



Revista de Estudios Sociales

ISSN: 0123-885X

ISSN: 1900-5180

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes

Pinochet Cobos, Carla; Peters, Tomás; Guzmán, Victoria  
La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias  
de acción colectiva y políticas culturales desde abajo\*  
Revista de Estudios Sociales, núm. 78, 2021, Octubre-Diciembre, pp. 14-35  
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.7440/res78.2021.02>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81569271002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

# La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo\*

Carla Pinochet Cobos, Tomás Peters y Victoria Guzmán

Recibido: 15 de enero de 2021 · Aceptado: 13 de mayo de 2021 · Modificado: 27 de julio de 2021  
<https://doi.org/10.7440/res78.2021.02>

**Resumen** | El propósito de este artículo es mapear las respuestas a la crisis COVID-19 desde uno de los sectores productivos de Chile más afectados por sus políticas de restricción sanitaria: el de los campos culturales. A través de una estrategia cualitativa que combina etnografía virtual, análisis de prensa y entrevistas en profundidad a informantes clave, el texto caracteriza las estrategias creativas que han permitido reinventar los procesos de producción, distribución y consumo cultural. A la vez, examinaremos cómo el sector ha movilizado redes de asociatividad formales e informales para instalar una ética solidaria de cuidado común y disputar —en el marco del proceso constituyente que experimenta el país— el propio estatuto de la cultura en la sociedad chilena contemporánea.

**Palabras clave** | Chile; COVID-19; crisis sanitaria; precariedad laboral; trabajo cultural

## The COVID Crisis in the Chilean Cultural Sector: Collective Action Strategies and Cultural Policies from Below

**Abstract** | The purpose of this article is to map the responses brought forth by Chile's cultural and artistic sector —one of the most seriously affected by the health restriction policies implemented— to the COVID-19 crisis. Through a qualitative strategy that combines virtual ethnography, press analysis, and in-depth interviews with key informants, we characterize the creative strategies that have enabled a reinvention of the processes of cultural production, distribution, and consumption. We also examine how the sector has mobilized formal and informal associative networks to install a solidarity ethic of common care, and to dispute, within the country's context of the constitutional change, the status of culture in contemporary Chilean society.

**Keywords** | Chile; COVID-19; cultural work; health crisis; precarious work

## A crise covid-19 no setor cultural chileno: estratégias de ação coletiva e políticas culturais desde baixo

**Resumo** | O objetivo deste artigo é mapear as respostas à crise gerada pela covid-19 a partir de um dos setores produtivos do Chile mais afetados por suas políticas de restrição sanitária: a área cultural. Com base em uma abordagem qualitativa que combina etnografia

\* El artículo fue escrito en el marco de los proyectos Fondecyt n.º 11170319: “Prácticas de ocio y trabajo cognitivo. Un estudio de los sectores creativos, artísticos e intelectuales”, ANID, Chile (investigadora responsable: Carla Pinochet Cobos), y Fondecyt de Postdoctorado n.º 3180346: “Participación y consumo cultural en Chile en el siglo XXI: prácticas emergentes, nuevas desigualdades y redefiniciones teórico-culturales” (investigador responsable: Tomás Peters).

virtual, análise de imprensa e entrevistas em profundidade com informantes-chave, neste artigo, são caracterizadas as estratégias criativas que têm permitido reinventar os processos de produção, distribuição e consumo cultural. Ao mesmo tempo, analisamos como o setor vem mobilizando redes de associatividade formais e informais para estabelecer uma ética solidária de cuidado comum e disputar — no âmbito do processo constituinte que o país experimenta — o próprio estatuto da cultura na sociedade chilena contemporânea.

**Palavras-chave** | Chile; covid-19; crise sanitária; precariedade no trabalho; trabalho cultural

## Introducción

El impacto de la emergencia sanitaria en el campo cultural chileno ha sido devastador. Si bien la pandemia de la COVID-19 trajo problemas económicos severos para la mayor parte de los sectores productivos del país, no hay balance tan catastrófico como el de las artes y la cultura. Sin embargo, aunque las tasas de desocupación en las actividades artísticas y de entretenimiento llegaron a elevarse por sobre el 50%,<sup>1</sup> ninguna de las medidas paliativas implementadas por el Gobierno de Chile —cuyos costos fueron, por lo demás, asumidos directamente por los trabajadores/as—<sup>2</sup> pudo ser utilizada por el sector de la cultura, en tanto su alto nivel de informalidad laboral ha impedido históricamente que quienes se desempeñan en este campo sean reconocidos en su condición de trabajadores/as. El desamparo en el que se encuentra sumido el mundo cultural en medio de esta crisis viene, entonces, a sedimentarse sobre diversas formas de precariedad que preexistían en el campo, pero que se vieron abruptamente aceleradas en tiempos recientes. A la precariedad estructural que ha aquejado desde siempre a un sector marcado por la flexibilidad, la incertidumbre y la inseguridad laboral (Brodsky, Negrón y Pössel 2014), en octubre de 2019 se sumaron las dificultades operativas que trajo consigo el intenso remezón político del llamado “estallido social”.<sup>3</sup> Desde estas coordenadas sociopolíticas, sostenemos aquí que las escenas culturales chilenas vienen enfrentando la crisis a través de estrategias asociativas y de colaboración intersectorial que, en medio de la adversidad, han permitido repensar el estatuto de la cultura en la sociedad neoliberal e imaginar otros futuros posibles con miras a un horizonte constituyente<sup>4</sup> (Peters 2020a).

- 1 Esto, si comparamos la variación de ocupación entre el trimestre móvil marzo-abril-mayo de 2019 y 2020. Los datos fueron extraídos de “Estadísticas del mercado del trabajo en Chile”, en la sección “Ocupados”, de acuerdo con la rama de actividad económica (CIU Rev4, según el Clasificador de Actividades Económicas Nacional para Encuestas Sociodemográficas [Caenes]). Véanse datos oficiales en <https://stat.ine.cl/>
- 2 Las principales medidas de emergencia con las que el gobierno de Piñera buscó enfrentar la crisis durante 2020 fueron costeadas a través del seguro de cesantía de los trabajadores (ley de protección al empleo), de endeudamiento futuro (bonos clase media) y del ahorro previsional de los individuos (retiro del 10% AFP). La ayuda estatal directa, a través del programa de ayudas Ingreso Familiar de Emergencia (IFE), no solo constó de montos insuficientes para solventar el costo de la vida en Chile (\$65.000 en el primer pago y \$100.000 en los siguientes, equivalentes aproximadamente a USD 89 y a USD 138), sino que también tuvo un alcance restringido que no cubrió completamente ni al 40% de la población de menores ingresos en la calificación socioeconómica.
- 3 El “estallido social” de octubre de 2019 fue una revuelta popular que ha sido descrita como el mayor “levantamiento social” desde la recuperación de la democracia en Chile (Garcés 2019). Gatillada en Santiago por un aumento en el precio del transporte público, se expandió rápidamente hacia el resto del país en las siguientes semanas y meses, y se manifestó en protestas masivas en contra de un sistema neoliberal y precarizado que —hasta la llegada de la COVID-19— paralizaron en gran parte el funcionamiento normal de las ciudades.
- 4 Como resultado de las negociaciones para dar salida política a la revuelta de octubre, el país dio lugar a un proceso constituyente, todavía en curso, que inició en octubre de 2020 con un plebiscito de entrada en el que cerca del 80% de la ciudadanía declaró estar de acuerdo con la redacción de una nueva constitución política. En mayo de 2021, mediante elección popular, se conformó una Convención Constitucional para la cual resultaron elegidos una mayoría de candidatos independientes, lo que quebró el sistema de bloques políticos que se habían alternado el poder desde el retorno de la democracia en 1990.

El artículo que presentamos busca mapear las respuestas a la crisis COVID-19 desde las escenas culturales chilenas,<sup>5</sup> rastreando las soluciones creativas que han diseñado los/as artistas para reinventar los procesos de producción, distribución y consumo cultural en este nuevo contexto. Al mismo tiempo, pondremos de relieve los modos en que han movilizad redes de asociatividad formales e informales para instalar sus demandas sectoriales ante las autoridades respectivas, prestar ayuda solidaria a quienes viven situaciones económicas o de salud críticas, y disputar los imaginarios hegemónicos que sitúan a la cultura como un bien secundario o prescindible en tiempos de pandemia. De este modo, la pregunta de investigación que moviliza este texto pone en el centro a los/as trabajadores/as de las artes y la cultura y se interroga por las estrategias de acción colectiva que estos agentes han desplegado en diversos niveles ante la actual crisis, así como por los modos en que estas operaciones se valen de la adversidad para articular modos alternativos de política cultural gestados “desde abajo”.

Dos entramados conceptuales sustentan esta propuesta: la noción de *estrategias de acción colectiva*, por una parte, y la de *políticas culturales desde abajo*, por la otra. Si bien no es posible delinear de forma exhaustiva los vastos itinerarios teóricos que han nutrido a cada una de ellas, proporcionaremos aquí algunos apuntes generales que permiten comprender sus alcances en nuestro estudio. En primer término, las estrategias de los/as trabajadores/as de la cultura que analizamos en este texto deben ser entendidas en el marco del concepto de acción colectiva. Heredera de los planteamientos en torno a los movimientos sociales que autores como Alain Touraine (1978) desarrollaron durante la década de los setenta, dicha noción busca aproximarse a la dimensión subjetiva del accionar organizado de los sujetos, poniendo de relieve tres elementos que caracterizan su puesta en marcha: el *conflicto*, en tanto oposiciones estructurales de actores en competencia por ciertos recursos; la *identidad*, que genera solidaridades y sentidos de pertenencia que permiten a los sujetos ser percibidos como actores sociales; y la *transgresión de los límites del sistema*, que implica un posicionamiento alternativo en términos políticos, sociales y/o culturales (Melucci y Massolo 1991; Torres Carrillo 2009). Analizar las prácticas y discursos de los agentes culturales en el contexto de la pandemia en tanto estrategias de acción colectiva nos permite comprender la trama política, asociativa y disidente que hace posible sus intervenciones públicas, sin por ello desconocer el carácter coyuntural y posiblemente inestable de estas articulaciones. Las teorías de la acción colectiva no solo sirven para esclarecer la naturaleza de los movimientos sociales lineales, organizados y estables —como podría ser, por ejemplo, el movimiento obrero—, sino que también han aportado a la comprensión de los movimientos *fluidos* (Gusfield 1994), que bien pueden buscar metas abstractas como transformar los modos de percibir la realidad y los valores colectivos (Torres Carrillo 2009). Los/as trabajadores/as de las artes y la cultura se han activado, en este sentido, tanto ante agendas sectoriales concretas como ante un horizonte de transformación cultural de largo aliento, tal y como podremos observar en la descripción y el análisis de sus estrategias de acción colectiva.

