



SOBRE CULTURA POPULAR

ción

CENECA

uje
(d
fu...oe

B85

936

Otras publicaciones CENECA:

- Chile del 60 al 70, visto desde su dramaturgia (M. L. Hurtado)
- Desarrollo de expresión teatral poblacional (Carlos Ochsenius)
- Revistas e Inversión Publicitaria (Carlos Catalán y Luis Mella)
- El Público del Teatro Independiente (M. L. Hurtado y M. Elena Moreno)
- La Nueva Canción en América Latina (Eduardo Carrasco)
- Transformaciones de la Industria Musical en Chile (Anny Rivera)
- Transformaciones de la Crítica Literaria en Chile (1960-82)(Bernardo Subercaseaux)
- Transformaciones de la Prensa "Que Pasa" 1971-82 (Carlos Ruiz)
- Literatura, lenguaje y sociedad (1973-83) (Raúl Zurita)
- La Industria editorial y el Libro en Chile (1930-84) (Bernardo Subercaseaux)
- Transformaciones en la Estructura de la TV Chilena (Valerio Fuenzalida)
- La investigación en comunicación social en Chile (Giselle Munizaga y Anny Rivera)
- Métodos y Técnicas de Teatro Popular (Carlos Ochsenius y José Luis Olivari)
- Micromedios de Iglesias Cristianas en Chile (Maribel Quezada y Giovanna Riveri)
- El debate ideológico acerca de la Comunicación de masas en Chile: 1958-1973 (Alfredo Riquelme)
- La Artesanía Urbano-Marginal (Cecilia Moreno A.)
- La mujer, el vecino y el deportista en los micromedios de Gobierno (Giselle Munizaga)

Solicitar catálogos con lista completa de publicaciones. (Cine, Literatura, Música, Plástica, Teatro, Sistema Cultural, Prensa, Radio, Televisión, Sistema de comunicaciones) a Santa Beatriz 160 Fono: 43772 - Santiago-Chile.

CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) es una Corporación Privada sin fines de lucro que desde 1977 se dedica a la investigación y capacitación, contribuyendo así al conocimiento y desarrollo de la cultura y las comunicaciones en CHILE.

CENECA



SOBRE CULTURA POPULAR

(ITINERARIO DE CONCEPCIONES OPERANTES)

BERNARDO SUBERCASEAUX

SANTIAGO-CHILE

AGOSTO 1985

Este trabajo forma parte del proyecto "Proceso Cultural y Democracia", realizado gracias al apoyo de la FUNDACION FORD.

* * * * *

En su primera versión este trabajo fue presentado en la Conferencia sobre Culturas Populares, organizada por el Social Science Research Council y la U. de Columbia, Nueva York, Abril, 1985; y luego, en su versión definitiva, en el Seminario Latinoamericano sobre Cultura Transnacional, Culturas Populares y Políticas Culturales, organizado por IPAL y CINEP? Bogotá, Junio 1985.

En Chile durante la última década la reflexión sobre cultura popular se ha dado básicamente en dos ámbitos: en instituciones o centros privados alternativos y en sectores de Iglesia (1). En el primero de estos espacios, la reflexión aparece vinculada a proyectos de investigación-acción --o de acción solamente-- que se realizan con el apoyo de Agencias Internacionales para el Desarrollo; en el segundo, la reflexión se da en torno a proyectos de investigación y de investigación-acción, llevados a cabo por sectores afines a la Iglesia Postconciliar, o por instituciones ecuménicas, proyectos que obedecen al interés de estos sectores por conocer .. más exactamente los valores, creencias y aspiraciones del mundo popular, con el fin de reforzar sus respectivas líneas pastorales.

Se trata en su mayor parte --en ambas instancias-- de proyectos multidisciplinarios (cientistas sociales, educadores, animadores culturales, comunicadores, etc.), con un fuerte componente participativo y de acción, en que a menudo la propia fase investigativa es diseñada como una metodología de formación. Estos rasgos de las condiciones de (re) producción de conocimiento sobre cultura popular, redundan en estudios más bien exploratorios, en los que no existe --o es muy precario-- el cuerpo de acumulación previa sobre el tema abordado (ni existe tampoco el espacio para producirla), estudios en los que la fase investigativa se lleva a cabo sin un marco teórico demasiado elaborado, y por lo tanto sin hi-

(1) Una descripción de la mayor parte de estas instituciones y de algunos de sus proyectos puede encontrarse en Harry Díaz, Peter Landstreet, María Teresa Lladser, Centros privados de investigación en ciencias sociales en Chile, Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile, 1983; y en Educación Popular en Chile, 100 experiencias, Proyecto Sistematización de Experiencias de Educación Popular y Acción Social, CIDE - FLACSO, Santiago, Chile, 1984.

pótesis a ser validadas por los datos (2), y en que las muestras -- cuando las hay-- suelen ser seleccionadas en función de la fase de acción más que por su estricta representatividad. (3)

