sus modos de expresión cultural. Es entonces donde comienzan las disputas: ¿cuáles deben ser los límites de esa participación? ¿es que todas las manifestaciones populares deben tener cabida? Desde la agrupación, examinan la resistencia de las autoridades a la luz de su propia política cultural: “Cuando ellos tenían el control; cuando ellos tuvieron la excepción; cuando ellos hicieron las fiestas de la cultura y los carnavales culturales, la wea era buena— dice Santiago Aguilar, el director— Pero cuando el mundo popular y ciudadano tenía su propia fiesta, y la organizaba a la pinta de ellos, y a lo más le pedía unas lucas para hacerlo en mejores condiciones, ellos desconocieron la fiesta. Desconocieron el espacio; el lugar; los actores”¹⁶.

Cuando la cultura es definida desde abajo, e incluye los excesos de la vida popular, no todos los actores están de acuerdo en que se trate de un valor que se deba defender. El carnaval se ha ganado serios detractores entre autoridades y vecinos: las toneladas de basura que genera un evento marcado por la fiesta, el alcohol y la expresión colectiva son, año a año, motivo de largas discusiones que obligan a pensar para quién es la ciudad y cómo debe ésta ser usada. Desde la propia organización, sugieren medidas para proteger el espacio simbólico creado, pero se resisten a la infantilización del carnaval que se propicia, a su juicio, desde las instituciones públicas. “Nos han empezado a atrincherar en un concepto familiar e infantilizado —agrega el director de Mil Tambores—. Un evento familiar es un evento sin excesos. Se fueron desvirtuando los conceptos del carnaval, para mantenerlo e ir bajando la intensidad a la cosa. Para que los niños sean protagonistas del carnaval, entonces, todas las otras expresiones libidinosas, báquicas, psicodélicas deben desaparecer”¹⁷.

¹⁶ Entrevista a Santiago Aguilar, 13 de abril de 2016.

¹⁷ Entrevista a Santiago Aguilar, 13 de abril de 2016.



Una segunda tensión que atraviesa a esta fiesta problematiza su temporalidad. Indica que, aunque se trata de una de las vías más concretas en las que los sujetos están en contacto con la vida cultural, su carácter eventual contrasta con lo que sucede el resto del año. Hay, en el marco de Mil Tambores, recursos y atención mediática que valora las expresiones locales en tanto patrimonio e identidad, y los usos expandidos del espacio público llevan a pensar una ciudad de todos. Pero el derecho al espacio público y a la celebración, que empalma con toda una tradición festiva de la vida cultural porteña, no logra permear la trama cotidiana de sus habitantes. El resto del año, el entusiasmo ocasional vuelve a caer en el descuido, y las políticas de promoción de la cultura se muestran limitadas, débiles o inexistentes.

En tercer lugar, nos encontramos que también en Mil Tambores entra al debate la cuestión de la “calidad de la cultura”. En la clave alarmista que formula Mario Vargas Llosa en su ensayo *La civilización del espectáculo* (2012), se trataría de un evento donde prima la frivolidad y la banalización de la expresión carnavalera, que no asegura un nivel mínimo de las producciones artísticas. Si la consigna es la masividad y la inclusión, desde las trincheras ilustradas de la definición de cultura podemos convenir que Mil Tambores se caracteriza por un bajo espesor cultural, que se deja seducir por la diversión cortoplacista y el efectismo de la fiesta. Este juicio es inseparable de una mirada dominocentrista en torno al mundo popular (Grignon y Passeron, 1989), que observa las expresiones desestructuradas del pueblo desde los criterios del régimen estético de las artes. “Nosotros —dice el director de Mil Tambores—, sin ser parte del proyecto de artes y letras de El Mercurio, tenemos un proyecto propio. Es un proyecto popular, inorgánico muchas veces, pero fuimos capaces de desplazar fuerzas de distintas partes del territorio nacional, para dar un combate en la ciudad. Éramos los narices rojas, los tamboreros, los zancos; el arte más piruja, pero los únicos posibles. En esa realidad, éramos la única expresión”¹⁸.

