

La participación cultural

Análisis del discurso de la política cultural chilena sobre teatro

A research on cultural involvement Discourse analysis of Chile's cultural policy

*Camila Pérez Lagos**

Resumen

El presente artículo trata sobre la representación de la participación del público en la política cultural chilena sobre teatro. Desde la perspectiva del análisis del discurso francés, y en particular del *análisis del discurso institucional*, se analizaron dos aspectos: *a)* los *actos de habla* y *b)* la *circulación de discursos*. El estudio concluyó que los *actos compromisorios* entre Estado y ciudadanía tienen una *fuerza ilocutiva* frágil en materia de participación; además, el público se identifica como un consumidor, representado por medio de la *circulación de un discurso* neoliberal a partir de *nominaciones* como industria y consumo cultural.

Palabras clave: públicos de la cultura, discurso institucional, política cultural, análisis del discurso, fuerza ilocutiva.

Abstract

This article addresses the representation of the public's participation on the Chilean theatre cultural policy. Drawing from French discourse analysis and particularly institutional discourse analysis two aspects are explored: *a)* speech acts and *b)* the circulation of discourses. This study concludes that the commitment acts between State and citizenship have a fragile illocutionary force in regard to participation. In addition, the public is identified as a consumer, represented by the circulation of a neoliberal discourse through word choices such as industry and cultural consumption.

Key words: cultural publics, institutional discourse, cultural policy, discourse analysis, illocutive force.

Artículo recibido: 07/08/17

Apertura del proceso de dictaminación: 18/09/17

Artículo aceptado: 06/02/18

* Doctora en ciencias de la comunicación y la información, Université Sorbonne Nouvelle, París [camila.perez-lagos@etud.sorbonne-nouvelle.fr] [perez.lagos.camila@gmail.com].

En Chile, la última *Encuesta de participación y consumo cultural* revela que “la asistencia de la población a obras de teatro [...] presenta un descenso gradual durante los periodos 2005 (20.1%), 2009 (18.6%) y 2012 (17.8%)”.¹ Además, las personas de estratos socioeconómicos desfavorecidos asisten en menor porcentaje al teatro que los grupos de más altos ingresos: “se constata que a mayor nivel educacional, mayor es la frecuencia de asistencia a este tipo de eventos [teatro], 35.4% (ABC1) y 8.4% (E)”.² En este sentido, el teatro en particular parece ser un ejemplo flagrante de lo planteado por Pierre Bourdieu,³ quien señala que existe una jerarquía social en el acceso a los bienes culturales en función de los orígenes sociales y títulos universitarios que se correlacionan con un tipo de prácticas. En este contexto de desigualdad, las instituciones públicas como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en el caso de Chile, cobran un rol crucial al momento de garantizar un acceso más democrático a la cultura. Por ello el interés que los investigadores en ciencias humanas y sociales conceden a estas temáticas. En particular, desde un punto de vista discursivo e institucional, ya que la vida democrática y sus instituciones se sustentan en un conjunto complejo de textos que permiten resguardar una política pública, en este caso, en materia cultural.

Las políticas culturales son un conjunto de orientaciones y decisiones que el Estado –con la participación de organizaciones de la sociedad civil y grupos comunitarios– diseña y ejecuta con la finalidad de facilitar la consecución de objetivos considerados necesarios o deseables en el ámbito de la cultura en general o respecto de un sector cultural o disciplina específica [...] Las políticas culturales funcionan como cartas de navegación de la acción del Estado en el campo cultural, permitiendo definir los lineamientos, prioridades y articular a sus distintos ministerios, servicios y agentes culturales, para lograr que su abordaje sea integral y efectivo.⁴

Lo anterior se resume en la Ley 19.891 sobre la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), promulgada en 2003. Esta ley implica

¹ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *III Encuesta nacional de participación y consumo cultural*, Santiago de Chile, Quad/Graphics Ltda., 2013, p. 42.

² *Ibid.*, p. 67.

³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, París, Seuil, 1998.

⁴ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) [cultura.gob.cl].

la creación, a través del Ministerio de la Educación, del CNCA como un servicio público autónomo y territorialmente descentralizado con personalidad jurídica y patrimonio propio, relacionado directamente con el presidente de la república:

[su misión es] promover un desarrollo cultural armónico, pluralista y equitativo entre los habitantes del país, a través del fomento y difusión de la creación artística nacional; así como de la preservación, promoción y difusión del patrimonio cultural chileno, adoptando iniciativas públicas *que estimulen una participación activa de la ciudadanía en el logro de tales fines*.⁵

Además, la Ley 19.891 establece los lineamientos del Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes (Fondart), financiamiento público que permite el desarrollo nacional y regional de “iniciativas que incluyan la investigación, creación, producción y/o difusión y que sean relevantes para el desarrollo de las disciplinas en el país, de sus artistas, mediadores y públicos”,⁶ en diferentes áreas, incluyendo el teatro. Con el texto anterior, encontramos la *Política cultural 2011-2016*, publicada en 2011 así como la *Política de fomento del teatro 2010-2015*, de 2010, resultado de una evaluación de las dinámicas culturales de los años precedentes y de un proceso de consulta ciudadana que:

[...] incluyó instancias participativas como la VII Convención Nacional de Cultura realizada en Puerto Varas, las Convenciones Zonales y un Taller de Agentes Culturales en el Centro Cultural Gabriela Mistral. Además se llevó a cabo una consulta ciudadana [...] que contó con la participación de más de 3 mil ciudadanos de todo el país, todo lo cual se complementó con los lineamientos de la Cuenta Pública, las Políticas Sectoriales y la consideración de las propuestas planteadas por la Unión Nacional de Artistas.⁷

De lo anterior emanaron tres pilares: la creación artística, el patrimonio cultural y la participación ciudadana. Ahora bien, estos textos, además de regular el panorama cultural chileno, como cualquier política pública, “describen conjuntos de saberes dados sobre el mundo, sistemas de explicación y aportan puntos de vista”.⁸ Por lo anterior, y dada la importancia

⁵ *Idem*.