La dificultad para considerar como investigaciones científicas (4) a casi una veintena de trabajos en el campo de la cultura popular, no significa empero que ellos no estén sustentados por determinadas concepciones de cultura popular, tras las cuales subyacen residuos teóricos o vertientes ideológicas; residuos que --aún cuando no se explicita-- conllevan a su vez percepciones sobre la cultura de masas, la cultura nacional y la transnacionalización cultural. Examinar lo que llamamos concepciones operantes de cultura popular tiene, entonces, importancia en una doble dimensión. En primer lugar, la renovación de las bases teórico-metodológicas para la investigación (5), tendrá un sesgo academicista y quedará trunca en la medida en que no se establezca una tensión y vasos comunicantes con las concepciones que operan en los proyectos de investigación-acción. Poner sobre la mesa algunas

-
- (2) Una de las pocas excepciones en este sentido, es el trabajo de Guillermo Sunkel La representación de lo popular en los diarios populares de masa, ILET, Chile, 1985 (actualmente en prensa).
 - (3) Cristián Parker explicita estas insuficiencias en su introducción a Rasgos de cultura popular en poblaciones de Pudahuel, Arzobispado de Santiago, Vicaría Zona Oeste, Chile, 1982 (mimeografiado). Señala también que para abordar una realidad cultural distinta a la de los investigadores estas "insuficiencias" pueden ser positivas, en la medida que permiten interiorizarse en la mentalidad popular con "una mayor profundidad y libre de juicios teóricos previos".
 - (4) Trabajos que no tienen una pretensión "científica" o "académica", negarles por ende ese estatuto no debe entenderse como un juicio de valor.
 - (5) Pensamos, entre otros, en trabajos recientes de Raymond Williams, Robert White, Nestor García Canclini y Jesús Martín Barbero, trabajos en los que se discuten, afinan o re-
nuevan algunos paradigmas teóricos de la década anterior.

de estas concepciones sobre cultura popular (y tensionarlas) es por ende un paso hacia el diálogo entre el análisis y la acción. Por cierto, que quienes reflexionan sobre la cultura popular desde las instituciones alternativas o desde la Iglesia, constituyen sólo una franja pequeña dentro de un espectro mayor. Habría, por lo tanto, que indagar también las concepciones operantes en los partidos políticos, en las diferentes vertientes de la Iglesia, en el mundo sindical, poblacional, etc.

En segundo lugar, conocer estas concepciones operantes (y hasta las concepciones administrativas de cultura popular que tienen algunos municipios) es un insumo para aquellas políticas culturales que se propongan dinamizar el polo de la cultura popular, puesto que de otro modo esas políticas -- por bien intencionadas que sean -- corren el riesgo de ser abstractas y de quedarse sólo en el papel. Por nuestra parte, dentro de esta tarea de diagnosticar el espectro de concepciones operantes, nos limitaremos a examinar (y en la medida de lo posible a de-construir) las distintas concepciones de cultura popular con que se ha trabajado en CENECA durante la última década (6), para referirnos finalmente --luego de esa introspección institucional-- a las concepciones operantes en algunos proyectos de investigación-acción de otras instituciones y de sectores de Iglesia que siguen las orientaciones de Puebla.

(6) Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA es una institución privada interdisciplinaria, que tiene como objetivo básico contribuir --desde una perspectiva democrática-- al conocimiento y desarrollo de la sociedad chilena en su dimensión cultural. Con este propósito viene realizando desde 1977 tareas de investigación, animación y capacitación (tanto en Santiago como en provincias) en distintas áreas de la cultura y de las comunicaciones.

II

Desde sus comienzos CENECA trabaja con una concepción amplia de cultura, entendiéndola como el orden de sentido que impregna la forma en que una sociedad se produce y reproduce (7). Dentro de esta concepción general de sesgo antropológico, CENECA se centra en dos esferas de prácticas simbólicas: la artística y la comunicativa. Concretamente, en una primera etapa se realiza investigación-acción sobre canto popular, teatro independiente y micromedios.

La investigación sobre canto popular tiene como objeto de estudio los residuos de lo que se llamó la Nueva Canción Chilena y su reciclaje post-1973 en el Canto Nuevo. La investigación sobre teatro se preocupa de la producción teatral profesional y semi-profesional, que antes de 1973 contaba con alguna forma de amparo estatal (teatros universitarios, canales de TV, etc.) y que luego del golpe se institucionaliza en grupos autónomos (La Feria, ICTUS, TIT, Teatro Imagen), que producen un teatro histórico-contingente (Bienaventurados los pobres), o un teatro que intenta ser expresión subjetiva de un ser social popular acosado (Pedro, Juan y Diego) o simplemente un teatro de temática nacional que presenta problemas y personajes del mundo popular (Los payasos de la esperanza, Tres Marías y una Rosa, Te llamabas Rosicler). Y por último la investigación sobre micromedios de base, tiene como objeto

(7) Concepción que en su espectro más abarcador incluye el sistema de valores, ideas y creencias que explicitan los comportamientos sociales, o si se quiere: el sistema de reglas que sostiene la generación de sentidos y significados colectivos.

de estudio a los boletines poblacionales, sindicales y estudiantiles (8). Surgen entonces, de este universo, varias preguntas: ¿Por qué se eligen estas prácticas y no otras? ¿Qué concepción de lo popular está operando en esta elección? ¿Desde qué ángulo estas formas expresivas involucran a la cultura popular?