La noción de políticas culturales desde abajo admite al menos dos acepciones. Por una parte, usualmente referidas en la literatura como políticas *bottom-up*, estas pueden ser entendidas como las estrategias de los Estados para incluir a la sociedad civil y las

5 En este artículo empleamos de modo indistinto una serie de conceptos adyacentes que designan a los sectores productivos que se desempeñan en torno a la cultura y las artes, incluyendo ámbitos profesionales como el mundo de la música, las artes escénicas, la industria editorial, las artes visuales y el cine. Nociones como *sector cultural*, *campo creativo*, *escena artística* o *mundos del arte* deben ser entendidas aquí como los contextos sociolaborales en los que se desenvuelven los trabajadores/as de la cultura, quienes constituyen el foco principal de este texto. Las diversas tradiciones conceptuales, como también las diversas disciplinas convocadas, presentan singularidades y regímenes laborales específicos que no podemos abordar con justicia en esta oportunidad; su uso a lo largo del artículo no busca establecer distinciones ni recortes más allá de aludir al contexto laboral en el que los trabajadores/as o agentes culturales se sitúan.

organizaciones de base de forma activa en la toma de decisiones y en la formulación de políticas culturales (Moreno 2015). Pueden ser conceptualizadas en contraposición al modelo de políticas *top-down* (Peters 1995), en el que los gobiernos operan como únicos sujetos de autoridad pública a través de la acción de los ministerios y otras entidades que se encargan de la totalidad de la elaboración, la implementación y el control de las políticas públicas. Estas distinciones (desde abajo / desde arriba) refieren a las políticas culturales en tanto *cultural policies*, es decir, un campo específico dentro de las políticas públicas que se encuentra consagrado a la regulación y promoción de los procesos y bienes culturales. Por otra parte, más próximas a la noción de movimientos sociales *grassroots* (o de base), las políticas culturales desde abajo refieren también a las iniciativas artísticas y culturales que emergen de forma “endógena (sin intervención del mercado o de un gobierno externo)” (Hartley 2018, 178). Ana Wortman ha descrito dichas *políticas culturales de la sociedad civil* en términos de “una dinámica de la cultura como trabajo y emprendimiento no derivada del financiamiento estatal ni tampoco de empresas privadas, sino de iniciativas de grupos y emprendimientos informales, no siempre tenidas en cuenta y que en la actualidad continúa y se recrea permanentemente” (2017, 146). Estas prácticas sociales ya no se circunscriben al ámbito de las *cultural policies*, sino que entroncan con lo que ha sido conceptualizado bajo la noción más amplia de *cultural politics*:<sup>6</sup> el proceso mediante el cual “lo cultural deviene en hechos políticos” (Escobar, Álvarez y Dagnino 1999, 135). Nuestras observaciones sobre el campo cultural chileno, como veremos a lo largo de este artículo, se acogen mayormente a esta segunda acepción de la noción de políticas culturales desde abajo: cobran fuerza allí donde el Estado y el mercado no han querido o podido actuar, y lo hacen precisamente activando la dimensión política del quehacer cultural.

La estrategia metodológica de esta investigación, enmarcada en un estudio más amplio iniciado en 2017 acerca de las condiciones laborales de los sectores creativos,<sup>7</sup> hace converger tres recursos cualitativos adaptados a las limitaciones de la pandemia: a) un proceso sostenido de observación participante en torno a las dinámicas del campo cultural local que, a partir de marzo de 2020, derivó en etnografía virtual debido a las medidas de confinamiento; b) un seguimiento y registro de prensa y redes sociales asociadas a las escenas artísticas y sus principales discusiones públicas durante la crisis; y c) la realización de seis entrevistas en profundidad con informantes clave que ocupan una posición estratégica dentro de cada subsector contemplado: las artes escénicas, las artes visuales, la música, el campo editorial, la industria audiovisual y el ámbito de los museos. La observación participante consistió en el registro etnográfico, desde los inicios del estudio en 2017 hasta la fecha, de situaciones sociales de relevancia para estos campos, con grados diversos de interacción e involucramiento: asambleas sectoriales, charlas y conversatorios orientados a estas temáticas; manifestaciones públicas como marchas y concentraciones, etcétera. Tras la migración mayoritaria de estas actividades al formato virtual, estas continuaron siendo registradas de forma remota. Ello fue acompañado de un seguimiento atento de redes sociales como Facebook, Twitter e Instagram, y foros de debate público como columnas de opinión, notas de prensa y campañas mediáticas. Por su parte, las seis entrevistas en profundidad mencionadas, cuyo anonimato fue convenido con los informantes clave, tuvieron el propósito de validar y profundizar en las hipótesis preliminares obtenidas de la observación participante y el seguimiento del debate público, y se concentraron en tres ámbitos de análisis: a) las transformaciones experimentadas por los procesos de

6 Para diferenciar estos dos vocablos que provienen del inglés, Eduardo Nivón (2006) ha propuesto utilizar la expresión *políticas* (con minúscula y en plural) para hacer referencia a la acción pública o *policy*; y *Política* (con mayúscula y en singular) para aludir a su dimensión en tanto lucha de poder.

7 Proyecto Ocio, investigación que se propone indagar en las condiciones de trabajo y las prácticas de ocio de los productores culturales de la ciudad de Santiago de Chile, observa las tensiones y contradicciones que experimentan en el marco de las recientes transformaciones en el mundo del trabajo. Véase <https://www.proyectoocio.cl/>

producción, distribución y consumo cultural de cada sector tras el estallido social y la crisis sanitaria; b) el papel de la asociatividad y la colaboración en la respuesta a la crisis COVID en cada ámbito; y c) los procesos de reflexión sectorial acerca del papel de la cultura en la sociedad contemporánea, en el marco del clima de transformación política y de crisis social. Los entrevistados fueron figuras clave en cada una de sus respectivas escenas, que han desempeñado un papel destacado, ya sea en la articulación de las acciones colectivas del sector en este contexto, o en la reflexión y el análisis de las transformaciones del campo en dichos procesos recientes. De esta forma, este trabajo ofrece un levantamiento diagnóstico que da cuenta de las aceleradas transformaciones que vienen experimentando las escenas culturales en tiempos recientes, y pone especial atención a las perspectivas de sus actores y a la diversidad de estrategias que han desplegado para hacer frente a esta crisis y sus políticas de restricción.

Iniciaremos el recorrido con la sección “La crisis antes de la crisis. Paradojas y vulnerabilidades de los campos culturales”, donde proporcionaremos antecedentes generales que ayudan a caracterizar la singularidad del campo cultural como sector productivo. Observaremos, en este punto, el contraste entre los discursos celebratorios de las industrias creativas y las condiciones laborales efectivas de quienes se desempeñan en estas, y examinaremos los modos en que esta brecha se complejiza aún más con el papel de las plataformas digitales contemporáneas. En la segunda sección, “El sector cultural ante la crisis COVID-19: tendencias internacionales y especificidades locales”, dimensionaremos el problema en cifras. Tras establecer un panorama internacional en torno a las principales tendencias identificadas por los estudios exploratorios sobre los efectos de la pandemia en el sector cultural, caracterizaremos la situación específica de la escena chilena a través de los datos cuantitativos disponibles. La sección “Reinventar las formas, atender la emergencia, reimaginar la cultura. Estrategias de los campos culturales frente a la pandemia de la COVID-19” nos permite entrar propiamente en materia: siguiendo la pista de las sucesivas crisis experimentadas por el medio cultural chileno a partir de octubre de 2019, ofreceremos un recuento de las principales acciones que han adoptado las/os artistas y gestoras/es para sortear sus adversas circunstancias. Por último, en “Reflexiones finales”, abordaremos algunas de las líneas de proyección de esta inédita crisis y reflexionaremos, desde las peculiares coordenadas sociopolíticas de nuestro país y de este sector productivo, en torno al carácter globalmente transformador de este inesperado hito planetario.

## La crisis antes de la crisis. Paradojas y vulnerabilidades de los campos culturales

Aunque las *economías creativas* gozan, hasta la fecha, de una muy buena publicidad, quienes se desempeñan en los sectores artísticos y culturales contemporáneos conocen de cerca las fisuras de dicho modelo. Popularizado a partir de la década de los noventa en el Reino Unido, el concepto de *industrias creativas* suscitó un significativo entusiasmo entre diversos gobiernos y administraciones locales, quienes vieron en sus promesas de innovación permanente una llave maestra para navegar un mundo globalmente competitivo (De Vicente 2011). Dicha noción permitió conceptualizar como *industria* una serie de actividades y prácticas creativas que hasta la fecha no eran consideradas como sectores productivos, y supuso la entrada a la economía de mercado de un universo de agentes culturales que habían vivido por fuera de estas dinámicas. La gran mayoría del empleo generado en este sector está compuesto por trabajadores/as autónomos/as, que adquieren la forma prototípica del trabajo posindustrial: desestandarizado, flexible y desprovisto de categorías laborales y jerarquías salariales colectivas y, por tanto, férreamente encaminado a la inseguridad social y al malestar (Castel 2004).

A partir de la década del 2000, proliferaron los discursos celebratorios en torno a las industrias culturales y creativas. De acuerdo con Richard Florida (2002), uno de sus exponentes



más reconocidos, las “clases creativas” constituían los motores de una promisoriosa nueva economía, cuyos estilos de vida artísticos y bohemios habrían de dinamizar el paisaje urbano e inyectar nuevos recursos a las ciudades. Sin embargo, y en sintonía con las numerosas críticas que recibió este planteamiento (De Nicola, Vercellone y Roggero 2007), las bondades de este modelo laboral fueron escasamente percibidas por sus trabajadores/as. El supuesto estilo de vida autónomo, relajado y libre de las estructuras de otros ámbitos laborales se encontraba, finalmente, subordinado a las hostiles condiciones de su ejercicio profesional. En este sentido, buena parte de la literatura internacional sobre los sectores creativos identifica brechas entre las expectativas y la realidad del trabajo artístico (Hewison 2014), y observa cómo los riesgos sociales son traspasados a los artistas en tanto sujetos individuales (Menger 1999). Estas industrias supuestamente *cool*, creativas e igualitarias (Gill 2002) tienden a ofrecer remuneraciones por debajo del sueldo mínimo, suelen estar desprovistas de garantías sociales y seguridad laboral, y exigen jornadas de trabajo extenuantes. Se ha señalado, por otra parte, que este modelo laboral ha normalizado un sistema de producción basado en la recompensa simbólica —la retribución a través de la “visibilidad”—, aprovechando los regímenes sacrificiales y de autoexplotación característicos de las escenas creativas (Rowan 2010). Bajo el discurso de la “expresión de uno mismo” —apunta Angela McRobbie—, el modelo laboral basado en la creatividad disfraza la precariedad con autonomía y ha suprimido “toda connotación política de la esfera laboral” (2010, 155). Además, la progresiva penetración de la lógica del capitalismo flexible en estos campos convirtió también a los/as artistas en “empresarios de sí mismos” (Lazzarato 2007, en línea), y de esto modo los/as responsabiliza, a título personal, de la gestión de su vida laboral, en un entorno saturado y marcado por la competencia. Pratt (2000, 432) se ha referido al trabajo cultural como una “carrera bulímica”; Ross (2009, 18), por su parte, lo describe en términos de ciclos de “fiesta o hambruna”, para aludir a las brechas entre un trabajo (y su sueldo) y el siguiente.

En el marco de esta tensión entre los discursos optimistas y la dura realidad cotidiana de los/as agentes culturales, el trabajo creativo se configura bajo el signo de la paradoja: celebrado en la sociedad neoliberal como un modelo laboral basado en la pasión y en la felicidad (McGee 2005; Sinigaglia 2013), es este mismo entusiasmo el que deja un flanco abierto a la vulnerabilidad laboral (Gielen 2009; Zafra 2017). En buena medida, esta marcada condición de desprotección del sector cultural emana de las dificultades que encuentra a la hora de ser conceptualizado propiamente como un trabajo (Tokumitsu 2015; Quiña 2018; Miller 2018). Los mundos del arte y la cultura tienden a ser situados y a pensarse a sí mismos en el lugar de la *excepción* respecto de las normas y las convenciones sociales. Junto a esa excepción, sin embargo, viene también la intemperie respecto de cualquier protección o garantía laboral (Pinochet, Salas y Tobar 2018).

