POLITICAS CULTURALES PARA LA DEMOCRACIA

E

ción

CENECA

mujé
do (d
fu

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

POLITICAS CULTURALES PARA LA DEMOCRACIA

JOSÉ JOAQUÍN BRUNNER

SANTIAGO-CHILE FEBRERO 1985

*****

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

*****

"...trás todas éstas cuestiones desconcertantes que implican decisiones que deben realizar diariamente muchos hombres, existe la cuestión de qué es la cultura, y la cuestión de si es algo que podemos gobernar o que puede ser objeto deliberado de nuestra influencia".

T.S. Elliot.

INDICE

		Página
I.	INTRODUCCION.	1.
1.	Dos planos de constitución de la cultura.	6.
1.1.	La cultura situada cotidianamente.	6.
1.2.	La cultura organizada socialmente.	10.
2.	Políticas culturales: ámbitos y alcances.	14.
3.	Cultura cotidiana: las bases nómicas del orden social.	15.
4.	Políticas culturales: límites adicionales.	19.
5.	Políticas culturales: variedad y efectos.	21.
II.	MODELOS DE HACER POLITICA (S) CULTURAL (ES).	28.
1.	El modelo leninista o de administración ideológica centralizada.	28.
2.	El modelo gramsciano o de competencia hegemónica.	34.
3.	El modelo gobbelsiano o de manipulación propagandística.	44.
4.	El modelo tocquevilliano o de mercado.	51.
III.	VERSIONES NACIONALES DE MODELOS DE POLITICAS CULTURALES.	59.
1.	La DC : competencia hegemónica más mercado.	59.
2.	PC+MIR: leninismo criollo o cultura militante.	69.
3.	Convergencia Socialista: un gramscismo utópico y popular alternativo.	85.
IV.	POLITICAS CULTURALES: OBJETO, MEDIOS,TIPOS.	87.
1.	Políticas culturales bajo la dictadura: recapitulación.	87.
2.	Políticas culturales de transición: el caso argentino.	90.
3.	Agentes e instancias institucionales de organización de la producción cultural.	94.
4.	Naturaleza y clasificación de circuitos culturales.	98.
5.	Circuitos culturales puros.	110.
6.	Componentes de todo circuito.	111.

Página

7. Tipos de políticas culturales. 112.
8. Políticas culturales organizativas: 115.
   1. Políticas en y frente al mercado. 115.
   2. Políticas en y frente a la organización administrativa de procesos culturales. 119.
   3. Políticas y en frente a la organización comunitaria de la cultura. 125.

V. POLITICAS CULTURALES PARA LA DEMOCRACIA. 127.

1. El modelo estratégico de políticas. 127.
2. Políticas culturales democráticas: sentido general (De construcción democrática). 130.
3. Políticas culturales democráticas: específicas. (De administración y reforma democrática). 136.
4. Sobre el carácter formal de las políticas culturales democráticas. 142.

BIBLIOGRAFIA. 147.

I. INTRODUCCION (y epílogo)

El presente trabajo constituye un borrador de discusión. Nació de una pregunta: ¿ Cómo pensar políticas culturales para la democracia?. ¿ Y cómo hacerlo, nos preguntábamos a continuación, aquí en Chile, hoy día, de manera que tenga algún sentido?.

En realidad, todo el trabajo no es más que una respuesta que busca aclarar la pregunta y , en ese proceso, sus propios términos como respuesta.

No debe extrañar, por tanto, que este no sea un estudio perfectamente organizado, nítido, con todas sus partes bien ensambladas. Más bien, es todo lo contrario: un "modelo para armar", con sus piezas todavía sueltas, o apenas arregladas. Es necesario mirar cada pieza en relación con las demás, cambiando por propio esfuerzo (del lector) la perspectiva de la lectura.

Efectivamente, el trabajo no proporciona (ni posee) un hilo rojo de Ariadna para atravesar entre las piezas que lo constituyen. Hay, en la primera parte, algunas precisiones preliminares que tratan de ubicar cual es el plano de la cultura en que el tema de las políticas (culturales) adquiere significación. A partir de esta primera acotación temática se hacen algunas consideraciones iniciales sobre la naturaleza, los límites, los efectos y la variedad de las políticas culturales.