⁶ Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes [fondosdecultura.cl].

⁷ CNCA, *Política cultural 2011-2016*, Valparaíso, World Color Chile, 2011, pp. 13-14.

⁸ Alice Krieg-Planque, *Analyser les discours institutionnels*, París, Armand Colin, 2014, p. 41.

que las políticas públicas tienen en cuanto a la democratización del acceso a la cultura, nos parece fundamental su estudio crítico, especialmente en un país donde las cifras de participación no han sido alentadoras los últimos años.

En este marco, el presente artículo expone una investigación que buscó comprender cómo se representa discursivamente la participación del público de la cultura, específicamente en el discurso de la política cultural chilena relativa al sector teatral. Para ello se utilizó una metodología basada en el *análisis del discurso francés*, entendida como una disciplina crítica que estudia el lenguaje como una actividad implantada en un contexto.⁹ En particular, se movilizaron las categorías provenientes del *análisis del discurso institucional*,¹⁰ enfoque que busca poner en diálogo el exterior, es decir, los factores socioeconómicos y culturales, con el interior, los aspectos textuales y discursivos.

A continuación se expone brevemente el contexto general de las instituciones públicas que se encargan de los asuntos culturales en Chile. Luego se abordan teórica y metodológicamente las principales categorías provenientes del *análisis del discurso institucional* utilizadas en el análisis: *los actos de habla y la circulación de discursos*, seguido de los principales resultados. Finalmente se presentan las conclusiones más relevantes del estudio.

EL CONTEXTO INSTITUCIONAL Y LAS IMPLICACIONES DE LA CREACIÓN DE UN MINISTERIO DE CULTURA

Según la política chilena de desarrollo teatral, una política pública es definida como un cuadro de regulación destinado a orientar la acción del Estado y a regularizar el desarrollo de un sector. Según José Miguel Benavente y Jorge Larraín, la historia de las políticas culturales en Chile emerge desde una reflexión que proviene al menos desde la década de 1990, lo que no desconoce las anteriores entidades públicas vinculadas con la cultura, como por ejemplo la Biblioteca Nacional creada en 1813, la Universidad de Chile en 1843 y el Teatro Municipal de Santiago en 1857.

Desde 1990 en adelante, se posicionó con fuerza en el debate público la necesidad de renovar las instituciones culturales. Los primeros dos gobiernos de la transición constituyeron comisiones de expertos –las comisiones Garretón e

⁹ Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, París, Édition du Seuil, 2002.

¹⁰ Alice Krieg-Planque, *Analyser les discours institutionnels*, op. cit.

Ivelic respectivamente—, con el mandato de hacer un diagnóstico sobre el rol del Estado en el desarrollo cultural y de realizar propuestas de rediseño institucional.¹¹

Esto se consolida en el 2004 sobre la base de un primer documento llamado “Chile quiere más cultura”, que busca una política de fomento del teatro y cuyo principal objetivo fue ordenar y sistematizar los antecedentes sobre cultura a partir de la información existente y de un proceso de consultación al medio teatral que permitiría elaborar una política de fomento del teatro.

En Chile, el organismo encargado de coordinar la *institucionalidad cultural*, es decir, “los aspectos organizacionales y legales que requiere el teatro para su mejor desarrollo”,¹² es el CNCA. Este organismo se encarga principalmente de implementar las políticas culturales en favor del desarrollo cultural del país promoviendo, entre otros, la participación. Haciendo eco del interés que pareciese tener el CNCA por la cuestión de la participación, dentro de las doce funciones que se asumen encontramos algunas menciones explícitas al tema:

Función 1. Estudiar, adoptar, poner en ejecución, evaluar y renovar políticas culturales, así como planes y programas del mismo carácter, con el fin de dar cumplimiento a su objeto de apoyar el desarrollo de la cultura y las artes, y de conservar, incrementar y difundir el patrimonio cultural de la Nación y de *promover la participación de las personas en la vida cultural del país* [cultura.gob.cl].

Función 3. *Apoyar la participación cultural*, la creación y difusión artística, tanto a nivel de las personas como de las organizaciones que éstas forman y de la colectividad nacional toda, de modo 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 habiten esos mismos espacios [cultura.gob.cl].

Función 4. *Facilitar 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 [cultura.gob.cl].

A pesar de no ser el tema que nos convoca, nos parece necesario mencionar que la actividad artística en Chile se financia, principalmente, por los Fondos

¹¹ José Miguel Benavente y Jorge Larraín, “Ministerio de las culturas. Análisis de diseño institucional”, *Estudios públicos*, núm. 144, 2016, p. 120.