Las sustantivas transformaciones gatilladas por las nuevas tecnologías durante la década de 2010 fueron transformando las reglas del juego y dando lugar a nuevas formas de precariedad del campo. Los procesos de *desinstitucionalización de la cultura*<sup>8</sup> en países latinoamericanos han invitado a los investigadores a reformular el modo en que comprendemos las instituciones culturales, ante la emergencia de nuevas formas de producción, mediación y consumo activadas por los dispositivos digitales (García Canclini 2020). Aunque no se ajustan a los roles que han desempeñado históricamente las instituciones culturales, las plataformas digitales contemporáneas —desde Google a Instagram, desde Spotify a Netflix— han tenido un rol determinante al arbitrar la visibilidad de los contenidos artísticos. Sus nuevas lógicas algorítmicas y monetizadas someten a los/as artistas a un escenario hipercompetitivo; si ahora es más fácil que nunca empezar a hacer arte, es mucho más difícil sobrevivir haciéndolo profesionalmente: “Internet permite el acceso

8 Refiere al conjunto de procesos que, a nivel internacional, pero especialmente en países latinoamericanos como México, Brasil y Argentina, ha llevado a la desaparición de ministerios e instituciones públicas encargadas de gestionar la cultura, junto a una asfixia presupuestaria que tiene como correlato los movimientos de artistas y gestores en defensa de las instituciones (García Canclini 2020).

sin intermediarios a la audiencia y al artista. Si hace morir de hambre a la producción profesional, fomenta el arte *amateur*. Favorece la velocidad, la brevedad y la repetición” (Deresiewicz 2020, 21).

En este nuevo escenario, regido por los términos y condiciones de las grandes corporaciones digitales, a los/as artistas se les exige que realicen cada vez más trabajo por menos sueldo, en el contexto de un mercado virtualmente saturado. Nuestra experiencia etnográfica indica que muchas escenas culturales habían encontrado en la *presencia* un último bastión del régimen tradicional del arte, basado en la unicidad y la autenticidad de la experiencia. Una estrategia significativa en los mundos del arte fue liberar gratuitamente ciertos contenidos en las redes digitales y activar de forma complementaria un circuito de espectáculos en vivo que permitieran a los artistas obtener ingresos económicos. Asimismo, en tiempos en que quebraban las disqueras, peligraban las librerías y los teatros subsistían solo gracias al apoyo irregular de fondos concursables, ciertas modalidades del consumo cultural marcadas por la relación cara a cara experimentaron gran dinamismo: los festivales de cine y de teatro, los conciertos y espectáculos musicales, las ferias del libro y de artes visuales (García Canclini 2014).

Estos datos parecían corroborar no solo la estrecha relación existente entre *cultura* y *presencia*, sino también la afinidad electiva<sup>9</sup> entre el consumo cultural y una serie de valores vinculados a la sociabilidad (Peters 2010; Pinochet Cobos 2016b; Pinochet y Güell 2018); a la confianza en las personas y la apertura a la diversidad (Güell, Morales y Peters 2005); y al ejercicio de la vida urbana y los valores democráticos (Pinochet Cobos 2016a). Aun en tiempos digitales, las experiencias cara a cara constituían un motor invaluable para el desarrollo y la supervivencia de las escenas creativas. Entonces, a inicios de 2020, tuvo lugar la pandemia de la COVID-19 y con ella vinieron las medidas de restricción: el confinamiento obligatorio, masivo y absoluto. Toda experiencia en vivo tuvo que ser interrumpida por un lapso de tiempo que resultó ser abiertamente insostenible para las precarias economías domésticas de los creadores culturales.

## El sector cultural ante la crisis COVID-19: tendencias internacionales y especificidades locales

La crisis sanitaria derivada de la circulación de la COVID-19 a lo largo del planeta ha afectado de forma sustantiva al rubro cultural en los distintos países, pero sus efectos locales han dependido tanto de condiciones históricas, políticas y sociales previas como de las estrategias específicas adoptadas para enfrentar y frenar su propagación. A nivel global, las consecuencias de la pandemia en el campo de la producción cultural han sido innegables: aun cuando históricamente las condiciones estructurales del mundo de la cultura han sido caracterizadas por su precariedad e inestabilidad laboral y económica (Brook, O'Brien y Taylor 2020), en la actualidad se ha develado una condición singularmente crítica (Comunian y England 2020) y numerosos estudios exploratorios a lo largo del mundo han intentado exponer las tendencias del fenómeno en los últimos meses.

Las escenas mejor documentadas tienden a ser las ciudades metropolitanas del primer mundo; en el Reino Unido es donde se ha producido mayor discusión crítica en torno a esta temática. Banks (2020) y Banks y O'Connor (2020), por ejemplo, han descrito que el caso inglés es uno de los más preocupantes en el listado de países con mayor ingreso per cápita. A diferencia de Alemania y Francia —donde el Estado ha asumido la protección económica y social de los/as trabajadores/as culturales, aunque no sin críticas internas (Dümcke 2021)—, el Gobierno británico ha realizado acciones superficiales para enfrentar un escenario crítico, en el que más de 400.000 trabajadores de las industrias creativas

9 Entendemos afinidad electiva como el vínculo entre dos dinámicas sociales diferentes, dada la similitud de sus sentidos subjetivos y finalidades (Güell, Morales y Peters 2012).



están cerca de perder su trabajo y el sector podría dejar de producir cerca de £ 74bn como consecuencia de la crisis. Según el diagnóstico general, la mayoría de las organizaciones artísticas “simplemente no podrán sobrevivir” debido a la restricción laboral del mundo creativo: el 70% de los teatros no se encontraba operativo a finales del año 2020 y tampoco el 90% de las salas de concierto.

Con base en este escenario, Eikhof (2020) se pregunta si, luego de la pandemia, disminuirán los índices de inclusión y diversidad en la fuerza de trabajo del mundo del arte. Según su predicción para el caso inglés, las condiciones laborales de artistas, productores/as y agentes culturales no solo se verán fuertemente impactadas en términos económicos en el largo plazo, sino también en el retorno e interés de los grupos menos privilegiados de la población en ingresar laboralmente al mundo artístico en el futuro. En una línea similar, Meyrick y Barnett (2020) describen el caso de Australia donde, según las cifras disponibles, su actividad cultural se ha reducido en un 50%, lo que ha puesto en riesgo a cerca de 50.000 artistas profesionales y a más de 600.000 trabajadores/as en las áreas de las industrias creativas, y exponen la necesidad de repensar el “valor” público de las artes, antes que solo estimar su valoración económica.

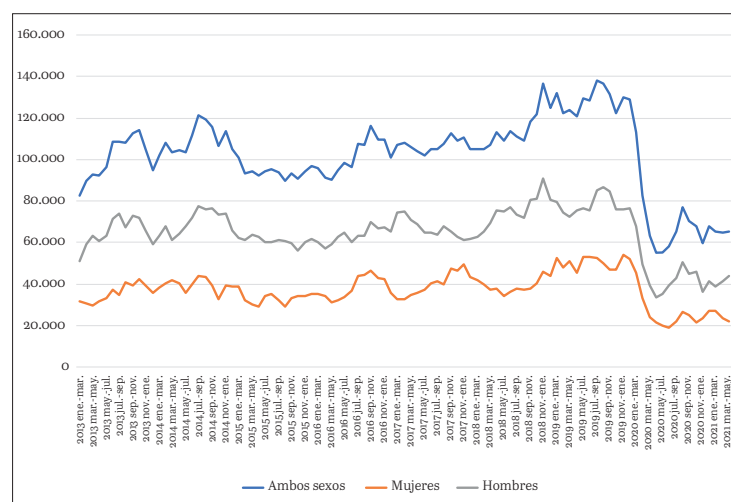
Algunos países europeos considerados de tamaño pequeño y medio —República Checa, Países Bajos, Portugal, Eslovenia y Suiza— también han mapeado la crisis de sus industrias creativas. En el diagnóstico realizado por Betzler *et al.* (2020), resulta evidente constatar que durante la pandemia el escenario ha sido similar en sus características y proyecciones al del resto de países: en todos los casos, aumentaron las condiciones de inestabilidad del mercado, se incrementó el autoempleo forzoso, la incertidumbre en los ingresos creció exponencialmente y la volatilidad del trabajo es cada vez mayor. Según los/as autores/as, si bien existen tendencias generales compartidas, es interesante constatar que las mayores diferencias en las condiciones laborales de los/as artistas entre los países se debe a la orientación político-cultural que cada Estado ha establecido históricamente: mientras algunos financian de manera permanente a las artes —y, por ende, hubo un menor efecto crítico en las/os trabajadoras culturales—, otros han fijado un criterio de créditos o subsidios y el impacto en el mercado del trabajo cultural ha sido mayor.

En el resto del mundo observamos patrones similares. Para China, Gu, Domerby y O'Connor (2020) describen cómo la pandemia ha sido devastadora para los/as trabajadores/as de la cultura sin dependencia estatal, en especial para aquellos dedicados a la industria musical independiente. Debido al cierre total de las salas de concierto y de espacios de divulgación en vivo, los autores señalan que resulta casi imposible volver a los registros históricos alcanzados en China en las últimas décadas. Si se quiere mantener la libertad creativa, las plataformas digitales y otros escenarios no son un camino fácil debido al control del Estado sobre ellas. Por su parte, Joffe (2020) expone el caso de los países de África: si en los últimos años la cultura y las industrias creativas habían sido consideradas como un aspecto clave para la modernización y el desarrollo del continente —su “nuevo oro”—, durante la pandemia las expectativas se han reducido notoriamente. En efecto, según las cifras recopiladas por Joffe, el empleo en el sector cultural africano se estima en medio millón de personas, lo que genera ingresos por más de 4.200 millones de dólares en el continente. De la misma forma, la investigadora afirma que solo hay un cine por millón de personas en el continente y predominan micro y pequeñas empresas en el sector, con condiciones laborales precarias que no están respaldadas por la protección social. La mayor parte de la actividad cultural se desarrolla en la economía informal, con cifras que varían de país en país: 53,3% en Senegal, 51,7% en Namibia, 80% en Kenia y 35% en Sudáfrica (Joffe 2020, 4). Si la economía cultural africana se había visto obligada a ser resiliente y autosuficiente, con la pandemia estas cifras se han vuelto críticas en un continente caracterizado por la incertidumbre y la pobreza extrema.

En América Latina converge una diversidad de situaciones particulares que, sin embargo, permiten identificar tendencias concordantes con la crisis internacional. Serafini y Novosel

(2020) señalan que el sector cultural en Argentina está formado, en su mayoría, por micro, pequeñas y medianas empresas, las cuales fueron las más afectadas por el cese de actividades desde principios de marzo. Según las cifras recopiladas por las autoras, luego de tres meses de medidas de encierro, el 44% de los/as trabajadores/as del sector cultural tuvieron que cancelar sus actividades y vieron suspendido su pago; el 35% no recibió ingresos por su actividad cultural durante ese tiempo; y el 32% no podía pagar el alquiler y/o las facturas de servicios públicos de sus hogares. Si bien las autoras se refieren a las acciones de “cuidado” del Estado orientadas a este sector, el panorama general implica un quiebre económico en la matriz cultural del país nunca antes visto. Aun en su diversidad, el resto de la región también ha experimentado la profundidad de la actual crisis, tal y como se evidencia en los reportes de países como Brasil (Santini 2020), Colombia (Castellanos 2020), Uruguay (Sequeira y Lembo 2020), Perú (ENAP 2020), México (Morales y Portilla 2020), Ecuador (De la Vega 2020) y Paraguay (Velásquez 2020).