En la segunda parte se ha intentado construir unos modelos bajo los cuales típicamente han sido pensadas políticas culturales o se han formulado programas de acción cultural. Es decir, aquí hemos tratado de ver cómo otros han contestado -a través de la teoría y la práctica-- la pregunta relativa a cómo pensar (y hacer) políticas culturales. Al efecto - hemos recurrido a experiencias variadas: de diverso origen nacional, de diversa localización temporal, de signos ideológicos diversos. En una elaboración posterior convendría

"elevar" estos modelos a un grado mayor de abstracción, desligándolos de los elementos histórico-concretos que les han dado origen. Por ahora, en cambio, interesaba precisamente captar su riqueza histórica, de modo de aprender mejor las características diferenciales de cada modelo propuesto.

La tercera parte de nuestro trabajo es nada más que un apéndice de la parte dos, referida a algunas versiones nacionales (chilenas) de los modelos de políticas culturales identificados previamente. De lo que se trata aquí es de mostrar que cada modelo, una vez que ha sido des-historizado y construido conceptualmente, pasará a conformar un tipo ideal que, para volver a historizarlo y a aplicarlo, deberá experimentar transformaciones en su matriz abstracta.

Podría parecer que hasta aquí no se ha avanzado ni siquiera un paso todavia en responder nuestra pregunta inicial. Pues para nada hemos tratado todavía la cuestión de la democracia y de las políticas culturales para la democracia. Pero miradas las cosas desde un ángulo más incrementalista es posible que hayamos puesto ya algunas piezas necesarias para acercarnos con una respuesta a nuestra pregunta-.

De hecho, en la parte cuarta se aborda la pregunta desde un nuevo ángulo de aproximación sin todavía entrar de lleno en el terreno de las políticas culturales para la democracia. En verdad, lo que se avanza aquí es una propuesta sobre como entender ese elusivo objeto de nuestras políticas: llámesele lo cultural, la cultura organizada socialmente, el campo cultural o como se le quiera llamar. En breve, se sugiere que las políticas (culturales) tienen como objeto específico de intervención un conjunto de circuitos culturales que son formas socialmente organizadas de producción, transmisión y reconocimiento (o consumo) de bienes simbólicos.

El tratamiento de los circuitos culturales es en esta parte escencialmente descriptivo y taxonómico; de lo que se trata es de mostrar cuáles son los componentes escenciales de todo circuito y cuáles son las instancias organizativas que son definitorias de cada tipo de circuito.

Una vez avanzado hasta este punto es posible, como se hace en el texto, volver a nuestro problema de las políticas culturales, para indicar qué tipos de políticas (culturales) pueden distinguirse, y cuales son las políticas (culturales) básicas de los agentes según operen en uno u otro de los circuitos articulados por su respectiva instancia organizativa.

En el hecho, al proceder de esta forma se está indicando que hay políticas que en todo caso serán perseguidas por los agentes que operan en uno u otro tipo de circuitos, casi independientemente de los contenidos de esas políticas (entendidos estos como contenidos de "intereses expresivos": valores, creencias, ideales, concepciones, etc.). Y, por otra parte, se indica que una de las opciones centrales que siempre están abiertas ante el formulador o ejecutor de políticas (culturales) es intervenir en el nivel de la instancia organizativa de un circuito, ya sea para sustituir un mecanismo organizativo por otro, o para modificarlo, introduciéndole contrabalances, frenos o dinámicas de control etc.

En fin, se llega así a la quinta y última parte del trabajo que aborda otro conjunto de cuestiones complementarias a los "acercamientos de respuesta" que se han dado en la parte anterior (y a lo largo de las tres primeras partes).

Primeramente se introduce una distinción entre dos modelos de hacer política, sólo uno de los cuales sería adecuado a la noción de hacer políticas (culturales) democráticas. Al efecto se ha empleado la formulación de Lindblom sobre modelos de políticas, pero estamos seguros que varias otras habrían servido similarmente para este propósito .

Se analiza luego por separado dos clases de políticas (Culturales). Una que hemos llamado de "construcción democrática", o sea, aquellas políticas tendientes a asegurar la existencia de arreglos institucionales básicos que deben permitir el desarrollo de políticas culturales del más variado tipo (incluso encaminadas a sustituir esos arreglos democráticos básicos; en tal sentido "antidemocráticas"); y

otra clase que hemos denominado políticas de "administración y reforma democrática", que son las infinitamente variadas políticas que se pueden perseguir para intervenir en cada uno de los componentes de un circuito cultural cualquiera, mediante un tipo de políticas que sean compatibles con el juego democrático.