Para responder a estas preguntas es necesario antes visualizar el contexto en que se ejercen estas opciones. Como es sabido, en los primeros años después de 1973, el discurso político y todo lo que él tematiza (lo económico, lo social, la represión, los derechos humanos... etc.) está excluido. En tales circunstancias la expresividad artística --especialmente aquella que como el canto popular y el teatro tenían un importante arraigo histórico y social-- se constituye en uno de los pocos discursos contestatarios al orden oficial posibles de ser emitidos. Se trata de una expresividad que puede metamorfosearse, que es capaz de "decir sin decir", y que ante el cierre de puertas de los medios masivos recurre a circuitos de Iglesia o de base social para difundir sus creaciones. Por otra parte, frente a una macrocomunicación controlada y obsecuente, los micromedios de base son casi los únicos canales accequibles a identidades sociales que

(8) Los resultados de estas investigaciones llevadas a cabo entre 1977 y 1979 se encuentran en los siguientes documentos de trabajo de CENECA: Carlos Catalán y Anny Rivera: Canto Popular período 1973-78, Luis Mella y equipo: Seminario de la Canción Popular Chilena: 1973-79, Carlos Catalán y equipo: El Canto Popular en los Canales de Difusión, Anny Rivera y equipo: El público del Canto Popular; María de la Luz Hurtado y Carlos Ochse-
nius: La Feria, ICTUS, TALLER DE INVESTIGACION TEATRAL (TII), Teatro Imagen; Encuentro del Teatro Independiente; Diez años de teatro en Chile: sus transformaciones entre 1970 y 1980; Transformaciones del Teatro Chileno en la década del 70; Guiselle Munizaga: Prensa Sindical y Universitaria: ¿un fenómeno de comunicación alternativa?. 1981.

habían tenido una presencia destacada en el período anterior.

Hay que considerar además, que el cierre del sistema político no sólo clausura los canales de participación y el espacio público, sino también le quita visibilidad a las relaciones sociales. Hacer arte, por ende, bajo condiciones que reprimen la producción o circulación de signos que aluden positivamente a los actores sociales del régimen anterior, se convierte per se en una manifestación anti-autoritaria. En tales circunstancias las formas expresivas elegidas cumplen --creando espacios de ritual catártico-- funciones de rescate, de memoria histórica y de reconstitución de sociabilidad. Las investigaciones de CENECA toman en cuenta este rol, en la medida que consideran un terminal de animación, de encuentros y seminarios que ponen en contacto y recomponen un movimiento artístico que se encontraba atomizado y fragmentado. Los "actos solidarios" por ejemplo, en que circula el Canto Nuevo, y que son en general cobijados por la Iglesia, constituyen espacios de reconocimiento simbólico, que cumplen un rol de mantención de identidades que se percibían amenazadas por el nuevo orden. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de la lucha política, esta función de reconocimiento evidencia que esos espacios tienen una gran potencialidad para reconstruir instancias de organización y acción propiamente políticas.

A la pregunta, entonces, por la elección de estas prácticas, habría que responder que se las eligió por su virtualidad como cultura de resistencia, por su papel en una estrategia de sobrevivencia del imaginario social vinculado al pasado democrático, y por su capacidad, en fin, de impugnar el orden autoritario. En el caso del "Canto Popular", se puede afirmar que el adjetivo "popular" no implica ni al emisor ni al

receptor del "canto nuevo" (sectores medios y de elite, en su mayor parte estudiantes universitarios y secundarios) (9), alude sólo al tipo de canciones "de lucha y esperanza", a una visión del mundo que expresada musicalmente transmite un contenido y un compromiso social. Es obvio, por ende, que tras esta concepción operante subyace una lectura política de lo popular, en una perspectiva que subraya lo popular como proyecto alternativo, como un ideal y no como una realidad fáctica. En esta prefiguración de la cultura popular se acentúan teleológicamente elementos de autenticidad y autonomía, implicando con la noción de "pueblo" al sujeto (clase obrera y/o clases subalternas) que llevara a cabo ese ideal, un sujeto que se percibe como incontaminado por el capitalismo, como puro, y por ende como único depositario confiable para llevar a cabo la utopía de una nueva cultura y de una nueva sociedad. En las condiciones de autoritarismo, y en la dimensión más ortodoxa de esta perspectiva, lo contestatario e impugnador se convierte así en el único modo posible de existencia de lo popular.