**Figura 1.** Ocupados según rama actividades artísticas y de entretenimiento a nivel nacional y según sexo, trimestre móvil (enero de 2013-mayo de 2021)



**Nota:** CIIU Rev4 según Clasificador de Actividades Económicas Nacional para Encuestas Sociodemográficas.

**Fuente:** INE-Chile 2013-2021.

Nos detendremos en el caso de Chile. En nuestro país, aunque la tendencia crítica del sector cultural es similar a la del resto del mundo, no es posible comprender el alcance de la emergencia sino a la luz de la ya mencionada revuelta de 2019, que había significado una importante interrupción de muchas actividades culturales presenciales. Según las cifras del Instituto Nacional de Estadísticas (INE) (ver la figura 1), la tasa de ocupación de los/as trabajadores/as culturales (u ocupados/as en actividades artísticas y de entretenimiento)<sup>10</sup> exhibía, desde el año 2015, una tendencia creciente hasta septiembre de 2019. Desde el trimestre móvil de agosto-octubre del mismo año, la curva de ocupación comienza una disminución considerable hasta diciembre, debido, entre otras razones, a las medidas de seguridad pública tales como el Estado de emergencia y los toques de queda impuestos en gran parte del país. Si bien entre los meses de enero y febrero de 2020

los niveles de ocupación en el sector cultural muestran una estabilización, a partir de marzo vuelve a observarse una reducción dramática en las tasas de ocupación laboral como consecuencia de la pandemia. El *peak* de desempleo se aprecia en los meses de mayo, junio y julio, en los que, coincidiendo con el invierno local, se produjeron los mayores niveles de contagio y medidas de confinamiento en el país. Desde agosto se observa una leve recuperación en la ocupación del sector cultural, aunque se evidencia una nueva caída en el mes de diciembre de 2020. Es relevante destacar que, de acuerdo con las cifras, la crisis ha golpeado de modo diferenciado a hombres y mujeres: aun cuando la cantidad de desempleo masculino es mayor en número, las trabajadoras culturales no solo tienen menor presencia laboral histórica en el área, sino también una recuperación del empleo más lenta que sus pares hombres en los últimos meses de la pandemia.

<sup>10</sup> Según el INE-Chile (2020), los segmentos o rubros que componen la categoría de *actividades creativas, artísticas y de entretenimiento* son, entre otros, producción de obras de teatro, conciertos, espectáculos operísticos o de danza, y otras producciones escénicas. También incluye actividades de artistas individuales, como escritores, directores, músicos, escultores, pintores, dibujantes, grabadores, escenógrafos y diseñadores de decorados teatrales, etcétera, así como también profesionales dedicados a la gestión de salas de conciertos, teatros y otras instalaciones similares.

Las cifras de ocupación laboral del sector cultural pueden complementarse con estudios emprendidos por diversos organismos, públicos y privados, para analizar las condiciones laborales de artistas y trabajadores/as del área. El primer levantamiento realizado en el país fue desarrollado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Mincap) entre el 23 de marzo y el 13 de abril de 2020, y contó con una tasa de participación de más de 13.000 encuestados a lo largo del país. Sus resultados demuestran que más del 85% de los/as trabajadores/as culturales se declaran como “independientes”, es decir, sin contrato de trabajo. El 80% de ellos/as no tienen un ingreso estable y dedican más de media jornada al sector cultural. El 72,3% del total declara tener al menos una persona que depende económicamente de su ingreso. Además, solo el 65% está afiliado/a a algún sistema previsional y un 20% no cotiza en un sistema de salud.

Si estas condiciones laborales del sector cultural refuerzan una precariedad ya conocida (Brodsky, Negrón y Pössel 2014), durante la pandemia la situación se volvió crítica. Según el estudio del Mincap (2020), un 36,4% tuvo que cancelar sus actividades previamente confirmadas, el 25,6% vio disminuido su ingreso y el 16,7% tuvo que postergar sus actividades. El sector de las artes escénicas fue el más perjudicado (circo, ópera, teatro). De la misma forma, el 72,3% de las/os consultadas/os señaló que su situación económica en el periodo inicial de la pandemia era “mala” o “muy mala”. Además, un 40,4% de las/os participantes afirmó que no tenían ninguna alternativa de ingreso fuera del recibido por su trabajo en el ámbito cultural. En suma, el estudio pudo vislumbrar las expectativas negativas del sector con respecto a la imposibilidad de trabajar al inicio de la pandemia y a su situación futura.

Tres meses después, durante julio de 2020, el Observatorio de Políticas Culturales (2020) desarrolló un estudio independiente con el fin de describir la evolución de la situación económica y social de los/as trabajadores/as de la cultura en Chile. Por medio de una encuesta *online* autoaplicada a 4.012 trabajadores/as de la cultura de todo el país, determinó que el 81% de los/as encuestados/as han disminuido o ya no trabajan en su principal actividad cultural. El 50% se estaba adaptando a trabajar y/o difundir su trabajo vía *online*, aunque consideraban que ello sería insuficiente para enfrentar su crisis económica. Al consultarles sobre sus condiciones económicas durante este periodo de tiempo, el 55% obtuvo ingresos por \$300.000 pesos o menos durante el último mes (U\$ 418), es decir, por debajo del sueldo mínimo nacional. Al mismo tiempo, un 54% de los/as encuestados/as declaró no haber recibido ninguna ayuda económica por parte del Estado y solo un 7% recibió el “bono COVID” de apoyo en dinero. Aunque el Mincap declaró diversas ayudas específicas al sector cultural en el marco de la pandemia,<sup>11</sup> todos los fondos comprometidos provenían en realidad del ya reducido presupuesto de la cartera e insistían —a pesar de las críticas— en el mecanismo de concursabilidad para su asignación.

Como es posible advertir en las cifras presentadas, el sector cultural en Chile, que ya se había visto fuertemente impactado durante la revuelta social de octubre de 2019, vio profundizar la crisis durante la actual pandemia. Al mismo tiempo, al calor de los acontecimientos de la revuelta, la crisis sanitaria encontró a las escenas culturales chilenas en una singular disposición política. Tras la efervescencia de una rebelión contra el sistema neoliberal que había sacado a las artes y la cultura a la calle, los campos creativos se habían organizado en cabildos y asambleas autoconvocados para la discusión de un inminente proceso constituyente, y sus redes de asociatividad parecían más fuertes que nunca. La pandemia permitió al Ejecutivo prolongar sus medidas de control de la

11 Flexibilidad administrativa para convenios vigentes (17 de marzo de 2020); aportes por 15.000 millones de pesos para adquisición de contenidos culturales, fomento de la creación artística y protección de espacios culturales afectados (23 de marzo); creación de protocolos COVID para teatros, cines y centros culturales (30 de julio); y becas de capacitación *online* vía Cursera (31 de agosto). La cuenta pública del presidente de la República del 31 de julio de 2020 no hizo ningún balance ni anuncio relativo al sector cultural.

disidencia, decretando un estado de excepción e instaurando un toque de queda que sería cíclicamente renovado, lo que afectó derechos fundamentales de los/as ciudadanos/as y se emplazó en el límite de lo constitucional. Este clima hostil, sumado a la nula capacidad de las autoridades de responder a las urgencias de un sector devastado, marcó el sello de las respuestas críticas de los/as trabajadores/as de las artes y la cultura al manejo de la pandemia. Ante la política de la indolencia, la ética del cuidado adquirió una nueva centralidad en el medio cultural chileno.

## **Reinventar las formas, atender la emergencia, reimaginar la cultura. Estrategias de los campos culturales frente a la pandemia de la COVID-19**

La sucesión de hitos críticos experimentada por las escenas culturales chilenas entre fines de 2019 y el año 2020 desbarató el inestable equilibrio que mantenía a flote a este sector productivo y de servicios. Desde la perspectiva de algunos/as de sus actores/as, la interrupción de la vida pública desnudó la fragilidad de la industria local y puso en entredicho su propia condición de *industria*: sin eventos en vivo que apuntalaran las economías de los músicos o sin posibilidades de continuar estirando los presupuestos de los proyectos audiovisuales detenidos, los discursos oficiales sobre las industrias nacionales demostraron tener escaso sustento en la práctica y los/as trabajadores/as culturales quedaron a su propia suerte. Sin embargo, si la profundidad de esta crisis del campo cultural chileno obligó a sus agentes a enfrentarse a los límites de su propio modelo laboral, también demostró que el derrumbe puede ser una oportunidad para la reflexión y la acción colectiva. En este apartado, queremos prestar atención a las respuestas que los campos artísticos y culturales pudieron articular en este contexto de doble crisis, y rastrear las soluciones creativas que han generado los/as agentes del sector para reinventar los procesos de producción, distribución y consumo cultural y adaptarlos a nuevos formatos. Para ello, mapeamos algunas de las principales tendencias observadas en las diferentes escenas creativas contempladas en esta exploración, tomando como punto de partida la mirada diagnóstica de actores clave de cada una de estas áreas: el campo audiovisual, el mundo editorial, el sector de la música, las artes escénicas, las artes visuales y el ámbito de los museos.

El primer momento de la crisis —el estallido social de octubre de 2019— tuvo un carácter de remezón político estructural. Puesto que no se trató de una rebelión frente a determinado gobierno, sino respecto de la vida neoliberal en sí, los/as artistas y creadores/as de diferentes campos comenzaron a problematizar su propio rol en el sistema hegemónico y a poner sus recursos y obras al servicio del movimiento social emergente. Las artes gráficas transformaron el semblante de la ciudad, llenando de grafitis e intervenciones los muros; la música y el teatro dejaron las salas y se volcaron al espacio público; numerosos colectivos audiovisuales se articularon para registrar colaborativamente lo que sucedía en las calles; y los/as trabajadores/as de los museos —instituciones históricamente al margen del contexto sociopolítico— encontraron en el estallido una oportunidad para conectar con nuevos públicos y abordar esta contingencia desde sus propios lenguajes (Peters 2020b). En este sentido, las interrupciones experimentadas por el campo cultural en la revuelta de octubre llevaron a los/as artistas a revisar y transformar la propia producción artística, y a reactivar un tipo de vínculo con el devenir histórico-político del país que posee una larga genealogía local. Las artes dieron lugar a un momento productivo marcado por la reflexión emancipadora y por el ánimo transformador que se inaugura con el nuevo proceso constituyente.

Un elemento que caracterizó la respuesta de las disciplinas artísticas y culturales ante la crisis político-social guarda relación con el trabajo en red y la asociatividad. Dentro de los más de 1.000 cabildos y asambleas autoconvocadas que se registraron en el país (Zambrano

y Huaiqui 2020), las diversas escenas culturales llamaron a sus cabildos sectoriales y obtuvieron masivas convocatorias que permitieron entablar una conversación colectiva. El balance de estas asambleas sorprendió hasta a sus propios/as organizadores/as: lejos de quedarse en la lógica restringida de un petitorio de fondos públicos, las distintas escenas fueron capaces de dar una discusión amplia y profunda que supo reflexionar acerca del papel de las artes en la sociedad contemporánea y fortalecer sus lazos asociativos con miras a las transformaciones que demandaba el país.