Finalmente, una cuarta paradoja pone en relación la capacidad de Mil Tambores de promover una cultura democrática, y su consecuente instrumentalización en el marco de agendas políticas diversas. Emergido de una serie de batallas por el espacio público, este carnaval ciudadano ha sido pensado desde sus orígenes como un espacio para el ejercicio de la ciudadanía. “Estábamos tratando de recuperar espacios, de entender lo que era la democracia, porque tampoco la entendíamos” —dice Santiago Aguilar, respecto de los inicios del festival hacia fines de los años noventa—. En el Festival se hace posible el encuentro, la convivencia social y el goce colectivo, pero también se ponen en escena los disensos que caracterizan la vida democrática. “Está claro es que estamos en una pelea, en un combate pero no sobre los recursos, ni siquiera sobre las políticas: sobre los imaginarios —continúa el director—. Es cómo imaginamos que la gente es feliz, que es el sentido final de la democracia y de la vida: la felicidad”¹⁹.

Pero los significantes festivos que moviliza el carnaval son siempre anzuelos para la política, y por tanto son puestos al servicio de agendas múltiples. En las entrevistas a los dirigentes sociales y las autoridades institucionales, distinguimos que un mismo discurso

¹⁸ Entrevista a Santiago Aguilar, 13 de abril de 2016.

¹⁹ Entrevista a Santiago Aguilar, 13 de abril de 2016.

puede ser pronunciado desde el activista al Intendente. Todos, por ejemplo, podrían estar de acuerdo en que hay que “recuperar el espacio público para la cultura y la ciudadanía”. Pero el consenso es sólo aparente, porque cada uno de los términos admite significados diversos y hasta contradictorios.

Una mística de la democracia

Hemos visto en este recorrido cómo los discursos públicos en torno a los festivales culturales de dos escenarios urbanos pueden ser problematizados en términos de sus tensiones transversales: la de la participación; de la excepcionalidad; la de la banalización; y la de instrumentalización política. Éstas se delinear claramente en las iniciativas oficialistas de la década del 2000, y se proyectan en las nuevas expresiones festivaleras que Santiago y Valparaíso acogen en la actualidad. Todas ellas giran en torno a la misma constelación de conceptos: cultura, espacio público y democracia. Los desafíos que estas nociones presentan podían ser más obvios hace algunos años atrás, pero en ningún caso se encuentran resueltos.

Este texto busca presentar la hipótesis de que, lejos de constituir una herramienta ornamental de la política, las expresiones artístico-culturales fueron una llave crucial de la construcción de un imaginario de la democracia. Debemos recordar, en este punto, que la noción de lo imaginario es particularmente polisémica, ya que termina por albergar en el mismo concepto definiciones que resultan contradictorias en la práctica. Algunas corrientes teóricas, como aquellas alimentadas por el influjo de los estructuralismos, han llegado a identificar lo imaginario con aquello que resulta ilusorio y hasta engañoso, en estrecha conexión con la noción de “ideología” (Belinsky, 2007). Nos interesa, en este artículo, retomar la idea de “imaginario social” desde un ángulo más soleado, que remonta sus raíces hasta el pensamiento antropológico de Marcel Mauss: como referencias específicas en el sistema simbólico producido por la colectividad social, mediante las cuales ésta “se percibe, se divide y elabora sus finalidades” (en Baczko, 1999: 28). En este marco, los grupos sociales construyen representaciones totalizantes que permiten imaginar el orden colectivo y sus límites, a través de la administración de un proyecto conjunto. El imaginario social, en esta medida, es “una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva”, pues constituye una pieza importante en el engranaje del poder y su capacidad de control. Por lo mismo, los imaginarios son un espacio de disputa de los conflictos sociales, donde se pone a prueba las fronteras de lo legítimo y lo admisible. Toda sociedad, señala B. Baczko, debe inventar e imaginar la legitimidad que le otorga al poder (1999). Proponemos, de este modo, que esta modalidad de la oferta cultural inaugurada en nuestro país por los gobiernos de la Concertación, desempeñó un papel importante en tanto referencia central del imaginario de la vida democrática en Chile. Los festivales culturales imprimieron color y algarabía en la memoria de la vida pública de las ciudades aquí analizadas, ofreciendo un lugar a las libertades democráticas en el uso de los espacios urbanos.