Esta matriz de lectura política de lo popular tiene por supuesto antecedentes en la izquierda chilena, y en una tradición latinoamericana que tiende a identificar "izquierda" con "popular" (10). Está presente en la propuesta (de un sector de la UP) de un Sistema Nacional de Cultura con una extensa red de Centros Locales de Cultura Popular (11) y en

(9) Véase Bernardo Subercaseaux: "El Canto Nuevo en Chile (1973-80)". Cuadernos Americanos, 4, Julio-Agosto, México, 1980.

(10) Véase al respecto Guillermo Sunkel, op. cit. (en prensa)

(11) Véase al respecto Bernardo Subercaseaux: La industria editorial y el libro en Chile (1930-1984), Documento CENECA, 1984.

iniciativas como la colección Cuadernos de Educación Popular realizada por Marta Harnecker y Gabriela Uribe, serie publicada y distribuida masivamente por Quimantú entre 1971 y 1972. Se trata de una matriz que se alimenta del materialismo histórico y que se nutre también --en períodos de cambios como el que estamos señalando-- con planteamientos sociológicos afines y que inciden más directamente en el campo de la cultura, como la teoría de la dependencia de G. Frank o la teoría del imperialismo y la manipulación cultural de A. Mattelart. Reforzada con estos planteamientos, la concepción operante de cultura popular que hemos descrito, forma sistema con otras percepciones sobre la cultura de masas y la transnacionalización cultural. A la cultura de masas (que no pertenece según esta concepción al ámbito de la cultura popular) se la percibe en bloque como un campo de alienación, "donde reina la industria cultural al servicio del capitalismo y del embrutecimiento de los pueblos". Y a la cultura internacional se la tiende a concebir --también en bloque-- como un fenómeno que pone en peligro la cultura de la nación a la que se quiere-- en una visión autárquica e insular-- pura e incontaminada. Paradojalmente, sin embargo, En su lógica más extrema, esta matriz tiende también a excluir del ámbito de la cultura popular a la cultura folklórica y a la cultura de base étnica.

La concepción operante de cultura popular, que prima en la primera etapa de CENECA, hereda y se inscribe en esta tradición, aún cuando lo hace --habría que agregar-- con alguna dosis de flexibilidad.

III

Se puede distinguir, luego de esa primera etapa, una segunda, en la que es posible observar un cambio en la concepción operante de cultura popular con que trabaja CENECA. Se trata, en lo fundamental, de una ampliación de la concepción anterior, de un principio de cambio de paradigma que responde, más que a una influencia teórica determinada, a una experiencia de trabajo en conjunto con el medio artístico contestatario, y a un diagnóstico de sus logros y contradicciones. Este diagnóstico revela básicamente dos aspectos : por una parte un desarrollo creativo, especialmente entre los jóvenes; y por otra, ciertas contradicciones entre cultura artística y política. Para comprender este nuevo momento se hace necesario entonces referirnos brevemente a ambos.

En las prácticas artísticas contestatarias, sobre todo en la musical --que es la que tiene mayor convocatoria-- empieza a hacerse evidente un agotamiento de los lenguajes y de los códigos expresivos. El rol de reconocimiento --que mira hacia el pasado-- y el privilegio de la función política tienden a coartar la experimentación creativa y la renovación de lenguajes. Más allá del ritual catártico y del rescate de un patrimonio común a los hijos de la derrota, se hace presente, particularmente en grupos juveniles, ~~la necesidad~~ de expresar el momento actual. Las prácticas artísticas empiezan entonces a privilegiar una función de conocimiento y expresión de la sociedad, coadyudando así al proceso de constitución de identidades y a la re-identificación de los sujetos. Este fenómeno de desarrollo creativo y de encuentro con la lógica específica del conocimiento artístico, conlleva en los involucrados --y en CENECA que los acompaña en el diagnóstico--

la toma de conciencia de que el arte es un tipo de práctica simbólica que no puede restringirse a una sola dimensión, que así como es potencialmente político, también es potencialmente lúdico, potencialmente predictivo, potencialmente transformador y potencialmente gratuito. El enghettamiento creciente de la expresividad contestataria más aferrada al pasado, les (nos) hace ver que la fuerza expansiva del signo artístico y su capacidad de interpelar a múltiples y diversos sujetos reside precisamente en que no esté anclado en una sola perspectiva.

En cuanto a la contradicción entre la lógica artística y la lógica política, esta se hace patente al fortalecerse la organica de movilización política. En efecto, en un contexto de clausuras de espacios públicos, en que la expresividad artística se demuestra como una de las pocas vías posibles para interpelar al autoritarismo, los partidos --que tienen sus instancias tradicionales de movilización cerradas-- no tardan en copar y en sobrecargar de demandas a los nuevos espacios. Ello se traduce en una proliferación de organizaciones artístico-culturales, con un carácter crecientemente centralizado y con directivas más o menos proporcionales a las fuerzas políticas que las componen.