La llegada del virus a Chile dio paso a un momento social que contrastaba radicalmente con la experiencia de los meses pasados. Si antes la ciudadanía se había apoderado masivamente de las calles, la imposición de las medidas de emergencia inauguró meses del más estricto confinamiento de la población en sus hogares. Con todas las actividades presenciales suspendidas por tiempo indefinido, el mundo cultural —que aún no terminaba de recuperarse de las pérdidas del año anterior— se vio sumido en una honda crisis económica, ante la indiferencia e inacción de las autoridades respectivas. En este marco, fue precisamente el tejido asociativo activado durante la revuelta social el que se convirtió en una de las principales herramientas de los campos creativos para enfrentar la pandemia de la COVID-19. Dichas redes adquirieron nuevos usos en el contexto de la crisis sanitaria y facilitaron una acción coordinada que en otros países solo cobró forma después de meses de interrupción del funcionamiento normal de las ciudades. Es cierto que no todos los campos lograron la misma efectividad a la hora de operar de forma articulada: aquellos sectores marcados por el trabajo colectivo —como el mundo audiovisual y las artes escénicas— destacaron por su aglutinamiento y su acción colaborativa, mientras que los ámbitos más acostumbrados al trabajo individual —como las artes visuales y tal vez el mundo literario— vieron atomizar sus estructuras y dar lugar a iniciativas diversas, pero fragmentadas. Sin embargo, la creación de la Coordinadora Intersectorial Cultura en Emergencia (CICE), instancia dedicada a instalar las demandas de la cultura en la escena pública, constituye un hito significativo que marcará el sello asociativo de las respuestas del mundo cultural chileno a la crisis.

Con base en nuestras indagaciones etnográficas, el seguimiento sistemático de la prensa y el levantamiento de diagnósticos sectoriales por parte de informantes clave, hemos podido identificar tres ejes rectores de las respuestas a la crisis por parte de las escenas artísticas locales. Dentro de estos, distinguiremos las principales líneas de acción y reflexión adoptadas por los/as agentes culturales para lidiar con las urgencias de sus campos.

## Reconfiguraciones del ciclo de producción cultural

Si durante el estallido social identificamos un trabajo de problematización y transformación de la *producción* artística (una politización de sus contenidos), en esta segunda oleada de crisis —la pandemia— los campos se ven enfrentados a la necesidad de replantearse sus posibilidades y límites respecto de la *mediación*, la *distribución* y el *consumo* de los contenidos culturales, y los reinventan fundamentalmente a través de vías virtuales o semipresenciales. Las primeras semanas de la crisis sanitaria invitaron a las escenas culturales a la experimentación, impulsada por la urgencia de demostrar el rol que podían desempeñar las artes en el confinamiento y de justificar ante las autoridades la necesidad de apoyo estatal para las labores creativas. De este modo, los distintos campos encontraron formas de poner a disposición del público —muchas veces de forma gratuita— una abrumadora cantidad de contenidos culturales. De acuerdo con el relato de sus protagonistas, el mundo del teatro echó mano de los recursos digitales para desarrollar teatro por Zoom y generó mecanismos particularmente creativos para proveer de contenidos culturales infantiles en tiempos en que los colegios y las redes de cuidado habían sido quebradas. Los/as músicos/as recurrieron a los *live* de Instagram para reproducir el vínculo que los conciertos les permitían establecer con sus públicos, y llevaron a



cabo *performances* íntimas, cercanas y casuales “desde el *living* de su casa”. El mundo de los museos se volcó a producir *podcasts*, cápsulas audiovisuales y *webinars* en torno a sus misiones y sus colecciones; de este modo amplió sus públicos hacia nuevos territorios y dotó de una nueva centralidad a un área que solía estar relegada al último escalafón de los organigramas: el área educativa y de mediación. Los/as artistas visuales, por su parte, entendieron mucho antes que las galerías que era necesario continuar la práctica artística y buscaron modos alternativos de encontrarse con otros y ensayar nuevos formatos: las conversaciones con los/as creadores/as y otras instancias autogestionadas permitieron sacar a la luz una cara más humana de las artes y promover otras redes de intercambio.

En este proceso, se vieron potenciadas plataformas locales que mantenían hasta entonces cifras discretas. Por ejemplo, Ondamedia, una plataforma de *streaming* de cine chileno creada en 2017 por el gobierno de Michelle Bachelet, aumentó en un 1.000% sus reproducciones tras liberar sus contenidos (“Ondamedia: el ‘Netflix chileno’” 2020). El consumo cultural se disparó en el contexto de la cuarentena. Desde las primeras semanas, la compra de libros en Buscalibre experimentó un crecimiento del 25% (“¿Qué leen los chilenos en cuarentena?” 2020); los usuarios activos de Spotify aumentaron en un 31% (Arros 2020); y, apenas fue lanzada, la plataforma de *streaming* de obras de teatro Escenix registró 17.000 suscripciones. Sin embargo, tras el entusiasmo inicial, el sector cultural no tardó en generar una reflexión acerca de la brecha entre los creadores de contenidos y los procesos de consumo final de los bienes simbólicos: el aumento exponencial de las cifras de descargas de productos culturales contrastaba amargamente con el desamparo de sus productores. Algunas voces cuestionaron la circulación gratuita de los contenidos culturales en tiempos en que los sueldos de los/as trabajadores/as se habían reducido fuertemente (Cisternas *et al.* 2020) y, más aún, las solicitudes a los/as artistas por parte del propio Mincap de ceder los derechos de publicaciones y/o producciones artísticas para sus plataformas digitales. En el mismo sentido, se apuntó que este tipo de prácticas de distribución contribuían a consolidar la percepción de que el arte y la cultura son inherentemente gratuitos (Universidad de Costa Rica 2020; Espinoza 2020).

De la misma manera, se hizo manifiesta una visión crítica con respecto a la importancia de las mediaciones digitales y la capitalización abusiva de las producciones artísticas por parte de las grandes corporaciones. Nuestros/as informantes se refieren a las falacias de los modelos de fomento basados en la lógica de la industria: en el ámbito musical, aunque durante el año 2020 se lanzaron más discos que nunca, ninguna de las bandas logró recaudar un sueldo mínimo con base en lo que perciben de sus reproducciones en Spotify. La monetización de los contenidos *online*, entonces, es funcional para las corporaciones, pero no para los/as creadores/as culturales. De la misma manera, aunque las plataformas audiovisuales lograron flexibilizar sus modelos para acceder a nuevos territorios y proveer mejores contenidos, ello no significó mayores ingresos para los trabajadores del campo.

Las reconfiguraciones forzosas del ciclo de producción-distribución-consumo de los productos culturales trajeron, a juicio de los/as entrevistados/as, tanto espacios de apertura y exploración como prácticas irreflexivas o apresuradas. En el mundo de las artes escénicas, ancladas en lo presencial y la participación directa, se asumió precipitadamente que ciertos aspectos de su quehacer podían ser trasladados al formato digital. Por lo mismo, si en una primera fase las compañías y espacios culturales intentaron emular la experiencia en vivo a través de recursos virtuales, es posible observar en este último trimestre cómo ha cobrado forma una genuina experimentación en torno a sus posibilidades —formatos, tiempos de atención, experiencias de los espectadores, etcétera—, que trascienden además la asimilación mecánica entre espacio digital y espacio público. Aun con sus límites, las iniciativas culturales virtualizadas han constituido sin lugar a dudas un espacio de encuentro y comunicación en línea, que en algunos ámbitos contribuyó a la construcción de nuevas comunidades y circuitos en torno a las artes y la cultura. El rubro de los museos, por ejemplo, relata experiencias significativas —como la del Museo



Violeta Parra en Calama y Patagonia— que ampliaron sus públicos hacia territorios a los que nunca habían llegado; y algunas editoriales encontraron oportunidades inéditas de participar en ferias del libro de ciudades distantes o alcanzar altas cifras de público en los lanzamientos *online*. Incluso disciplinas que son consideradas de nicho, como la ópera y el ballet, llegaron a tener alcance nacional con el programa Municipal Delivery del Teatro Municipal de Santiago (“Pamela López: gestionar las artes en tiempos de pandemia” 2020).

## Una ética del cuidado solidario

Una segunda línea de acción que estructuró las iniciativas del campo cultural chileno se concentró en atender la emergencia. Tras constatar que no tendrían más apoyo que el que pudieran brindarse entre ellos/as mismos/as, los/as artistas y agentes culturales desplegaron diversas estrategias solidarias para mitigar los efectos de la crisis sanitaria en las economías domésticas de sus miembros. Estas expresiones de ayuda mutua, montadas sobre la estructura asociativa que se había activado a partir de la revuelta política reciente, dieron respuesta a una vasta gama de necesidades de los/as trabajadores/as culturales, desde sus requerimientos más básicos y cotidianos. En los distintos rubros y sectores de la cultura se organizaron ollas comunes, rifas y obras a beneficio: la Asociación Gremial de Trabajadores de las Artes y Espectáculos realizó campañas de donaciones y entrega de cajas de alimentos (Del Real 2020); las trabajadoras de las danzas organizaron una campaña de *crowdfunding* para su miembros más perjudicadas (Duclos 2020); la Red de Actrices Chilenas ideó un Círculo Solidario para proveer asistencia a quienes la necesitaran; se creó la Plataforma de Artes Visuales para realizar ventas de obra a beneficio de quienes más requerían de apoyo, con base en un catastro autogestionado (Valles 2020); la campaña de la Corporación Nacional del Teatro Musical Chileno buscó reunir alimentos no perecibles y/o dinero para ayudar directamente a los/as trabajadores/as del teatro musical (Karmy 2020); y la Sociedad Chilena del Derecho de Autor destinó fondos propios de más de 1.000 millones de pesos a sus socios/as para enfrentar la crisis del sector musical, con lo que benefició a 4.118 socios y afiliados (“SCD repartirá \$1.000 millones entre sus socios y afiliados por la crisis del coronavirus” 2020). Aunque este tipo de campañas están lejos de ser exclusivas del mundo cultural, se trata de uno de los rubros productivos que —afectados sobremanera por la crisis— actuó de manera más alineada y coordinada en el país.

Otras redes, menos formales, se congregaron con el fin de generar sistemas de contención emocional, apoyo afectivo y nuevas redes de intercambio. Las artes visuales contaron con diversas iniciativas en este sentido: Oficinas Meteoro, proyecto liderado por dos artistas visuales chilenas, organizó talleres “compartidos” vía Zoom, que hicieron posible que los/as artistas se acompañasen mutuamente; la plataforma Meetings Projects coordinó el envío de cartas entre artistas como un modo de generar apoyo mutuo; y la residencia Cordillera se adaptó rápidamente al formato digital, y puso el acento en crear una instancia de apoyo anímico y emocional que permitiera a los/as artistas trabajar en medio de la crisis. En el campo museal también se generaron espacios reflexivos atravesados por la crisis: el Museo de los Museos, iniciativa fundada hace años por trabajadores de los museos de Chile, se reactivó para apoyar afectivamente a sus miembros en este contexto de adversidad planetaria. Junto a la creación de instancias de apoyo dirigidas a los/as propios/as trabajadores/as, algunos de los gremios culturales instalaron un discurso público acerca del papel sanador del arte: mientras la Unión Nacional de Artistas celebraba al arte como “un acompañante amoroso”, una cura con la que llenar el vacío de los días de encierro (“Lanzamiento de campaña ‘El Arte nos une’” 2020), otras voces del sector lo proclamaban un “bálsamo que ayuda a dosificar la angustia” (Cifuentes 2020) o un recurso valioso para la promoción de la salud mental (Collao 2020). En ese sentido, los libros, la música, las películas y otras obras de arte habrían mantenido el bienestar integral de las personas en situación de confinamiento.