Se pone fin al trabajo con una nota sobre el carácter formal, o puramente formal, de las políticas (culturales) democráticas, tal como aquí han sido abordadas. En verdad, este aspecto no puede ser entendido independientemente de todos los elementos previamente construídos a lo largo del trabajo y que, ahora al final, justifican que se denomine formales a las políticas (culturales) para la democracia. Es el camino-entero (a pesar de su carácter sinuoso) el que lleva a esta conclusión.

No tiene sentido por tanto tomar la conclusión (sin el camino que la precede) para preguntarse, ahora, acaso la democracia no debiera entenderse por los contenidos que le participan los agentes y actores que en ella compiten, se combaten o se coaligan.

Es evidente que los agentes (culturales) que directamente participan en los circuitos (culturales) de la sociedad y los actores (políticos) que inciden en esos circuitos sin ser ellos mismos necesariamente agentes directos de producción culturales poseen, cada cual, sus propios intereses expresivos, que no son nada de formales. Estos imprimirán a las políticas de cada uno de ellos un sentido claramente expresivo de esos intereses, lo cual no inhibe que puedan alegar (muchas veces seguramente con razón) que ellos están haciendo políticas (culturales) democráticas o para la democracia.

Pero para que esas políticas puedan eventualmente producir un resultado que sea socialmente consagrado como democrático por todos los agentes y actores de una sociedad es necesario que ellas concurran a asegurar unos ciertos arreglos básicos (o no los detruyan o alteren drásticamente) de modo que cada cual

pueda contínuamente seguir participando (como agente o como actor) en el juego de la política democrática porque estima que tiene sentido hacerlo y que no hay otro mejor en que participar.

Algo similar vale para los rearreglos institucionales introducidos por las políticas culturales específicas. Ellos pueden producir cualquier efecto pero sin destruir esos arreglos básicos, incentivando a la vez reacomodos (conflictivamente obtenidos), de modo que cada agente o actor se halle contínuamente en disposición de seguir jugando el juego puesto que, en este sistema de incertidumbres pactadas, encuentra expectativas razonables de ganancia que justifican su participación, incluso en momentos de pérdida o retroceso de sus intereses expresivos.

Como se ve, todo esto es formal solamente en un cierto sentido, que es aquel donde lo formal de la democracia es justamente su valor, puesto que hace posible a los agentes y actores (y a los individuos y grupos en general) mantener sus intereses sustantivos (de todo orden) para ponerlos en el juego y obtener en lo posible las ganancias (simbólicas y materiales) que están en juego.

((Más allá de la forma está la guerra; no los contenidos))

1. Dos planos de constitución de la cultura .

Para hablar de políticas culturales hay que distinguir por lo menos dos planos de constitución de la cultura.

Uno microscópico, cotidiano, propio de la esfera privada, donde los individuos interactúan entre sí elaborando directamente un mundo de sentidos compartidos.

Otro de dimensiones macrosociales y públicas, y de procesos institucionales, a través de los cuales la cultura es elaborada, transmitida y consumida de maneras relativamente especializadas.

1.1. La cultura situada cotidianamente.

La comunicación cotidiana, relación social básica de los individuos, construye para éstos sus "pequeños mundos" de sentidos.

Estos pequeños mundos son múltiples pero estrechamente sujetos a su contexto social (altamente localizados en términos regionales, de clase, generacionales, de sexo, etc.); relativamente estables (su función es, justamente, estabilizar sentidos frente a las amenazas anómicas y del sin-sentido); y sometidos a reglas de organización y presentación, especialmente en cuanto se tocan con lo público (hay a este nivel de la cultura en efecto, un fuerte componente de construcción de rutinas que sirven para el manejo de identidades y para la actuación de roles frente a los otros.

Esos pequeños mundos (de los juegos de lenguaje, vide Wittgenstein) se sostienen básicamente sobre el aprendizaje del lenguaje, y su empleo según las convenciones adquiridas localmente. Representan entonces un momento de la integración social ; sin embargo, esos pequeños mundos son también expresión de procesos de comunicación distorsionada, los que sis

temáticamente ocurren en la vida cotidiana. Distorsión nacida ya bien del bloqueamiento de la comunicación en el individuo (consigo mismo) o bien de las condiciones sociales de esa comunicación: o sea, de los niveles de represión a que están sometidos los procesos comunicativos, los que a su vez dependen de los modos de institucionalización del poder económico y del poder político.