¹² CNCA, *Política de fomento del teatro 2010-2015*, 2011, p. 32.

de Artes (Fondart), financiamiento público, y las “Donaciones culturales”, financiamiento público y privado.¹³ El Fondart fue creado en 1992 y tiene por objetivo sustentar el desarrollo de las artes, la difusión de la cultura y la conservación del patrimonio cultural en Chile. En el caso del teatro, el objetivo principal es el desarrollo de la disciplina, la difusión, la formación teatral, la internacionalización, y el patrimonio. El Fondart funciona por concursos, nacionales y regionales, divididos por sectores, incluyendo el teatro. Cabe mencionar que estos fondos concursales son “la herramienta de fomento más importante de la institucionalidad cultural y corresponde al 31.5% del total del presupuesto del CNCA con un monto que alcanza los MM\$37.646 [en 2016]”.¹⁴

Por su parte, la ley 20.675 de donaciones culturales, puesta en funcionamiento en enero de 2014, consiste en una ayuda tributaria a las empresas, hacia las organizaciones o personas naturales, esto implica una reducción de impuestos, creando así un mecanismo legal que estimule la intervención privada y de empresas en el financiamiento de proyectos artísticos y culturales en Chile:

La legislación estimula la colaboración pública-privada, en la medida en que establece que el Estado y el sector privado participen en el financiamiento de los proyectos culturales que se acogen a este beneficio. El Fisco aporta al financiamiento mediante un crédito equivalente –en casi la totalidad de los tipos de donantes– a la mitad de la donación, lo que significa en la práctica una renuncia del Estado al cobro de esa parte del tributo.¹⁵

En 2016, “los proyectos aprobados corresponden a 392 iniciativas culturales y a \$79.253.271.868”.¹⁶ Ahora bien, ambos mecanismos serían insuficientes para cubrir el ámbito nacional de proyectos culturales, por ejemplo, “en el concurso 2017 postularon a los cinco fondos principales (Fondart nacional,

¹³ Hay que agregar que las compañías teatrales también se financian por mecanismos de autogestión, fondos privados y fondos universitarios. Véase por ejemplo Natalia Bronfman Elphick, “Organización y financiamiento de las compañías de teatro emergentes en la Región Metropolitana”, 2013 [<http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/115259>].

¹⁴ Observatorio cultural, “Informe Presupuesto en Cultura 2016”, 2015 [<http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/wp-content/uploads/2015/12/Informe-situación-presupuestaria-2016.pdf>].

¹⁵ Ley de donaciones culturales [donacionesculturales.gob.cl].

¹⁶ CNCA, “Informe anual del comité calificador de donaciones culturales”, 2016 [http://donacionesculturales.gob.cl/wp/wp-content/uploads/2015/07/20171002_Informe_Anual_Junio_v04.pdf].

Fondart regional, Fondo del Libro, Fondo de la Música y Fondo Audiovisual) un total de 11.132 proyectos, de los cuales se seleccionaron 2.004. Esto significa que los fondos de cultura del CNCA apoyaron 18% del total de proyectos que se presentaron”.¹⁷ Por lo anterior, en Chile la cultura en general y el teatro en particular están marcados por la precariedad en el financiamiento. Recordemos que en 2017 el presupuesto para cultura fue sólo de 0.4% del gasto público total.¹⁸ De hecho, el diagnóstico presentado por la “Política de fomento del teatro (2010-2015)” afirmaba que la falta de financiamiento genera una inestabilidad de las compañías teatrales y en el propio vínculo que éstas puedan generar con su público, por consecuencia no se puede proyectar un trabajo artístico a mediano o a largo plazo.¹⁹ Frente a este diagnóstico, algunas agrupaciones culturales y personalidades políticas coinciden en que al no tener carácter de Ministerio de Cultura y depender directamente del Ministerio de Educación, el CNCA está subordinado tanto en la toma de decisiones como en el financiamiento, lo que acrecentaría la precariedad del sector cultural. En este contexto, desde el 2013 se discute oficialmente la creación de un Ministerio de Cultura. El proyecto de ley de creación de un Ministerio fue aprobado el 2 de agosto de 2016 por la Cámara de Diputados, y presentaría un fuerte interés por el desarrollo de la “industria cultural” chilena y la centralización de los organismos que actualmente funcionan de manera independiente como la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) y el Consejo de Monumentos Nacionales. Al respecto, diferentes agrupaciones culturales como la Red Sindical de Agentes Culturales (AdCultura)²⁰ y la Unión Nacional de Artistas (UNA),²¹ destacan la necesidad de asegurar la participación ciudadana, es decir, de quienes hacen parte central de la cultura en Chile; según ellos, sólo esto permitiría asegurar una verdadera democratización. En 2014 se realizó en Chile una consulta ciudadana llamada “Tu voz crea

¹⁷ Observatorio cultural, “Informe de análisis de los fondos de cultura del CNCA (2017)” [<http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/wp-content/uploads/2017/02/Informe-resultado-fondos-de-cultura-del-CNCA-2017.pdf>].

¹⁸ Observatorio cultural, “Informe proyecto de ley de presupuesto (2017)” [<http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/wp-content/uploads/2017/03/Informe-Situación-presupuestaria-2017.pdf>].

¹⁹ CNCA, “Política de fomento del teatro 2010-2015”, 2011.

²⁰ Asociación Gremial de Gestores Culturales de Chile [adcultura.cl].

²¹ Unión Nacional de Artistas [unionnacionaldeartistas.cl].

cultura”,²² además de coloquios, encuentros y debates²³ que diversificaron la discusión sobre un Ministerio de la Cultura.