A pesar del distanciamiento social, el clima asociativo de los campos culturales durante la pandemia permitió fortalecer muchas de las organizaciones existentes en las diferentes escenas e incluso crear nuevos espacios de articulación. En el mundo de la música, por ejemplo, uno de los hitos más valorados por los/as propios/as actores/as fue la creación de la Red de Asociaciones en la Música (RAM), que por primera vez reunió a todos los sectores de la industria. También se fortaleció la Asociación Gremial de Trabajadores de Artes y Espectáculos que, en una movilización por las calles de la ciudad de Santiago, entregó sus demandas al Gobierno. Pero, más allá de los campos específicos, ciertamente la más significativa de las alianzas del sector fue la ya mencionada CICE, bajo el alero de la cual más de sesenta organizaciones de distintas disciplinas se unieron para exigir cambios estructurales al modelo cultural y el cese inmediato a los recortes presupuestarios en cultura. El trabajo de la Coordinadora es reconocido desde todos los frentes por su inagotable insistencia, así como por la eminente impronta femenina de sus liderazgos. Las mujeres trabajadoras de la cultura desempeñaron un rol crucial en la gestión de la emergencia, desde diversas instancias y en diferentes niveles. En este sentido, el análisis de las respuestas del sector creativo a la crisis exige una perspectiva de género. Como vimos en la figura 1, históricamente han sido ellas las que han tenido menor presencia en el mercado laboral y las que mayores dificultades han enfrentado en la reactivación económica, así como también las que han conducido las iniciativas colaborativas y han puesto el acento en las urgencias de un contexto crítico. El sello de dichos liderazgos femeninos ha sido el de una ética colaborativa y solidaria; el de una economía feminista e inclusiva, que restituye el papel de los cuidados en un medio marcado por la incertidumbre y la precariedad.

### Disputar el lugar de la cultura en el escenario constituyente

El tercer eje que movilizó a los/as trabajadores/as culturales durante la pandemia está estrechamente atado al punto anterior, pero se proyecta más allá de este. En el marco de las campañas mediáticas y las negociaciones con el Mincap por parte de la CISE, los/as trabajadores/as de la cultura dieron curso a un proceso reflexivo inevitablemente tensionado por el horizonte de una nueva constitución política, en el cual el propio estatuto de la cultura en la sociedad contemporánea comenzó a ser objeto de escrutinio. Ante diversas clases de cuestionamiento, tanto desde la sociedad general como desde su propio sector, los/as trabajadores/as culturales han respondido a la actual crisis disputando un lugar de reconocimiento público para su labor en la sociedad chilena.

Los cabildos sectoriales que las diferentes escenas artísticas habían convocado en los meses inmediatamente anteriores fueron la semilla de una discusión que, con la pandemia, adquirió nuevas urgencias. Ya en estos encuentros se venía cristalizando un desplazamiento respecto de lo que los trabajadores/as esperan de las políticas culturales, dejando atrás el modelo de *democratización* de las artes —administrado, hasta la fecha, desde el Mincap bajo una lógica *top-down* (De la Maza 2010; Moreno 2015)—, para empujar una agenda de *democracia* cultural. Estas experiencias de autogestión de los espacios de discusión y de deliberación colectiva por parte de los/as trabajadores/as de la cultura marcaron fuertemente el sello de las respuestas que se articularon ante la crisis sanitaria. Frente a la actitud impenetrable del ministerio, fueron los/as artistas y gestores/as los/as que llevaron la pauta de las reuniones, diseñaron y propusieron un plan de emergencia, formaron una mesa intersectorial a la que convocaron a los ministerios de Hacienda y Desarrollo Social, hicieron posible la conformación de una bancada cultural en el Parlamento y gestaron catastros para medir el impacto de la crisis en los distintos sectores de la cultura. Ante la ausencia de políticas culturales que prestaran atención a la envergadura de la crisis, fueron las propias escenas las que activaron políticas culturales desde abajo y desempeñaron de forma autogestiva el rol incumplido por el Estado. Pero no se limitaron a subvencionar con su trabajo autoconvocado los vacíos de la acción pública o

de *cultural policies*; también llevaron la discusión a nuevos terrenos en los que cultura y política son elementos indisociables.

A la vez que los diversos campos creativos fueron encontrando formas de operar asociativas, informales, autoorganizadas y al margen de los escasos apoyos estatales, un significativo proceso de reflexión y debate acerca del estatuto de la cultura en el mundo contemporáneo cobró forma. Una de las principales batallas fue rebatir la arraigada creencia social de que la cultura es un dominio superfluo, secundario o accesorio. Mientras la propia ministra de la cartera justificaba los recortes al rubro señalando que “con toda razón el bolsillo fiscal está concentrado en salvar vidas, en insumos médicos y en proteger el empleo” (Gómez 2020), las agrupaciones culturales salieron a contestar esta supuesta subordinación de la cultura a las necesidades “realmente urgentes”, como la salud y la economía, movilizand una serie de campañas mediáticas. Entre estas, destacan un cortometraje destinado a concientizar sobre la situación de los trabajadores del cine y los numerosos *hashtags* en redes sociales como #culturabiempúblico, #culturaenagonía y #culturaestrabajo. En la discusión pública que emergió con la pandemia, plasmada en decenas de columnas de opinión, artículos de prensa y conversatorios virtuales, estas tres consignas marcaron la discusión de un sector que ha aprovechado la crisis para mirarse y repensarse: ¿es hoy la cultura un asunto efectivamente público y contribuye a un bien común en el que tienen cabida todos los ciudadanos? ¿A quién le corresponde apuntalar a la cultura en el contexto de esta devastadora crisis? ¿Cómo avanzar hacia el reconocimiento de la labor cultural en tanto *trabajo*, sujeto a normas y protecciones sociales?

El proceso constituyente y el escenario político electoral han absorbido estas discusiones, y han avizorado la emergencia de nuevos paradigmas de política cultural entre los/as trabajadores/as de las artes y la cultura. En los espacios de conversación y deliberación de estos campos se ha vuelto manifiesto un viraje de la democratización de la cultura a la democracia cultural, entendida esta última como un renovado anclaje de las prácticas artísticas a los territorios y un volcamiento más directo hacia las comunidades. En el contexto de la pandemia, el escaso apoyo que mostraron los vecinos por los centros culturales “de vanguardia” emplazados en sus territorios fue entendido por muchos agentes culturales como una señal de alerta: no es casualidad, por ejemplo, que el barrio Yungay no haya salido a defender NAVE —un centro de creación y residencias dedicado a las artes vivas— tras sus mediáticos lamentos por la crisis. Para muchos/as artistas y creadores/as de las escenas culturales, la pandemia aceleró la necesidad de buscar modelos creativos directamente involucrados en el contexto local, con el trabajo cercano y directo entre vecinos, con la revitalización de los vínculos comunitarios. Dicho modelo de política cultural desde abajo ha ido de la mano de un discurso afirmativo en torno a la condición de *trabajador/a* de los/as artistas, y ha encontrado eco en una diversidad de iniciativas latinoamericanas que han apuntado hacia la organización de base, el trabajo comunitario y el desarrollo territorial. Aunque mapear el panorama regional escapa a las posibilidades de este artículo, cabe mencionar en este sentido las experiencias pioneras de los Puntos de Cultura en Brasil (desde 2004) y Cultura Viva Comunitaria en Argentina, Costa Rica y Uruguay (a partir de 2009) (Yúdice 2018; Canelas Rubim, Albino y Cardoso Rocha 2018; Bayardo y Bordat-Chauvin 2018).

En el corto plazo, las campañas e iniciativas de los/as trabajadores/as de la cultura han tenido un impacto limitado en lo que se refiere a mitigar la crisis. Hasta la fecha, el Ejecutivo no ha promulgado medidas que acojan la emergencia de los/as trabajadores/as a la cultura ni tampoco hay signos claros de que la sociedad civil haya hecho suyas de forma transversal estas demandas. Sin embargo, aunque los centros comerciales sigan abiertos y los teatros permanezcan cerrados, los campos culturales han inaugurado su propio proceso constituyente, planteándose las preguntas más básicas, más difíciles y más urgentes: ¿cuál cultura?, ¿para qué?, ¿para quiénes?

## Reflexiones finales

La crisis gatillada por la pandemia de la COVID-19 ha expuesto los problemas estructurales del sector cultural y ha desnudado sus contradicciones. Nuestro artículo, en primer lugar, intentó dar cuenta de que los relatos celebratorios en torno a las llamadas “industrias culturales y creativas” esconden una realidad precaria, con remuneraciones inferiores al sueldo mínimo, falta de seguridad social, largas jornadas de trabajo y altos niveles de inseguridad. En este marco, los efectos sociales del virus han profundizado una crisis que ciertamente le antecede y cuya gravedad se presenta como una tendencia a nivel internacional que amenaza la diversidad y la subsistencia del sector. En el caso de Chile, en particular, el antecedente del estallido social de 2019 dotó a la crisis de una mayor profundidad temporal, puesto que ya desde el mes de octubre de ese año venía experimentando una paralización mayoritaria de las actividades presenciales. De este modo, quienes se desempeñan en este sector han experimentado cifras de desempleo que bordean el 50%, una sustantiva disminución de los ingresos y una aún mayor incertidumbre a la de sus ya inestables regímenes ordinarios. No obstante, también la revuelta social imprimió un sello particular a las respuestas de los campos culturales chilenos a la crisis, las cuales pueden ser pensadas como estrategias de acción colectiva que proponen modos alternativos de hacer política cultural.

Nuestro artículo buscó documentar los modos específicos en que un hito global como la pandemia de la COVID-19 es contestado a través de los recursos locales de que dispone un rubro de trabajadores/as chilenos/as particularmente afectado por la precariedad y la incertidumbre. Con base en las perspectivas de actores/as de diferentes campos artísticos y culturales, quisimos construir un balance diagnóstico que pusiera de relieve las estrategias desplegadas desde abajo ante la ausencia de políticas estatales de emergencia. Observamos, de este modo, cómo las respuestas a la crisis en este ámbito han tenido un marcado sello de género, en tanto las mujeres han sido las más afectadas por la desocupación y, a la vez, las protagonistas de las redes solidarias y de cuidado colectivo que han permitido la sobrevivencia del sector. Asimismo, vemos que la asociatividad y la colaboración han desempeñado un rol central en estos tiempos. Aunque la crisis ha sido devastadora para las escenas artísticas, sus restricciones han abierto también ciertas ventanas creativas que modificarán de modo permanente la producción, la mediación, la distribución y el consumo cultural. A la vez, y en el marco de un proceso constituyente que busca imaginar horizontes de futuro, las urgencias de esta coyuntura han permitido instalar una conversación compleja acerca del propio estatuto de la cultura en la sociedad contemporánea, que ha implicado repensar el sentido de las propias prácticas y las fisuras de un modelo laboral que invisibiliza la condición de trabajadores/as de los/as creadores/as culturales. Los espacios de reflexión y deliberación que las/os creadoras/es culturales han gestado para sostener estas conversaciones nos hablan de nuevos paradigmas de política cultural, volcados hacia una democracia cultural que se despliega, en primer término, en el trabajo territorial y comunitario. Esta parece ser una vía fértil para escapar de los empobrecidos términos en los que ha sido planteado el debate en torno al valor de la cultura: si la medición de sus aportes económicos ha demostrado ser esquivia en términos metodológicos y contraproducente en términos políticos, el reposicionamiento de los otros vectores de valor social adquiere nueva urgencia en la discusión (Belfiore 2020). Las políticas culturales desde abajo que aquí analizamos, en tanto formas de politizar el quehacer cultural y restituirle su valor social, apuntan en este sentido.