Paralelamente proliferan también las agrupaciones culturales de base, en cuyo seno aparecen fuertes contradicciones, que se explican porque esta proliferación coincide y se yuxtapone con las tensiones de desarrollo creativo que examiná**ba**mos. Se pone así en evidencia, en el campo contestatario, el problema de la instrumentalización cultural, la contradicción entre los partidos políticos y las lógicas de la expresividad artística, entre lo artístico considerado como

un "instrumento para" (sucedáneo de una función política que está vedada) y lo artístico como una práctica liberadora y válida en sí. Una contradicción más o menos similar aparece en los micromedios de base, que por un lado tienden a ser expresión de un discurso político pre-constituido, y por otro, a expresar una identidad grupal y sectorial que está en proceso de constituirse y que por lo tanto suele carecer de una visión global.

CENECA, a través de una serie de registros y diagnósticos (realizados en conjunto con grupos teatrales y musicales y con una agrupación cultural de base) (12) participa de estos procesos. Se puede afirmar, entonces, que la lectura unidimensional de lo popular que caracteriza a la primera etapa, entra en crisis, como resultado --más que de un puro ejercicio intelectual--, de un acompañamiento y de una vivencia muy cercana de los procesos descritos. Vivencia que se traduce en una toma de conciencia de la heterogeneidad de la cultura popular, y en un darse cuenta de que lo popular habla desde distintos ámbitos (lo urbano, lo rural, etc.), y que, por ende, su sentido no puede reducirse sólo a la capacidad de impugnación política.

Esta ampliación de la concepción operante se refleja en una apertura hacia otras áreas: el folcklore es percibido ahora como una de las formas de existencia de lo popular, como una forma que también impugna --aunque de otra manera--

(12) Véase los siguientes documentos de CENECA: Paula Edwards: Juventudes políticas y organizaciones culturales; Carlos Ochsenius: Surgimiento y desarrollo de agrupaciones artísticas populares (1973-82); Paulina Gutiérrez: Agrupaciones culturales: una reflexión, 1983.

al modelo autoritario. Durante esta segunda etapa CENECA se abre a nuevas prácticas, y lleva a cabo diagnósticos o encuentros en el ámbito de la cultura folclórica y de la música poblacional (13). La ampliación en el objeto de estudio va incluso más allá y cruza fronteras: en la cultura popular se reconocen elementos de resistencia (presentes en el folclore y en el canto poblacional) pero también elementos de integración social. El autoritarismo (o la cultura oficial) y lo popular son espacios que en ciertas instancias aparecen interpenetrados. En cuanto a los micromedios, por ejemplo, se estudia la prensa sectorial de gobierno (Cema Chile, Digeder, etc.) que tiene cierta circulación en la base y que corresponde a un intento oficialista por constituir dentro del mundo popular sujetos políticos funcionales al régimen (14).

En un proceso paralelo a esta ampliación temática, la tendencia iluminista a percibir los fenómenos culturales y comunicativos sólo a nivel de una racionalidad instrumental (y en el universo de lo ideológico político) se abre también a otras dimensiones (a lo expresivo, lo lúdico, lo festivo, lo emotivo, etc.), a dimensiones vinculadas a una racionalidad distinta y a un universo simbólico-afectivo. Una investigación que examina el significado y las acciones de la

(13) Véase los siguientes documentos de CENECA: Cultura y recolección folclórica en Chile y Encuentro de Canto Poblacional, 1981.

(14) Véase Giselle Munizaga: La mujer, el vecino y el deportista en los micromedios de gobierno, Documento CENECA, 1983. Gran parte de los trabajos de esta etapa utilizan como marco de referencia, aunque de modo más bien general, la teoría de la hegemonía de Gramsci.

primera protesta (15) --y el modo en que ésta fue recogida por la prensa-- documenta una participación masiva en la que predominan rasgos lúdicos y carnavalescos. Más allá de su instrumentalidad política (y de su éxito o fracaso en esa lógica) la protesta implica una abolición de las normas, del disciplinamiento, una ruptura del silencio, del miedo, una conquista de espacios públicos, y de zonas vedadas de la sociabilidad. Es cierto que en la lógica de la eficacia política se trata de transgresiones transitorias, después de las cuales no queda sino regresar a las estructuras cotidianas que reproducen el orden establecido. Pero no es un regreso con las manos vacías, puesto que en el plano simbólico-afectivo lo que ocurre una vez al año --como el carnaval en la Edad Media-- sigue funcionando los 364 días restantes (16). Esta apertura a otra matriz implica, en cuanto a cultura popular, extender la mirada desde el boletín poblacional hasta el horóscopo y el melodrama, prestar atención tanto a las dimensiones instrumentales de las prácticas sociales (universo ideológico-político) como a sus dimensiones expresivas (universo simbólico afectivo). Implica también el término de una bipolaridad excluyente entre cultura popular y cultura de masas. En este sentido, sin embargo, no puede hablarse todavía de un cambio radical de paradigma, más bien se trata

(15) Véase Paulina Gutiérrez, Giselle Munizaga, Pablo Ortíz y Alfredo Riquelme: La protesta nacional en la ciudad y en la prensa. Documento CENECA, 1983.