En agosto de 2017 se aprobó en Chile la creación del Ministerio de Cultura, y en noviembre de 2017 se publica la Ley 21.045, que crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

La creación de este Ministerio es la culminación de un proceso de institucionalidad cultural para Chile de larga data, que se concentra en acciones tomadas desde el retorno a la democracia. Desde la comisión Garretón (durante el gobierno de Patricio Aylwin), a la Comisión Ivelic (durante el mandato de Eduardo Frei) y hasta la creación del CNCA (en el gobierno del ex presidente Ricardo Lagos) en el 2003. Su última etapa fue el ingreso de un proyecto presentado durante el periodo de Sebastián Piñera, que posteriormente fue despachado como Indicación Sustitutiva por el actual gobierno de la presidenta Bachelet, tras un proceso amplio de participación ciudadana que incluyó una consulta Indígena en 2014-2015.²⁴

Según el ministro de Cultura, Ernesto Ottone, el Ministerio buscará promover y ejercer una gestión pública en cultura basada en el reconocimiento del Estado a la diversidad cultural del país, incluido el reconocimiento a las culturas de los pueblos originarios y comunidades migrantes.

Para concluir, cabe señalar que la creación de un ministerio, si bien avanza en cuanto a la institucionalidad cultural en Chile, esto debiese basarse en una reflexión concreta sobre la participación del público en cultura, un público ciertamente transversal en clase y que tiene derecho a acceder a los eventos culturales de su país, entendiendo la cultura como un bien común del conjunto de la humanidad.²⁵ Como señala Bárbara Negrón, directora del “Observatorio de políticas culturales”: “frente a la creación de un Ministerio de la Cultura, es vital pensar en cómo garantizar los derechos culturales de la población sin distinción de clase ni de capacidad económica”.²⁶

²² [<http://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/intenso-debate-en-primera-jornada-de-encuentros-del-consejo-de-cultura-region-metropolitanapara-definir-futuro-ministerio-de-cultura/>].

²³ Véase “El patrimonio ¿bien común o bien de mercado?” [<http://coloquiospatrimoniales.cultura.gob.cl>].

²⁴ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [cultura.gob.cl].

²⁵ Bruno Péquignot, *Sociologie des arts: domaines et approches*, París, Armand Colin, 2009.

²⁶ Bárbara Negrón, “Segundo seminario internacional. Desafíos de las políticas culturales en Chile”, 2012 [<https://www.youtube.com/watch?v=FL95D13sC24>].

LAS HERRAMIENTAS TEÓRICO METODOLÓGICAS
DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO FRANCÉS

El estudio del discurso permite identificar, describir e interpretar las relaciones complejas entre un texto y un lugar social. Esto cobra sentido, por tanto, “los discursos que circulan en el mundo social dan testimonio de los universos de pensamiento y los valores que se imponen en un tiempo histórico dado”.²⁷

Como señalamos, las democracias están afirmadas en una serie de textos y actos de discurso que hace que las instituciones puedan funcionar, es el *carácter constitutivamente discursivo de la vida política y social*.²⁸ En este marco, cobra sentido el análisis del discurso institucional, estudio de “todos los discursos producidos oficialmente por un enunciador singular o colectivo que ocupa una posición jurídicamente inscrita en el aparato del Estado”.²⁹ Alice Krieg-Planque³⁰ plantea que por medio del análisis de *observables discursivos* se busca poner en evidencia la dimensión discursiva de hechos políticos e institucionales.

Desde un punto de vista metodológico, los observables del discurso no son un material previo a la lectura profunda de los documentos institucionales, al contrario, emergen de la lectura del *corpus* y de una *investigación de tipo inductivista*.³¹ Asimismo, los observables del discurso no tienen características “ni de pertinencia ni de tamaño de la unidad, o de función de la unidad, es decir, las realidades lingüísticas estudiadas pueden ser tanto unidades lexicales como unidades de la frase o superiores a una frase”.³² Sobre la base de este postulado identificamos, al menos, dos aspectos que destacan del estudio del *corpus* que, posteriormente, fueron analizados sobre la base de la teoría de los *actos de habla* y de la noción de *circulación de discursos*. A continuación presentamos las definiciones operatorias de estos dos aspectos y los resultados más relevantes surgidos del análisis del corpus de políticas culturales sobre teatro en Chile.

²⁷ Patrick Charaudeau, “A quoi sert d’analyse le discours politique?”, *Análisi del discurs polític*, Barcelona, IULA-UPF, 2002, p. 8.

²⁸ Alice Krieg-Planque, *Analyser les discours institutionnels*, op. cit.

²⁹ Claire Oger y Caroline Ollivier-Yani, “Du discours de l’institution aux discours institutionnels: vers la constitution de corpus hétérogènes”, *Actes du X Colloque bilatéral franco-roumain*, 2003, p. 127 [https://halshs.archives-ouvertes.fr/sic_00000717/document].

³⁰ Alice Krieg-Planque, *Analyser les discours institutionnels*, op. cit.

³¹ Pedro Santander, “Por qué y cómo hacer análisis de discurso”, *Cinta de Moebio*, núm. 41, 2011 [http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10119954006].

³² Alice Krieg-Planque, *Analyser les discours institutionnels*, op. cit., pp. 45-46.