La condición actual del sector cultural durante la pandemia permite desplegar nuevas interpretaciones sobre el escenario futuro del campo. Una de ellas es la emergencia de formas inéditas de desigualdad cultural. A las históricas brechas en el acceso cultural de la ciudadanía y la calidad del trabajo entre artistas y creadores, se sumarán otras lógicas de inequidad cultural en la distribución de conocimiento tecnológico, en los derechos sobre pluralismo informativo, en los reconocimientos identitarios dados por

desplazamientos migratorios, etcétera. Estos elementos no solo tendrán consecuencias en la valoración y el respeto por la democracia, sino también en la concepción histórica de las políticas culturales. Como ha señalado recientemente Mangset (2020), en los últimos años se ha vuelto urgente situar críticamente las políticas públicas de fomento cultural. Según su diagnóstico, hay una serie de indicadores que señalan el agotamiento de un modelo de gestión pública hegemónica que ha fracasado y que ha reforzado un vínculo distante entre institucionalidad cultural y sociedad, que no ha resuelto la condición histórica de precariedad laboral de los/as artistas, y que no ha revertido la reducción presupuestaria y el desinterés político-estatal por el impacto social de las expresiones y diversidades culturales, entre otros elementos críticos. En un contexto donde la precarización general de la vida cotidiana en aspectos como la jubilación, el trabajo, la educación, el transporte y la salud se acrecienta, las políticas culturales deben hacer frente a nuevas reflexiones teóricas e investigativas que, además de trazar caminos posibles de acción en un escenario impredecible como el que estamos viviendo, puedan develar la condición exangüe de una matriz institucional cultural como la chilena. Contribuir en esta senda ha sido el propósito de este artículo.

## Referencias

1. Arros, Fernanda. 2020. "Spotify registró un aumento en su uso pese al coronavirus". *La Tercera*, 29 de abril. <https://www.latercera.com/mouse/spotify-registro-un-aumento-en-su-uso-pese-al-coronavirus/>
2. Banks, Mark. 2020. "The Work of Culture and C-19". *European Journal of Cultural Studies* 23 (4): 648-654. <https://doi.org/10.1177/1367549420924687>
3. Banks, Mark y Justin O'Connor. 2020. "A Plague upon Your Howling: Art and Culture in the Viral Emergency". *Cultural Trends* 30 (1): 40-50. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1827931>
4. Bayardo, Rubens y Elodie Bordat-Chauvin. 2018. "Changing Philosophies of Action? Argentine's Cultural Policies in the 21st Century". *International Journal of Cultural Policy* 24 (5): 594-610. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1514032>
5. Belfiore, Eleonora. 2020. "Whose Cultural Value? Representation, Power and Creative Industries". *International Journal of Cultural Policy* 26 (3): 383-397. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1495713>
6. Betzler, Diana, Ellen Loots, Marek Prokùpek, Lénia Marques y Petja Grafenauer. 2020. "COVID-19 and the Arts and Cultural Sectors: Investigating Countries' Contextual Factors and Early Policy Measures". *International Journal of Cultural Policy* 0 (0): 1-22. <https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1842383>
7. Brodsky, Julieta, Bárbara Negrón y Antonia Pössel. 2014. *El escenario del trabajador cultural en Chile*. Santiago de Chile: Proyecto Trama.
8. Brook, Orian, Dave O'Brien y Mark Taylor. 2020. "There's No Way That You Get Paid to Do the Arts': Unpaid Labour across the Cultural and Creative Life Course". *Sociological Research Online* 25 (4): 571-588. <https://doi.org/10.1177/1360780419895291>
9. Canelas Rubim, Antonio Albino y Sophia Cardoso Rocha. 2018. "Brazilian Cultural Policies during the Workers' Party Governments: Challenges for the Development of Cultural Citizenship". *International Journal of Cultural Policy* 24 (5): 611-627. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1514031>
10. Castel, Robert. 2004. *La inseguridad. ¿Qué es estar protegido?* Buenos Aires: Editorial Manantial.
11. Castellanos, Marla. 2020. "El sector cultural es uno de los más afectados por el COVID-19". *Razón pública*, 23 de marzo. <https://razonpublica.com/sector-cultural-uno-los-mas-afectados-covid-19/>
12. Cifuentes, María José. 2020. "Covid-19: la pandemia cultural en Chile". *El Mostrador*, 30 de marzo. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/03/30/covid-19-la-pandemia-cultural-en-chile/>
13. Cisternas, Pablo, Milena Grass, Andrés Kalawski y Cristián Opaz. 2020. "Chilean Crises Lead to Experiments in Online Theatre". *Critical Stages/Scènes Critiques* 22: en línea. <http://www.critical-stages.org/22/chilean-crises-lead-to-experiments-in-online-theatre/>
14. Collao, Valentina. 2020. "Carmen Romero: 'Las artes tienen que estar consagradas en la nueva Constitución como un derecho'". *The Clinic*, 1.º de septiembre. <https://www.theclinic.cl/2020/09/01/carmen-romero-las-artes-tienen-que-estar-consagradas-en-la-nueva-constitucion-como-un-derecho/>
15. Comunian, Roberta y Lauren England. 2020. "Creative and Cultural Work without Filters: Covid-19 and Exposed Precarity in the Creative Economy". *Cultural Trends* 29 (2): 112-128. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1770577>
16. De la Maza, Gonzalo. 2010. *Construcción democrática, participación ciudadana y políticas públicas en Chile*. Tesis doctoral, Universidad de Leiden.



17. De la Vega, Paola. 2020. "Ecuador. Políticas culturales y Covid-19: el desvelamiento de una crisis". RGC Ediciones. Consultado el 20 de diciembre de 2020. <http://rgcediciones.com.ar/ecuador-politicas-culturales-y-covid-19-el-desvelamiento-de-una-crisis/>
18. De Nicola, Alberto, Carlo Vercellone y Giggi Roggero. 2007. "Contra la clase creativa". Traducido por Marcelo Expósito. Transversal. Consultado el 20 de diciembre de 2020. <https://transversal.at/transversal/0207/vercellone/es>
19. De Vicente, Félix. 2011. "La industria creativa: uno de los caminos para alcanzar el desarrollo". En *Cultura, una oportunidad de desarrollo*, editado por Magdalena Aninat, 72-79. Santiago de Chile: Publicaciones Cultura; CNCA.
20. Del Real, Andrés. 2020. "El diagnóstico de Spotify para Chile". *La Tercera*, 11 de septiembre. <https://www.latercera.com/culto/2020/09/11/el-diagnostico-de-spotify-para-chile-santiago-es-la-ciudad-que-mas-consume-reggaeton-en-el-mundo/>
21. Deresiewicz, William. 2020. *The Death of the Artist. How Creators are Struggling to Survive in the Age of Billionaires and Big Tech*. Nueva York: McMillan.
22. Duclos, Emilia. 2020. "Red de trabajadoras de la danza: 'la lógica de fondos concursables solo favorece la competencia entre nosotros'". *La Tercera*, 21 de abril. <https://www.latercera.com/paula/sectores-culturales-crisis-coronavirus-chile-apoyo-estatal-artes-danza/>
23. Dümcke, Cornelia. 2021. "Five Months under COVID-19 in the Cultural Sector: A German Perspective". *Cultural Trends* 30 (1): 19-27. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1854036>
24. Eikhof, Doris. 2020. "COVID-19, Inclusion and Workforce Diversity in the Cultural Economy: What Now, What Next?". *Cultural Trends* 29 (3): 234-250. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1802202>
25. Escobar, Arturo, Sonia Álvarez y Evelina Dagnino. 1999. "Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina". En *El final del salvaje: naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*, editado por Arturo Escobar, 133-167. Bogotá: Cerec; ICAN.
26. Escuela Nacional de Administración Pública (ENAP), ed. 2020. "Impacto de la crisis en el sector cultura", número especial. *Contexto* 7. Consultado el 5 de enero de 2021. [https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1439604/Contexto7\\_ENAP\\_2020.pdf.pdf](https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1439604/Contexto7_ENAP_2020.pdf.pdf)
27. Espinoza, Denise. 2020. "Un salto al vacío: la precariedad de las y los artistas chilenos que el coronavirus deja al desnudo". *Palabra Pública*, 30 de marzo. <http://palabrapublica.uchile.cl/2020/03/30/un-salto-al-vacio-la-precariedad-de-las-y-los-artistas-chilenos-que-el-coronavirus-deja-al-desnudo/>
28. Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community, & Everyday Life*. Nueva York: Basic Books.
29. Garcés, Mario. 2019. "October 2019: Social Uprising in Neoliberal Chile". *Journal of Latin American Cultural Studies* 28 (3): 483-491. <https://doi.org/10.1080/13569325.2019.1696289>
30. García Canclini, Néstor. 2014. "Las ferias en una época en que se venden menos libros y se lee más". Inédito.
31. García Canclini, Néstor. 2020. "Las instituciones fuera de lugar". Conferencia para la Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciencia. Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de São Paulo, Brasil.
32. Gielen, Anne. 2009. "Working Hours Flexibility and Older Workers' Labor Supply". *Economic Papers* 61 (2): 240-274. <https://doi.org/10.1093/oep/gpno35>
33. Gill, Rosalind. 2002. "Cool, Creative and Egalitarian? Exploring Gender in Project-Based New Media Work in Euro". *Information, Communication & Society* 5 (1): 70-89. <https://doi.org/10.1080/13691180110117668>
34. Gómez, Andrés. 2020. "Ministra de las Culturas: 'Soy perfil bajo; yo le sirvo a la cultura, no me sirvo de ella'". *La Tercera*, 2 de mayo. <https://www.latercera.com/culto/2020/05/02/consuelo-valdes-ministra-de-las-culturas-soy-perfil-bajo-yo-le-sirvo-a-la-cultura-no-me-sirvo-de-ella/>
35. Gu, Xi, Nevin Domerby y Justin O'Connor. 2020. "The Next Normal: Chinese Indie Music in a Post-COVID China". *Cultural Trends* 30 (1): 63-74. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1846122>
36. Güell, Pedro, Soledad Godoy y Raimundo Frei. 2005. "El consumo cultural y la vida cotidiana: algunas hipótesis empíricas". En *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*, editado por Carlos Catalán y Pablo Torche, 77-89. Santiago de Chile: INE- CNCA.
37. Güell, Pedro, Rommy Morales y Tomás Peters. 2012. "Individuación y consumo cultural: las afinidades electivas". En *La trama social de las prácticas culturales*, editado por Pedro Güell y Tomás Peters, 21-49. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
38. Gusfield, Joseph. 1994. "La reflexividad de los movimientos sociales: revisión de las teorías sobre sociedad de masas y el comportamiento colectivo". En *Los nuevos movimientos sociales: de la ideología a la identidad*, editado por Enrique Laraña y Joseph Gusfield, 93-118. Madrid: CIS.
39. Hartley, Kris. 2018. "Cultural Policy and Collaboration in Seoul's Mulla Art District". *Geoforum* 97: 177-188. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2018.11.002>
40. Hewison, Robert. 2014. *Cultural Capital. The Rise and Fall of Creative Britain*. Londres: Verso.
41. Joffe, Avril. 2020. "Covid-19 and the African Cultural Economy: An Opportunity to Reimagine and Reinvigorate?". *Cultural Trends* 30 (1): 28-39. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1857211>
42. Karmy, Eileen. 2020. "Música y precariedad laboral en tiempos de coronavirus". *Diario Universidad de Chile*, 23 de marzo. <https://radio.uchile.cl/2020/03/23/musica-y-precariedad-laboral-en-tiempos-de-coronavirus/>