En este plano constitutivo la cultura apenas si puede ser tocada por "políticas", o sea, por diseños deliberados de intervención que mediante el empleo de medios eficaces procuran obtener efectos deseados.

He aquí pues la primera gran ambiguedad del tema de las políticas culturales. Estas últimas son incapaces de tocar siquiera uno de los planos constitutivos de la cultura. Por el contrario, ese plano está sujeto --de maneras nunca inmediatas pero igualmente eficaces-- a los efectos de condiciones que no llegan a ingresar siquiera en el horizonte de quienes discuten y/o adoptan políticas culturales.

Efectivamente, la cultura constituida en este plano depende sobre todo de la distribución de los recursos económicos, organizacionales e ideológicos entre los individuos que integran la sociedad. Pues esa distribución condiciona las interacciones que habitualmente tienen lugar en la sociedad, definiendo conglomerados sociales cuyos participantes construyen no sólo estilos de vida típicos, sino además sus peculiares pequeños mundos de sentidos. (A este fenómeno hace referencia la noción de subcultura: de minorías, de los pobres, estudiantil, obrera , aristocrática, de inmigrantes alemanes, etc.).

Luego, la cultura constituida cotidianamente (y cotidianamente reproducida) --que transcurre por los infinitos microcircuitos de comunicación intersubjetiva de sentidos--, que es una de las dos dimensiones escenciales de toda cultura, no puede ser objeto de políticas (culturales) específicas. No se interviene mediante acciones específicas y deliberadas

para cambiar el vocabulario de un grupo; para introducir nuevos sentidos del amor entre los sexos; para impedir sueños religiosos o modificar la preservación de las maneras de mesa, etc.

((Es probable que los fenómenos específicos de la cultura cotidiana cambien, por el contrario, lentamente y con la transformación de las condiciones más generales de organización de la sociedad que rigen las prácticas interactivas más habituales de la vida diaria)).

Al hablar pues de políticas culturales hay que hacerlo con particular modestia, sabiendo de entrada que se escapa al ámbito posible de aplicación de esas políticas una zona escencial y determinante de la cultura. La cual, sin embargo, se halla afectada por otras políticas --mejor, por otros procesos-- que hacen a la conformación general de la polis y a la organización de las relaciones de producción.

Sobre todo cuando se habla del tránsito de un régimen a otro (del paso, por ejemplo, de un régimen autoritario a la democracia), esta limitación de las políticas culturales debe ser tenida en cuenta, así como se deberá estar atento a los cambios que de todos modos ese tránsito introducirá en las relaciones culturales cotidianas, justamente en la medida que afecte la conformación de la polis y la organización de las relaciones de producción.

Un abordamiento completo (aunque fuese tan esquemático como el que se hará en este trabajo)de la cuestión de la cultura y la democracia y, más especificamente, de las políticas culturales para la democracia, tendría que abordar los problemas relativos a la cultura cotidiana -- tal como aquí ha sido definida-- y la democracia.

De hecho, como se verá más claro al final de este ensayo exploratorio, gran parte de la relación entre democracia y cultura descansa sobre esta dimensión cotidiana, antropoló-

gica, de la cultura (que aquí no nos corresponde tratar). (Cuando se discute habitualmente el tema "Cultura y Democracia", la gente se sitúa automáticamente en este plano, que es donde peciben se encuentran las bases para pensar esa difícil y conflictiva relación).

Simplemente para dejar puesto un punto de vista se quisiera sugerir aquí que el abordamiento del tema a ese nivel de la cultura cotidiana debería centrarse en torno al estudio de los micro-circuitos fundamentales que defimen la"calidad" o el "caracter" de esa cultura cotidiana, para estudiar en tonces su correspondencia, tensiones, etc. con la organización democrática de la sociedad y el funcionamiento de las instituciones democráticas. Esos microcircuitos portadores de la cultura cotidiana involucran:

- la familia y la organización del hogar (el papel de la mujer).
- el trabajo y la organización laboral de la vida.
- el vecindario y la organización espacial de la sociabilidad.
- el tiempo libre y la organización del consumo.