(16) Mijail Batjin: La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Barcelona, 1970. Batjin muestra como esta festividad medieval a pesar de ser sólo una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria --vale decir oficial-- tuvo sin embargo una importancia decisiva en la constitución de la conciencia popular de la época. En el plano simbólico-afectivo "lo único" y "lo excepcional" parece tener mucho mayor efecto que lo que se repite. Esta dimensión podría explicar también el fracaso de las protestas en Chile cuando se hicieron habituales y cuando no contaron con una participación mayoritaria.

de un momento intermedio, puesto que en la concepción operante de cultura popular y en la investigación-acción que se lleva a cabo, quedan aún residuos de la etapa anterior, huellas que se manifiestan en cierto desinterés por la industria cultural (y por ende por la cultura de masas) y en la tendencia a percibirla como una amenaza que asedia a la cultura popular.

IV

El tercer momento, que se caracteriza por un cambio de paradigma respecto a la cultura de masas, se gesta --como las etapas anteriores-- en estrecha imbricación con la realidad socio-económica del país. Siguiendo el modelo neo-liberal, las transformaciones económicas emprendidas por el régimen se traducen en un redimensionamiento de la industria cultural y en una hiper-extensión de la cultura de masas. El gasto publicitario y el parque audiovisual crecen en proporciones inusitadas. En 1983 el 94% de los hogares chilenos tienen televisor. La TV, sin dejar de pertenecer al Estado (o a las Universidades), se encuadra en un modelo netamente comercial, en que con una lógica de ratings el esparcimiento ocupa casi un 90% de la programación. Se trata de un modelo entrelazado por un círculo vicioso con el mercado, puesto que para incrementar su rentabilidad y optimizar sus recursos no le queda otro camino que ampliar sus audiencias, y para ampliar su audiencia no le queda otra solución que.....etc. Debido a los recursos que mueve y a la

recepción que convoca (especialmente en sectores populares) la TV se convierte en la industria básica de producción (y reproducción) de mensajes culturales para el consumo masivo(17). Este predominio se traduce en un rol hegemónico e integrador de la TV, tanto respecto a otros medios de expresividad artística (el teatro, la danza, etc.) como respecto a otras industrias del campo cultural, particularmente aquellas que están en crisis, como la industria cinematográfica y musical.

El crecimiento en volumen y gravitación de la cultura de masas, y la tendencia constante a una industrialización de la cultura, permiten constatar, en las condiciones de autoritarismo, varios hechos:

- a) Contradicciones entre una lógica comercial y una lógica autoritaria. El ejemplo más flagrante es tal vez el caso del conjunto ILLAPU, que después de una exitosa gira por el extranjero vinculada a la solidaridad con Chile, fue contratado --por razones de mercado-- por un Canal estatal; sin embargo, el Ministerio del Interior les vetó la entrada al país y desde el aeropuerto --donde les aguardaba personal del Canal-- los envió al exilio.

- b) Presencia en la cultura de masas de prácticas artísticas contestatarias o que expresan nuevas identidades. En el caso del Rock, por ejemplo, el carácter contestatario que adquiere el género y la identifi-

(17) Véase, Valerio Fuenzalida: Transformaciones en la estructura de la TV Chilena, Documento CENECA, 1983.

cación que tienen con él grupos juveniles, se hace posible en gran medida por una mediación de la industria televisiva.

- c) Cuando en la cultura de masas hay contenidos democráticos y humanistas, éstos no necesariamente responden a una producción nacional, más bien durante esta década la experiencia chilena ha sido la inversa.

Estas constataciones, y otras más, se reflejan en la concepción operante de cultura popular y en los proyectos de investigación que asume CENECA durante esta etapa. Percepciones excesivamente simplistas y unilaterales se diluyen, como por ejemplo la visión demonizadora de la industria cultural y de la cultura de masas, o la ecuación maniqueísta que tiende a colocar un signo positivo frente a toda producción nacional (de cultura) y uno negativo frente a la producción internacional; o la percepción de las culturas populares como encerradas en el pasado y en el aislamiento social o espacial. Hay una toma de conciencia de que la cultura de masas no es una lápida de la cultura popular, sino más bien una de las formas de existencia de lo popular, cabe incluso hablar de cultura popular de masas(18). La industria cultural, por su parte, puede ser tanto un obstáculo como un potencial para el desarrollo y la democratización de la cultura, de allí su capacidad para mediar lo popular. Más que el discurso sociológico de denuncia, se trata ahora de entender cómo

(18) Véase Paulina Gutiérrez y Giselle Munizaga: Radio y Cultura Popular de Masas. Documento CENECA, 1983.

funciona la industria cultural en cada uno de sus sectores y en sus distintas fases (producción, circulación y consumo)(19). De examinar los aparatos por dentro, sin desentenderse de su base industrial y tecnológica.