43. “Lanzamiento de campaña ‘El Arte nos une’”. 2020. *Chillanonline*, 27 de junio. <http://www.chillanonline.cl/V5/lanzamiento-de-campana-el-arte-nos-une/>
44. Lazzarato, Maurizio. 2007. “Las desdichas de la ‘crítica artista’ y del empleo cultural”. *Transversal*. Consultado el 5 de enero de 2021. <https://transversal.at/transversal/0207/lazzarato/es>
45. Mangset, Per. 2020. “The End of Cultural Policy?”. *International Journal of Cultural Policy* 26 (3): 398-411. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1500560>
46. McGee, Micki. 2005. *Self-help, Inc.: Makeover Culture in American Life*. Nueva York: Oxford University Press.
47. McRobbie, Angela. 2010. “Industria cultural”. En *Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, editado por Antonio Machado, 154-170. Barcelona: Macba.
48. Melucci, Alberto y Alejandra Massolo. 1991. “La acción colectiva como construcción social”. *Estudios Sociológicos* 9 (26): 357-364. <https://doi.org/10.24201/ES.1991V9N26.911>
49. Menger, Pierre. 1999. “Artistic Labor Markets and Careers”. *Annual Review of Sociology* 25: 541-574. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.541>
50. Meyrick, Julian y Tully Barnett. 2020. “From Public Good to Public Value: Arts and Culture in a Time of Crisis”. *Cultural Trends* 30 (1): 75-90. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1844542>
51. Miller, Toby. 2018. *El trabajo cultural*. Barcelona: Gedisa.
52. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Mincap). 2020. “Resultados catastro de estado de situación. Agentes, centros y organizaciones culturales”. Observatorio Cultural. Consultado el 15 de agosto de 2020. <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2020/04/25/resultados-catastro-de-estado-de-situacion-agentes-centros-y-organizaciones-culturales/>
53. Morales, Celia y María Portilla. 2020. “La emergencia cultural en México y el COVID-19. Desafíos presentes y futuros”. En *Factores críticos y estratégicos en la interacción territorial. Desafíos actuales y escenarios futuros*, vol. IV, coordinado por Crucita Aurora Ken Rodríguez, María del Pilar Mora Cantellano y Serena Eréndira Serrano Oswald, 401-414. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México; Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional A. C. Ciudad de México.
54. Moreno, Paola. 2015. “Participación en la formulación de políticas culturales. El caso del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) durante 2011-2016”. *Revista Estudios de Políticas Públicas* 1 (2): 191-203. <https://doi.org/10.5354/0719-6296.2015.38435>
55. Nivón, Eduardo. 2006. *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
56. Observatorio de Políticas Culturales. 2020. “Monitoreo Nacional Trabajadores de Cultura”. Observatorio de Políticas Culturales. Consultado el 15 de agosto de 2020. <http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/wp-content/uploads/2021/04/primerosresultadosmonitoreoi-1.pdf>
57. “Ondamedia: el ‘Netflix chileno’”. 2020. *La Tercera*, 14 de julio. <https://www.latercera.com/culto/2020/07/14/ondamedia-el-netflix-chileno-crece-un-1000-en-visualizaciones-tras-abrir-su-plataforma-al-acceso-liberado/>
58. “Pamela López: gestionar las artes en tiempos de pandemia”. 2020. Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 26 de abril. <https://artes.uc.cl/noticias/pamela-lopez-gestionar-las-artes-en-tiempos-de-pandemia/>
59. Peters, Guy. 1995. “Modelos alternativos del proceso de la política pública: de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo”. *Gestión y Política Pública* 4 (2): 257-276.
60. Peters, Tomás. 2010. “La afinidad electiva entre consumo cultural y percepción sociocultural: el caso de Chile”. *Revista Signo y Pensamiento* 24 (57): 216-235. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp29-57.aeec>
61. Peters, Tomás. 2020a. “A cincuenta años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile”. *Revista Periférica* 21: 308-318. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.30>
62. Peters, Tomás. 2020b. “Espacios culturales y museos bajo el estallido social de octubre de 2019 en Chile: experiencias, lecciones y proyecciones”. *Alteridades* 30 (60): 51-65. <https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alt/2020v30n60/Peters>
63. Pinochet Cobos, Carla. 2016a. “Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia”. *Revista de Estudios Avanzados* 26: 1-18.
64. Pinochet Cobos, Carla. 2016b. “La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11 (2): 29-50. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-2.cpff>
65. Pinochet, Carla y Pedro Güell. 2018. “Visitantes, audiencias, públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales”. *Revista Atenea* 518: 151-166. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622018000200151>
66. Pinochet, Carla, Paula Salas y Constanza Tobar. 2018. *Ocio. Un estudio sobre las prácticas de ocio y trabajo en el mundo de las artes visuales*. Santiago de Chile: autoedición; Fondart.
67. Pratt, Andy. 2000. “New Media, the New Economy and New Spaces”. *Geoforum* 31: 425-436. [https://doi.org/10.1016/S0016-7185\(00\)00011-7](https://doi.org/10.1016/S0016-7185(00)00011-7)
68. “¿Qué leen los chilenos en cuarentena?”. 2020. *T13*, 13 de mayo. <https://www.t13.cl/noticia/tendencias/chilenos-cuarentena-ranking-10-libros-mas-vendidos-13-05-2020>

69. Quiña, Guillermo. 2018. "Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente". *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo* 22 (37): 197-220.
70. Ross, Andrew. 2009. *Nice Work if You Can Get It: Life and Labour in Precarious Times*. Nueva York: New York University Press.
71. Rowan, Jaron. 2010. *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
72. Santini, Alexandre. 2020. "COVID-19 y las políticas culturales en Brasil". *RGC Ediciones*. Consultado el 27 de julio de 2021. <http://rgcediciones.com.ar/covid-19-y-las-politicas-culturales-en-brasil/>
73. "SCD repartirá \$1.000 millones entre sus socios y afiliados por la crisis del coronavirus". 2020. *El Mostrador*, 14 de abril. [https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/04/14/scd-repartira-1-000-millones-entre-sus-socios-y-afiliados-por-la-tesis-del-coronavirus/?fbclid=IwAR1eloayrJZTJFHBxr7\\_zYhZuCM11BksTEVPjAQNzozRrWng6hDNTsnVMvU](https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/04/14/scd-repartira-1-000-millones-entre-sus-socios-y-afiliados-por-la-tesis-del-coronavirus/?fbclid=IwAR1eloayrJZTJFHBxr7_zYhZuCM11BksTEVPjAQNzozRrWng6hDNTsnVMvU)
74. Sequeira, Federico y Victoria Lembo. 2020. "Tiempos de cambio y pandemia en Latinoamérica. Perspectivas y desafíos de las políticas culturales uruguayas". *Alteridades* 30 (60): 21-33. <https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alt/2020v30n60/Sequeira>
75. Serafini, Paula y Noelia Novosel. 2020. "Culture as Care: Argentina's Cultural Policy Response to Covid-19". *Cultural Trends* 30 (1): 52-62. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1823821>
76. Sinigaglia, Jérémy. 2013. "Happiness as a Reward for Artistic Work: A Social Norm, from Injunction to Incorporation". *Sociétés Contemporaines* 91 (3): 17-42. <https://doi.org/10.3917/soco.091.0017>
77. Tokumitsu, Miya. 2015. *Do What You Love: And Other Lies About Success and Happiness*. Nueva York: Regan Arts.
78. Torres Carrillo, Alfonso. 2009. "Acción colectiva y subjetividad. Un balance desde los estudios sociales". *Revista Folios* 30: 51-74
79. Touraine, Alain. 1978. *La voz y la mirada*. París: Seuil.
80. Universidad de Costa Rica. 2020. "Navegar es preciso: el sector cultural en tiempos de coronavirus". Facebook Live, 11 de junio. [https://www.facebook.com/watch/live/?v=2652900221619262&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=2652900221619262&ref=watch_permalink)
81. Valles, Paula. 2020. "Plataforma de artes visuales reúne fondos en apoyo de los artistas del sector". *La Tercera*, 15 de mayo. <https://www.latercera.com/culto/2020/05/15/plataforma-de-artes-visuales-reune-fondos-en-apoyo-de-los-artistas-del-sector/>
82. Velásquez, Vladimir. 2020. "La debilidad de la institucionalidad cultural de Paraguay se ha acentuado en la crisis pandémica". *RGC Ediciones*. Consultado el 5 de enero de 2021. <http://rgcediciones.com.ar/la-debilidad-de-la-institucionalidad-cultural-de-paraguay-se-ha-acentuado-en-la-tesis-pandemica/>
83. Wortman, Ana. 2017. "Políticas culturales y legitimidad política en tiempos de crisis: el caso del Programa Puntos de Cultura en Argentina". *Políticas Culturales em Revista* 10 (1): 138-160. <http://dx.doi.org/10.9771/pcr.v10i1.22060>
84. Yúdice, George. 2018. "Innovations in Cultural Policy and Development in Latin America". *International Journal of Cultural Policy* 24 (5): 647-663. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1514034>
85. Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
86. Zambrano, Catalina y Valentina Huaqui. 2020. "Geo Constituyente: cabildos y asambleas autoconvocadas". *Revista Planeo* 42: en línea. <http://revistaplaneo.cl/2020/01/08/geo-constituyente-cabildos-y-asambleas-autoconvocadas-la-recuperacion-de-espacio-publico-por-parte-de-la-organizacion-popular/>

---

### Carla Pinochet Cobos

Doctora en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Profesora asistente en el Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, Chile. Últimas publicaciones: “Disrupting Normalcy. Artistic Interventions and Political Mobilisation against The Neoliberal City (Santiago, Chile, 2019)”. *Social Identities*: en línea, 2021; “Antropologías del arte en tiempo presente. Una aproximación desde sus nudos problemáticos”. *Antropologías del Sur* 7 (13): 63-78, 2020. [carlaasecas@gmail.com](mailto:carlaasecas@gmail.com) o [cpinochet@uahurtado.cl](mailto:cpinochet@uahurtado.cl)

### Tomás Peters

Doctor en Estudios Culturales por Birkbeck, University of London, Reino Unido. Profesor asistente en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Últimas publicaciones: “A cincuenta años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile”. *Revista Periférica* 21: 308-318, 2020; “Espacios culturales y museos bajo el estallido social de octubre de 2019 en Chile: experiencias, lecciones y proyecciones”. *Alteridades* 30 (60): 51-65, 2020. [tpeters@uchile.cl](mailto:tpeters@uchile.cl)

### Victoria Guzmán

Máster en Cultural and Creative Industries por King's College London, Reino Unido. Docente de la Universidad del Desarrollo, Chile. Última publicación: “Imaginarios del futuro tras la muerte de Nicanor Parra: renegociando la antipoesía como vehículo de protesta online”. *Comunicación y Medios* 42: 36-49, 2021. [mvguzman2202@gmail.com](mailto:mvguzman2202@gmail.com)