La disolución de la fuerza ilocutiva de los actos compromisorios

Los actos de habla performativos, desde el enfoque pragmático, se entienden como los actos que hacen algo a partir de su enunciación, no describen una acción sino que la realizan. Estos actos muestran sobre todo la importancia social que tienen las convenciones, ya que “es la organización históricamente dada de una sociedad según reglas y normas, títulos y rituales, instrumentos de prestigio y modos de legitimación que definen los marcos de eficacia de los enunciados”.³³ Ahora bien, para John L. Austin³⁴ todos los actos de habla son en sí mismos una forma de acción. Por ejemplo, en el enunciado “te prometo venir”, es *ipso facto* llevar a cabo un acto: el de prometer. En este sentido cada acto de habla estaría, según John Searle,³⁵ dotado de una *fuerza ilocutiva*, es decir, de la posibilidad de hacer una acción sobre la base de determinadas condiciones de enunciación. El mismo autor distingue cinco categorías generales de actos ilocutorios: asertivos, directivos, compromisorios, expresivos y declarativos.³⁶ Para él, estos actos poseen una *fuerza ilocutiva* de grados diferentes, por lo mismo, un *objetivo ilocutivo* similar puede tener una *fuerza ilocutiva* diferente, por ejemplo, una petición y una orden.

En función las características textuales del corpus, es decir, de una política pública que bajo la forma de principios y objetivos busca establecer los compromisos que el Estado adquiere con el ámbito de la cultura en Chile, se destacan principalmente actos que tienen como intención ilocutiva expresar un compromiso, por ejemplo: *apoyar, promover, propiciar, contribuir, fomentar* y *facilitar*. En particular, con referencia al público de teatro, encontramos fragmentos como los siguientes:

³³ *Ibid.*, p. 62.

³⁴ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, París, Seuil, 1991.

³⁵ John Searle, *Actos de habla*, Madrid, Ediciones Catedra, 1997.

³⁶ Los actos “asertivos” tienen por objetivo comprometer la responsabilidad del locutor sobre la existencia de un estado de cosas, sobre la verdad de la proposición expresada; los “directivos”, que constituyen tentativas de la parte del locutor de hacer alguna cosa para el auditor como invitar, sugerir u ordenar, reclamar, insistir; los “compromisorios”, actos cuyo objetivo es obligar al locutor en grados diversos a adoptar una determinada conducta futura; los “expresivos”, tienen por objetivo expresar el estado psicológico especificado en la condición de sinceridad frente a un estado de las cosas específico del contenido proposicional, como agradecer, felicitar, disculparse; los “declarativos” son los actos performativos por excelencia, ya que la culminación exitosa de uno de sus miembros garantiza que el contenido proposicional corresponde al mundo, por ejemplo, “lo designo presidente”, implica la existencia de instituciones como la iglesia, la ley, la constitución, etcétera.

1. A nivel ciudadano, *se busca promover* una creciente participación de la comunidad, generar mejor acceso a una oferta artístico cultural, incubar la formación de hábitos de consumo cultural en la sociedad, potenciar el rol de los agentes culturales tanto en la creación como en la difusión y promover el intercambio de contenidos culturales a través de las nuevas tecnologías de la información.³⁷

2. La Ley 19.891 caracteriza al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes como un servicio autónomo, funcionalmente descentralizado y territorialmente desconcentrado, que tiene por objeto *apoyar* el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura, contribuir a preservar, incrementar y poner al alcance de las personas el patrimonio cultural de la Nación y *promover* la participación de éstas en la vida cultural del país.³⁸

3. *Queremos fomentar* la participación activa y efectiva de todos los actores que están involucrados en el arte y la cultura; creadores, artistas, espectadores, mediadores, gestores, gobiernos locales, entre otros.³⁹

Ahora bien, como señala John Searle,⁴⁰ para establecer un compromiso se necesita un agente, que en el caso de los ejemplos 1 y 2 se encuentra omitido por la forma pasiva e infinitiva respectivamente; y en el ejemplo 3, por el uso del sujeto tácito (nosotros). Según el enfoque de John Searle,⁴¹ esto haría perder fuerza a la intensión ilocutiva. Dicho de otro modo, el discurso de la política cultural adquiere un grado de compromiso frágil frente a la participación del público en la cultura, ya que a partir de la eliminación del Yo/Enunciador, el acto de compromiso pierde en fuerza. En este sentido, la *identidad social*⁴² del Estado/Garante no cobra la forma de una *identidad discursiva*⁴³ del Yo/Estado garante del acto, diluyendo la promesa en la enunciación. Además, no se especifica cómo *apoyar*, *promover*, *propiciar*, *contribuir*, *fomentar* o *facilitar* la participación cultural, lo que efectivamente desvanece el valor compromisorio del enunciado.

³⁷ CNCA, *Política cultural 2011-2016*, op. cit., p. 14.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ CNCA, *Política cultural regional, 2011-2016*, 2012, p. 11.

⁴⁰ John Searle, *Actos de habla*, op. cit.

⁴¹ *Idem.*

⁴² Patrick Charaudeau, *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, París, L'Harmattan, 2009.

⁴³ *Idem.*

Tangencialmente a los actos compromisorios sobre la participación, en la política cultural chilena observamos enunciados de tipo *expresivos* que pueden ser interpretados como el verso de los actos compromisorios.