La investigación en la que este artículo se enmarca permite afirmar que se trata de un entramado complejo y marcado por las ambivalencias. Usamos el concepto de “imaginario social” porque hace posible connotar esta naturaleza doble: se trata, en primer término, de

una operación orquestada desde los recursos del poder, pero a la vez cala hondo en las experiencias de los usuarios y habilita formas inéditas —y gozosas— de utilizar el espacio público en el marco de un proceso de reconstitución democrática. En términos de los discursos públicos que rondaron las décadas post-dictadura, es posible aseverar que las fiestas culturales desempeñaron, en línea con las transformaciones políticas de la época, un papel significativo en tanto tecnología de la felicidad. La sociología de la transición había dado cuenta de la emergencia de un ciudadano credit-card, que observó pasivamente cómo los espacios públicos eran cooptados por el capital privado y las instancias de socialización eran mediadas por el consumo (Moulian, 2002). Sin embargo, aunque todos los demás dominios asumieran una continuidad e incluso una profundización del modelo neoliberal, la propuesta socialdemócrata pudo instalar una mística democrática valiéndose de los recursos simbólicos de las fiestas culturales. Las artes, bien sabemos, permiten trabajar con aquellos excedentes que no pueden ser elaborados sino simbólicamente. La cultura, en tanto garante histórica de la resistencia y la libertad de expresión, confirió al poder político la legitimidad para hablar de democracia. Desde esta perspectiva, cabría pensar el proceso en tanto fantasmagorías de la democracia: así como Benjamin identificó en las mercancías de la modernidad imágenes engañosas que ocultan las relaciones de producción y las estructuras de dominio social (2009), los festivales que aquí analizamos podrían imaginarse como mecanismos de distracción orientados a enmascarar las múltiples continuidades de los gobiernos transicionales con la dictadura.

Sin embargo, el propio Benjamin observa que estas fantasmagorías también entrañan una promesa; la posibilidad de una revolución. Los festivales culturales, aún en su carácter extraordinario e intermitente, permitieron construir una épica del encuentro social que fue apropiada e internalizada por la ciudadanía. La memorabilidad de estos hitos en el inconsciente colectivo y la creciente demanda de este tipo de actividades en el espacio público dan cuenta de que no se trata simplemente de alegrías ilusorias, sino de necesidades reales de convivencia social, que no conviene descartar en tanto mera pirotecnia. Lejos de clausurar estas reflexiones con juicios tajantes, este artículo intentó problematizar cierta genealogía de la gestión cultural local a partir de sus ambivalencias y contradicciones, intentando integrar al debate político que se ha tejido en torno a la democracia y el espacio público un elemento que, usualmente confinado al plano del ocio y el ornamento, suele ser descartado con demasiada rapidez: el factor cultura.