En términos de investigación, entonces, se incorpora en esta etapa, como objeto de estudio, la cultura de masas y la industria cultural; y en términos de acción: el ángulo del consumo, de la recepción crítica y activa(20). En esta línea pasan a primer plano los fenómenos de resemantización y de negociación de sentidos. En un contexto de censura y de imposibilidad de afectar el polo emisor (particularmente en el caso de la TV), la creatividad de los sectores populares se expresa de modo preferente como una cultura de la resignificación, es decir, como una multitud de usos y apropiaciones específicas de temas y formas comunes al conjunto del campo cultural. Ello revela, precisamente, que las culturas populares no son ni opuestas, ni separadas a otros segmentos del campo cultural, son sencillamente distintas.

(19) Véase Anny Rivera: Transformaciones de la industria musical en Chile. Bernardo Subercaseaux: La industria editorial y el libro en Chile: 1930-1984. Valerio Fuenzalida: La industria fonográfica chilena y María de la Luz Hurtado: La industria cinematográfica en Chile. Documentos CENECA, 1985.

(20) Véase Valerio Fuenzalida y Paula Edwards: Módulo de Educación para la TV. Co-edición CENECA-CENCOSEP-UNESCO, Santiago, Chile, 1983; TV y recepción activa, Co-edición CENECA-CENCOSEP-VICARIA JUVENIL, Santiago, Chile, 1984. Bernardo Subercaseaux: "Notas sobre autoritarismo y lectura". Cuadernos Americanos III, México, 1984.

V

La fase final de esta trayectoria se vincula a la preocupación por políticas culturales, en la perspectiva de una redemocratización del país. No deja de ser indicativo que en esta etapa se reemplace el término "popular" por el de "local". Más que de diseñar políticas culturales de contenido "popular", se trata de llevar a cabo un diagnóstico de la expresividad artística y comunicativa en el mundo urbano poblacional(21), para luego reflexionar o diseñar políticas artísticas y comunicativas dirigidas a ese ámbito, y que contemplen también su vinculación o proyección en un nivel nacional. Básicamente corresponde a una concepción operante que se deriva del itinerario anterior, y que se sustenta empíricamente en un espacio geográfico en el que viven sectores populares. Competen entonces a la cultura popular todos los signos artísticos y comunicativos que se producen, reproducen, circulan y se consumen en ese espacio, incluyendo también la diversidad de circuitos que se dan en él.

Hasta aquí la etapa actual de esta trayectoria, de un itinerario que se inicia prefigurando idealmente lo popular y que arriba a una concepción más bien fáctica de ese mundo. Una trayectoria en que pueden distinguirse dos ejes: por una parte un proceso de apertura paulatina a la heterogeneidad de lo popular, a la comprensión de una diversidad en que coexisten distintas orientaciones en una matriz común(22), y por otra, un proceso complementario, y

(21) Véase Jaime Anselmo Silva: La expresividad local. Documento CENECA, 1985.

(22) Cristián Parker Gumucio y equipo, op.cit. distinguen 3 tipos de conciencia en el mundo popular: la conciencia tradicional, que tiende a reproducir pautas heredadas del mundo campesino; la conciencia integrativa, que se caracteriza por una perspectiva de ascenso social y de integración a las pautas dominantes; y la conciencia crítica, que tiende a cuestionar el orden social vigente y a perfilar uno nuevo.

también paulatino, de desideologización, que aleja de lecturas unificadoras y globalizantes de la cultura popular, que implica cambios en los observadores imbricados con nuevos fenómenos y con cambios en la realidad. Proceso éste, que de paso nos recuerda que --con las culturas populares-- tenemos una mediación de investigación.

Resulta necesario, sin embargo, hacer algunas observaciones --como abogado del diablo-- sobre la trayectoria descrita. Señalar que esta instrospección institucional, como toda instrospección, ha sido una instrospección interesada, que perfila un recorrido como una escala ascendente, como el paso ordenado de un menos hacia un más, como si detrás hubiese habido un Gran Planificador; la verdad, en cambio, es que hubo --y aún las hay-- instancias de incertidumbre, de discusión y de puntos de vista encontrados. En esta perspectiva, el punto de llegada no significa --ni mucho menos-- una meta definitiva, puesto que si bien despeja ciertos lastres, también abre y deja pendiente una serie de preguntas. ¿En una concepción operante como la que se arriba, no existe acaso el riesgo del relativismo ecléctico, el peligro de separar el análisis cultural de las relaciones de poder? ¿Estamos en un campo de hegemonías o en un campo --en lenguaje sociológico-- de suma cero? ¿Cómo construir desde una concepción fáctica un pensamiento crítico --con base científica-- sobre la cultura de masas y los fenómenos de transnacionalización y uniformación cultural? ¿La apertura a la heterogeneidad de la cultura popular no exige acaso dar respuestas más finas sobre su coherencia como sistema y como matriz?