Compromisorios ←————→ Expresivos

Todos tienen como referente el futuro, que se expresa en el uso de un léxico relativo al sueño, por ejemplo, *esperanza*, *anhelar*, *imaginar*, etcétera, y que se formulan de la siguiente manera:

4. La presente definición de políticas públicas para la cultura, *anida la íntima esperanza* de construir un país más democrático, con relaciones igualitarias, y con ciudadanos sensibles, cultos y respetuosos.⁴⁴

5. Esta política *imagina* el país que se desea ver, sensible y preocupado de sus raíces, su historia y el futuro posible de construir.⁴⁵

6. [La política cultural] *imagina* en suma, un país que fortalece los mecanismos de participación social en su vida cultural.⁴⁶

Si, como plantean Alfons Martinell y Taína López,⁴⁷ “las políticas culturales en una sociedad surgen como resultado de unas finalidades sociales, que se traducen en unas necesidades, demandas, problemáticas y/o intereses y que se ven, a su vez, condicionadas por unos antecedentes históricos”, la política cultural debiese entonces programar medidas más o menos concretas con el objetivo de que el Estado intervenga en el sector cultural. Sin embargo, como se evidencia a partir de los *observables del discurso* (desvanecimiento de la fuerza compromisorio y de los actos expresivos relativos a un sueño de futuro) la política cultural chilena cobra más bien la forma de un manifiesto de la imagen del futuro que se quiere para Chile, perdiendo su valor compromisorio cuando se trata de la participación y refiriendo a acciones sin realidad concreta como *soñar* o *imaginar*.

⁴⁴ CNCA, *Política cultural 2011-2016*, op. cit., p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Alfons Martinell, y Taína López, *Políticas culturales y gestión cultural*, Girona, Documenta Universitaria, 2008, p. 25.

*El discurso sobre “consumo cultural”
como rasgo predominante del discurso de la política cultural*

En lo referente a los discursos “otros”, cabe señalar que éstos han sido de interés para los analistas del discurso en Francia desde los inicios del análisis del discurso francés. La inscripción en el hilo del discurso de lo que es exterior, puede tomar diversas formas que van desde *heterogeneidad mostrada*,⁴⁸ por ejemplo las comillas, las citaciones, el uso de ironías, la glosa, entre otros, hasta la *interdiscursividad sugerida* que, como señala Sophie Moirand,⁴⁹ se trata de discursos anteriores que se evocan y que a su vez están inscritos en la memoria histórica de donde fueron enunciados. A pesar de que las definiciones de lo que es *interdiscurso* suelen ser muy variables en la forma de observarlo,⁵⁰ los investigadores coinciden en que los discursos “se responden los unos a los otros, y están en relación con el exterior de ellos mismos, son dichos por otros, presentan porosidades, circulan por fragmentos”.⁵¹

En este sentido, el concepto de *interdiscurso* está ligado a la noción de *formación discursiva*, donde entra en juego el vínculo que el discurso establece con las *condiciones de producción*⁵² que, a su vez, apuntan “a dar cuenta del carácter ideológico de todo proceso discursivo, y a hacer visibles los mecanismos por los cuales la ideología se materializa en los discursos”.⁵³ Si bien la cuestión parece ser menos consensual entre los autores cuando se trata de pensar en los modos en que esto se materializa en la lengua, una premisa es clara: “el objeto de lo que se habla ha sido siempre pensado antes por otros, y las palabras están siempre habitadas de significados que han encontrado antes”.⁵⁴ Además de los discursos anteriores (o *interdiscurso*),

⁴⁸ Jacqueline Authier-Revuz, “Repères dans le champ du discours rapporté (I)”, *L'information grammaticale*, núm. 55, 1992, pp. 38-42.

⁴⁹ Sophie Moirand, *Les discours de la presse quotidienne*, París, Presse Universitaires de France, 2007.

⁵⁰ Marie-Anne Paveau señala, desde una perspectiva crítica, que la noción de interdiscurso hoy se asemeja a la de intertexto, ya que el primero es visto como la producción verbal concreta del discurso, en enunciados materialmente perceptibles. Véase *Interdiscours et intertexte*, Franche-Comté, Annales littéraires de l'université de Besançon, France, 2010, pp. 93-105.

⁵¹ Alice Krieg-Planque, *Analyser les discours institutionnels*, *op. cit.*, pp. 187-188.

⁵² Michel Pêcheux, *L'inquiétude du discours*, París, Editions des cendres, 1975.

⁵³ Ana Soledad Montero, “El análisis del discurso francés y el abordaje de las voces ajenas: interdiscurso, polifonía, heterogeneidad y topos”, en M. Canales (comp.), *Escucha de la escucha. Análisis e interpretación en la investigación cualitativa*, Santiago de Chile, LOM-Facso, 2014, p. 254.

⁵⁴ Sophie Moirand, *Les discours de la presse quotidienne*, París, Presse Universitaires de France, 2007, p. 6.

el discurso se inscribe en función de a quien se habla, se trata del carácter *dialógico* (Mikhaïl Bakhtine) o *interlocutivo* de todo discurso. En este marco, el investigador podrá identificar rasgos, es decir, categorías lingüísticas o pragmáticas de la circulación de discursos otros. Como plantea Pedro Santander, “lo que ocurre en el nivel de la circulación de los discursos no es necesariamente un reflejo de lo ocurrido en el nivel de su producción, lo que quedan son huellas, pistas, hebras, síntomas que el analista debe saber describir e interpretar”.⁵⁵

En el caso del corpus constituido por las políticas públicas de cultura en Chile, encontramos rasgos de un discurso de ideología neoliberal, entendida como la *relación entre teatro, consumo y crecimiento económico*,⁵⁶ que contribuyen a justificar la inversión de los privados en cultura. Lo anterior es observable por medio de formas léxicas como *oferta y demanda teatral, comercialización y consumo cultural*, entre otros. Por ejemplo:

7. Se vuelve necesario identificar las instancias de *comercialización del teatro* en el país, contar con una aproximación más acertada del número de espectáculos teatrales y conocer el movimiento de dinero que genera el teatro a través de datos obtenidos de experiencias concretas. Lo anterior tiene el objetivo de *hacer del teatro una disciplina creativa más atractiva de comercializar*.⁵⁷

8. Incentivando los procesos de participación, *consumo y apropiación de bienes y servicios culturales*, con un fuerte énfasis en la creación de *hábitos de consumo* en su sociedad.⁵⁸

En el discurso de la política cultural chilena, la cultura se entiende como un bien de consumo y la difusión en términos de comercialización; por consecuencia la participación es entendida en términos de consumación y al público fehacientemente como un consumidor.