Recibido: 8 agosto 2016

Aceptado: 23 octubre 2016



Bibliografía

- Baczko, Bronislaw. (1999) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Banda, Consuelo. (2015) *Cuatro ficciones para Valparaíso. Cultura, especulación y territorialidad en la construcción de una imagen-ciudad*. En: Consuelo Banda y Carol Illanes (Eds.), *Fuera y dentro del arte contemporáneo. Comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso*. Santiago, Adrede Editora.
- Belinsky, Jorge. (2007) *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Benjamin, Walter. (2009) *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal.
- Brugnoli, Francisco. (2008) "Transformaciones del espacio público". En: *La Cooperación entre Chile y Francia en las áreas de las Ciencias Sociales, Humanidades, Artes y las Comunicaciones*. Santiago, Cátedra Chile- Francia Michel Foucault.
- Cuche, Denys. (2002). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Delamaza, Gonzalo (2010). "Agendas políticas de participación: condiciones y posibilidades para las organizaciones ciudadanas". Conferencia presentada en el Seminario Procesos políticos e igualdad de género, Academia Chilena de Ciencias.
- Echeñique, Paula (2015). "La Ciudad como escenario cultural. Entrevista a Paula Echeñique". *Revista Planeo*, 22.
- Fernández, Roberto (2013). "El espacio público en disputa: Manifestaciones políticas, ciudad y ciudadanía en el Chile actual". *Psicoperspectivas. Individuo y sociedad*, 12(2), 28-37.
- Garretón, Manuel Antonio (2008). "Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile". En Antonio Albino Canelas y Rubens Bayardo (Eds.), *Políticas culturales na Ibero-América*. Salvador, Editorial EDUFBA, pp. 75- 118.
- González López, Felipe (2010). "La democracia como concepto político". Santiago de Chile, http://www.kas.de/upload/auslandshomepages/chile/Teoria_Politica/Teoria_Politica_part2.pdf.
- Grignon, Claude, y Passeron, Jean Claude (1989). *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- INDH (2011). Informe Anual Instituto Nacional de Derechos Humanos 2011: Situación de los Derechos Humanos en Chile. <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/38>: INDH.
- Jodelet, Denise. (1984). "La representación social: fenómenos, concepto y teoría". En Serge Moscovici (Ed.) *Psicología social II*. Barcelona, Paidós.
- Kuper, Adam (2001) *Cultura. La versión de los antropólogos*. Barcelona, Paidós Editores.
- Lacarrieu, Mónica (2015). "Gestión cultural y espacios públicos". En Mauricio Rojas Alcayaga (Ed.), *La gestión cultural en 3D. Debates, Desafíos y Disyuntivas*. Santiago, Fondo de Cultura Económica.
- Lechner, Norbert (2006). *Obras escogidas*. Santiago de Chile, LOM.
- León, Gonzalo (2011). "Una política cultural radical". En: gonzaloreon.blogspot.com.
- Moulian, Tomás (2002). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago, LOM.
- Muñoz, Sylvia (2010). "Revolución a mil". *Gestión, mercado y arte*. Tesis para optar al título de periodista, Universidad de Chile, Santiago.
- Palma, Nivia (2015). "Gestión cultural y políticas públicas en Chile: una historia compleja". En Mauricio Rojas Alcayaga (Ed.), *La gestión cultural en 3D: Debates, Desafíos y Disyuntivas*. Santiago, Fondo de Cultura Económica.
- Pincheiras, Iván (2014). "Las políticas del miedo y la criminalización de los movimientos sociales en el Chile de la Post-dictadura". En: *Revista Izquierdas*.
- Pinochet, Carla (2016, en prensa). "La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad". *Cuadernos MAVAE*, vol. 11-2. Universidad Javeriana.

Richard, Nelly (1990). “Cultura y sociedad en transición. Entrevista a José Joaquín Brunner”. En Debates críticos en América Latina. Santiago, Cuarto Propio/ Editorial Arcis, p. 49-60

Richard, Nelly (2007). Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973. Santiago, Metales Pesados.

Rojas, Juan Pablo (2007). Espacio público, seguridad y restricción. El caso de la Plaza de la Ciudadanía como espacio público de uso restringido. Tesis para optar al título de Magíster en Arquitectura. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

Rojas, Sandra, y Marambio, Matilde (2010). Procesos prácticos e identitarios de apropiación cultural. Carnavales Culturales de Valparaíso 2001-2010. Tesis para optar al título de Magíster en Gestión Cultural. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.

Subercaseaux, Bernardo (2006). “Cultura y democracia”. En Eduardo Carrasco y Bárbara Negrón (Eds.), La cultura durante el período de la transición a la democracia. 1990-2005. Santiago, CNCA.

Valdés, Adriana (2008). “Aquellos que todavía llamamos la cultura”. En Nelly Richard (Ed.), Debates críticos en América Latina. Santiago, ARCIS/ Cuarto Propio/ Revista de Crítica Cultural.

Vargas Llosa, Mario (2012). La civilización del espectáculo. Santiago, Alfaguara.

Yúdice, George, y Toby Miller (2004) Política Cultural. Barcelona, Gedisa.

Otras fuentes:

Archivo Ricardo Lagos, Fundación Democracia y Desarrollo.

Diario El Mercurio, Santiago.

Diario El Mercurio, Valparaíso.

Diario Crónica, Concepción