Cabe además reconocer que este proceso de cambio en las concepciones operantes sobre cultura popular, se inscribe en un fenómeno más amplio (que compete a los intelectuales de izquierda), en un proceso de involución y reflujo de la utopía revolucionaria, en una voluntad --aprendida a Golpes-- de realismo y pragmatismo político, en un paso del paradigma del salto voluntarista al de los cambios orgánicos y de la gradualidad. De modo que habrá quienes podrán argumentar que el eje de desideologización recorrido, no necesariamente significa el paso de un discurso ideológico a uno científico, sino más bien el paso de un discurso ideológico a otro, también ideológico, pero de signo distinto.

VI

Cabe, por último, referirse brevemente, y a partir de la introspección realizada, a las concepciones operantes en centros y programas autónomos o dependientes de Iglesia que laboran en el campo de la cultura popular. Un catastro casi completo llevado a cabo en 1983(23), permite constatar que de 100 proyectos que se realizan ese año el 85% corresponde a experiencias exclusivamente de acción y sólo el 15% contempla en alguna de sus fases la investigación como un insumo para la acción posterior. Entre los proyectos de acción un 34% corresponde a educación y capacitación popular, un 23% a desarrollo y fortaleza

(23) Educación popular en Chile: 100 experiencias. op.cit.

lecimiento de organizaciones populares, un 24% apoya ini
ciativas destinadas a satisfacer necesidades básicas y
de subsistencia y sólo un 4% corresponde a proyectos de
expresividad artística y comunicativa popular. En térmi
nos generales los proyectos de pura acción implican con
cepciones operantes que se mueven entre la primera y la
segunda de las etapas que distinguíamos, sobre todo los
vinculados a educación popular. Campo éste en que los es
fuerzos parecen haberse concentrado en incentivar metodo
logías participativas y de trabajo grupal, más que en re
visar marcos teórico-metodológicos amplios vinculados a
la cultura popular.

En el área de la expresividad artística y comunicativa po
pular, los proyectos de acción tienen en su mayor parte co
mo destinatarios a comunidades indígenas (mapuches, huilli
ches, aymarás). Implican una concepción operante que re
duce la cultura popular al etnodesarrollo, a la recupera
ción de la palabra indígena, del lenguaje, de la memoria
colectiva, del patrimonio cognitivo autóctono, del espa
cio, de la tierra y de sus frutos.

Aunque esta concepción se inscribe en la primera etapa -en
la medida que prefigura una comunidad étnica autárquica
e idealmente no contaminada-- no cabe duda que éticamente
se trata de una respuesta justa frente a la exclusión
histórica de que han sido objeto esas minorías en el país.

En cuanto a los escasos proyectos de investigación-acción,
la concepción operante tiende a abrirse a la heterogenei
dad de lo popular y a su interpenetración con otros segmen

tos del campo cultural (tercera y cuarta etapa). Este contraste entre las concepciones operantes en función de conocimiento y las concepciones operantes en función de transformación de la realidad se percibe, a veces, incluso dentro de un mismo proyecto. Por ejemplo, en el trabajo sobre rasgos de cultura popular en poblaciones de Pudahuel, emprendido por un equipo multidisciplinario del Arzobispado de Santiago (24), la recolección de datos y la fase investigativa propiamente tal se mueve en un marco de análisis abierto a la heterogeneidad de lo popular y a sus distintos modos de existencia. En esta perspectiva la investigación distingue 3 orientaciones culturales diferentes (conciencia tradicional, integrativa y crítica)(25) a través de las cuales fluiría la realidad empírica de la cultura popular. Sin embargo, el mismo equipo, siguiendo a Pablo VI (Evangelii Nuntiandi) y a Puebla, en el momento de proyectar una acción pastoral, regresa a una concepción esencialista y prefigurativa de lo popular, concibiendo como ajenas y contaminadoras a orientaciones culturales que antes aparecían interpenetradas --con la conciencia crítica-- en una matriz común.

Los mismos investigadores empero son conscientes de que en el campo de la acción operan mediaciones (institucionales, teológicas, etc.) de interpretación de la realidad social y cultural, mediaciones que si no son enriquecidas con los resultados del conocimiento científico, corren el riesgo de quedar prisioneras en prejuicios o elementos ideológicos

(24) Cristián Parker Gumucio y equipo, Rasgos de Cultura Popular en Poblaciones de Pudahuel, op.cit.

(25) Véase Nota 22. "La cultura popular urbana en una sociedad subdesarrollada y dependiente está sometida a diversas influencias socio-culturales que contribuyen a la conformación de distintas 'orientaciones culturales' más o menos coherentes, en el seno de una matriz cultural común".

no reflexionados. Precisamente este desfase entre la investigación y la acción, es lo que marca la necesidad de establecer un diálogo fluido y permanente entre las revisiones teórico-metodológicas y las concepciones operantes, entre la teoría y la práctica, entre la función de conocimiento y la función de transformación del mundo real.