Junto con lo anterior, se emplea la fórmula *industria cultural*, entendiendo “fórmula” como un conjunto de expresiones fijas que cristalizan asuntos políticos y sociales,⁵⁹ por ejemplo:

⁵⁵ Pedro Santander, “Por qué y cómo hacer análisis de discurso”, *op. cit.*, p. 210.

⁵⁶ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur: les enjeux du théâtre politique aujourd’hui*, París, La Découverte, 2013.

⁵⁷ CNCA, “Política de fomento del teatro 2010-2015”, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁸ CNCA, “Política Cultural 2011-2016”, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁹ Alice Krieg-Planque, *La notion de “formule” en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

9. Visibilizar y fomentar las *industrias culturales* como motor de desarrollo.⁶⁰

10. “Entre las acciones a seguir, destacan el fomento a la creación artístico-cultural, visibilizar e impulsar a las *industrias culturales* como motor de desarrollo social.”⁶¹

La *fórmula industrias culturales*, como plantea Theodor W. Adorno,⁶² es la integración deliberada del consumo y de los consumidores a la cultura, lo que “impide la formación de individuos autónomos, independientes, capaces de juzgar y decidir conscientemente”. Dicho de otro modo, en el discurso de la política cultural chilena se buscan mecanismos para vender y rentabilizar los proyectos culturales y no generar un mayor acceso a los ciudadanos, como se planteó en el diagnóstico inicial. Lo anterior se observa en enunciados como:

11. Una alternativa es promover la iniciativa privada vinculada al teatro como un mecanismo estratégico que consolide los *circuitos de difusión y comercialización*, así han potenciado su trabajo las compañías que han logrado tener un *impulso comercial*.⁶³

12. Es necesario fomentar tanto la iniciativa privada, como los distintos actores de la sociedad civil para la *comercialización del teatro*.⁶⁴

Lo anterior se reafirma en la manera de *nominar*⁶⁵ al público: primero como “todos” en expresiones como “el acceso de todos a la cultura”, que luego se tematiza a lo largo de los textos en “formación de audiencias” y “formación de hábitos de consumo cultural”. El primero se explica por una razón institucional, ya que como se mencionó, el CNCA está supeditado al Ministerio de Educación, por tanto educación y cultura deben funcionar en convergencia. El segundo responde al discurso económico sobre *oferta y demanda cultural, empresa cultural, comercialización de bienes culturales*,

⁶⁰ CNCA, “Política cultural 2011-2016”, *op. cit.*, p. 56.

⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶² Theodor W. Adorno, “L’industrie culturelle”, *Communications*, 3(1), 1964, p. 18.

⁶³ CNCA, “Política de fomento del teatro 2010-2015” *op. cit.*, p. 24.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁵ Entendido como el sentido de una palabra o expresión construida en el discurso y en función del destinatario: “Observar la nominación es, al mismo tiempo, estudiar la manera en que el locutor contextualiza las unidades, y en cómo expresa su posición frente a quien se hable, a la propia situación en un contexto, en un interdiscurso que se puede interpretar socialmente”. Sonia Branca-Rosoff, “Normes et genres de discours. Le cas des émissions de libre antenne sur les radios jeunes”, *Langage et société*, vol. 119, núm. 1, 2007, pp. 111-128.

empresa cultural, entre otros. Todos éstos, son síntomas de un discurso de tradición neoliberal. Por ejemplo:

13. A nivel ciudadano, se busca incubar la formación de *hábitos de consumo cultural* en la sociedad.⁶⁶

14. Incentivando los procesos de participación, *consumo* y apropiación de bienes y servicios culturales, *con un fuerte énfasis en la creación de hábitos de consumo en la sociedad*.⁶⁷

15. Se apoyan alianzas institucionales para *fortalecer la cadena productiva*.⁶⁸

Por un lado, la audiencia y los consumidores y, por otro, los ciudadanos y el pueblo. Todos ellos son el *continuum* de nominación del público.



En las primeras nominaciones confluyen las definiciones estereotipadas de la *audiencia*, entendida como *la respuesta a una oferta*,⁶⁹ Como plantea Néstor García Canclini,⁷⁰ el *consumidor cultural* es sensible a la oferta cultural guiada por las reglas del mercado. En las segundas: ciudadanos y pueblo, se engloban dos significados más o menos limitantes, “la ciudadanía es limitante en tanto estatus jurídico y político mediante el cual el ciudadano adquiere unos derechos como individuo (civiles, políticos y sociales) y unos deberes [...] el concepto de población engloba a las personas más allá de su condición jurídica o social”.⁷¹

⁶⁶ CNCA, “Política cultural 2011-2016”, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁹ Daniel Dayan, “Télévision: le presque-public”, *Réseaux*, núm. 18, 2000, pp. 427-456.

⁷⁰ Néstor García Canclini, “Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina”, *Estudios internacionales*, núm. 129, 2000 [http://www.revistaei.uchile.cl/index.php/REI/article/view/14982].

⁷¹ Alfons Martinell y Taína López, *Políticas culturales y gestión cultural*, *op. cit.*, p. 31.

CONCLUSIONES

Sin público no hay teatro, dicho de otro modo, “el teatro es una práctica de espectáculo público que da lugar a una percepción sensible, y supone una recepción colectiva”.⁷² Para Julie Denouël y Fabien Granjon,⁷³ el acto cultural permite hacer sentido y comunidad por el hecho de compartir valores, experiencias y relaciones sociales que son representaciones destinadas a ser percibidas, pensadas e intervenidas por otros. Esta experiencia sensible llega a culminarse necesariamente frente a un público, sin éste no hay ni artistas ni obras socialmente visibles.⁷⁴ Como se plantea en la *Declaración universal de derechos humanos*: “toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”.⁷⁵ Desde esta óptica, el público debiera ser transversal y no una muestra de afiliación a una determinada clase. No obstante, en la política pública de cultura en Chile, que los ciudadanos acudan o no al teatro no parece ser un problema de interés público. Desde un punto de vista discursivo, la *fuerza ilocutiva* del compromiso entre el Estado y el público de la cultura es frágil en materia de participación, existiendo una distancia entre la ciudadanía y la concreta participación ciudadana de sólo una parte privilegiada de la población. En este sentido, el teatro está forzado a continuar siendo una práctica destinada a una élite educada de chilenos.⁷⁶

Además, en el discurso de la política cultural en Chile, ligada al área teatral, parece primar un fin comercial, haciendo eco del giro neoliberal que Chile arrastra desde hace más de 40 años. Como se puede observar, a partir de la circulación de un discurso neoliberal, la política cultural fomenta más bien la producción de consumidores culturales. Este fenómeno parece ser parte de un movimiento global que, en palabras de Olivier Neveux,⁷⁷ se trata de la absorción progresiva del mundo teatral por la lógica neoliberal. El mismo autor destaca al menos los siguientes hechos: la privatización de competencias,

⁷² Alain Viala, *Histoire du théâtre*, París, Presses Universitaires de France, 2014, p. 5.

⁷³ Julie Denouël y Fabien Granjon, *Politiques de la culture 1*, Uzeste, Vivacités critiques du réel, 2017.

⁷⁴ Bruno Péquignot, *Sociologie des arts: domaines et approches*, París, Armand Colin, 2009.

⁷⁵ *Declaración universal de derechos humanos*, 1948, artículo 27.

⁷⁶ Cifras de participación: CNCA, “III Encuesta nacional de participación y consumo cultural”, *op. cit.*

⁷⁷ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur...*, *op. cit.*

la instrumentalización de los fondos públicos en beneficio de los fondos privados, la transformación del Estado en Estado empresarial, la apropiación del ámbito cultural de las técnicas de gestión de empresas como las lógicas de evaluación y mercantilización de los servicios públicos, la disminución de los presupuestos asignados a la creación en el ámbito del teatro, entre otros. Lo anterior coincide con el diagnóstico de Néstor García Canclini,⁷⁸ quien confirma que los Estados hacen cada vez menos por formar públicos culturales, según este autor, “la privatización creciente de la producción y difusión de bienes simbólicos está ensanchando la grieta entre los consumos de las élites y de las masas”.⁷⁹

Para concluir, cabe señalar que el lugar reservado al público de teatro es una cuestión también política e institucional. Por lo anterior, la creación de un ministerio, así como también la constitución de futuras políticas públicas ligadas al teatro, debieran estar fundamentadas en una reflexión concreta sobre la participación del público en cultura, un público ciertamente transversal en clase y que tiene derecho a acceder a los eventos culturales de su país. Como afirma Alain Viala, todas o casi todas las culturas y las épocas han acordado una atención e importancia a esta práctica,⁸⁰ por esta misma razón los Estados democráticos debiesen resguardar los fines humanistas que tradicionalmente han caracterizado a la cultura, entendida como “un ideal humanista necesario a la cohesión social, a la cual cada uno puede y debe relacionarse por un esfuerzo (de aprendizaje, de curiosidad, etcétera) y que no puede en ningún caso privarse”.⁸¹ Por su parte, Jacques Rancière coincide con el hecho que la participación está al centro de la reflexión sobre arte y política, ya que la asistencia a eventos culturales genera colectividad:

[...] el teatro es en sí mismo un lugar comunitario. Porque cuerpos vivos en escena se dirigen a cuerpos reunidos en el mismo lugar, pareciera que esto es suficiente para hacer del teatro un medio de un sentido de comunidad, radicalmente diferente de la situación de individuos sentados delante de una televisión o de espectadores de cine sentados delante de sombras proyectadas.⁸²

⁷⁸ Néstor García Canclini, “Industrias culturales y globalización...”, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁰ Alain Viala, *Histoire du théâtre*, París, Presses Universitaires de France, 2014.

⁸¹ Bruno Nassi Aboudrar y François Mairesse, *La médiation culturelle*, París, Presses Universitaires de France, 2016, p. 25.

⁸² Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, París, La fabrique éditions, 2008, p. 22.

Además, la práctica cultural, en particular el teatro, genera emancipación: “el teatro es una asamblea donde la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discuten sobre sus intereses”.⁸³ Bien lo saben los regímenes dictatoriales que prohíben y controlan justamente el sector cultural con el objetivo de obstaculizar el encuentro de la comunidad.

⁸³ *Ibid.*, p. 12.