Simultáneamente, dichos microcircuitos deberían ser mirados desde dos extremos: el del individuo (y su personalidad, al estilo o en la tradición del estudio sobre personalidad autoritaria) y el de los grupos sociales (clases, etc) que introducen una diversificación de microcircuitos relevante para la discusión del tema de la democracia.

(1.1.) Bibliografía.

Pequeño mundo: A. Heller (1975).
Localizados.
Estabilizadores de sentidos: Berger y Luckmann (1973).
Rutinizadores: Goffman (1959).
y lenguaje (juegos de) Wittgenstein (1982).
e integración social: Goffman (1972 a; 1972 b).
y comunicación distorsionada: Habermas (1972): Mueller (1972) (cf.Lorenzer, 1970).

1.2. La cultura organizada socialmente.

La cultura posee un segundo plano de constitución que combina las dimensiones de lo macrosocial, lo público y lo especializado.

Así, mientras el primer plano constitutivo de la cultura -- el microscópico y privado-- da lugar a la noción antropológica de cultura como "formas de vida" -- esto es, la sociedad vista como totalidad cultural--, el segundo remite a la noción sociológica de cultura, donde ésta aparece como una organización de la cultura. Es decir, el conjunto de agentes, instituciones (o aparatos), procesos y medios que se encuentran involucrados en una producción simbólica socialmente organizada para llegar a públicos determinados a través de específicos canales de comunicación.

La organización de la cultura es un aspecto de la especialización; representa por eso típicamente un producto de la civilización.

> "Porque en las tribus la producción, la forma de gobierno y la religiosidad no están aún organizadas separadamente, y la sociedad no es todavía una santa alianza de mercado, Estado e Iglesia. (...) La estructura tribal es generalizada; en esto radica su primitivismo. Carece de un sector económico independiente o de una organización religiosa separada, y no hablamos ya de un mecanismo político especial. En una tribu no hay tantas instituciones: un linaje, por ejemplo, puede encargarse de cosas diversas". (Sahlins, 1972 : 30).

La división del trabajo de producción simbólica -- y su eventual organización a través de aparatos especializados en la sociedad-- es un proceso que acompaña a la formación del Estado; esto es, a la formación de un órgano de poder político separado.

La especialización de la cultura como campo institucional y su progresiva subespecialización están bien captadas en el siguiente párrafo de T.S. Elliot (1982: 32-33):

> "El dyak (aborigen de Borneo) que pasa la mayor parte de una estación en plasmar, esculpir y pintar su barco en la forma requerida para el rito anual de la caza de cabezas, está ejerciendo simultáneamente varias actividades culturales: de arte, religión, también de guerra anfibia. Al aumentar la complejidad de la civilización aparece la mayor especialización de las ocupaciones; en las Nuevas Hébridas de la 'edad de piedra', dice John Layard, ciertas islas se especializan en artes y oficios particulares, cambiando sus mercaderías y demostrando sus habilidades para mutua satisfacción de los miembros del Archipiélago; pero aún cuando los individuos de una tribu, o de un grupo de islas o aldeas, puedan tener funciones distintas (.. ..) sólo en una etapa mucho más avanzada, la religión, la ciencia, la política, el arte, llegan a concebirse en forma abstracta como diferentes entre sí".

Según señala Clastres a propósito de los pueblos indígenas de América del Sur: "la diferencia cultural (y más aún, la religiosa) está más enraizada en el modo de funcionamiento político que en el modo de producción económico (1981:70).

En otras palabras: la cultura tiene que ver siempre, de alguna forma u otra, con los fenómenos de la dominación. La cultura (a nivel macro, público, de procesos institucionales) expresa lo dominante en la sociedad: el pasado seleccionado en término de tradiciones vigentes; las orientaciones de

pensamiento y comportamiento de las clases dirigentes; el conocimiento públicamente organizado como corpus educativo. En fin, como señalan Bourdieu y Passeron (1977: 48-49).

- "La selección de significados que define objetivamente la cultura de un grupo o de una clase como sistema simbólico es artbitraria, en tanto que la estructura y las funciones de esta cultura no pueden deducirse de ningún principio universal, - físico, biológico o espiritual, puesto que no están unidas por ningún tipo de relación interna a la 'naturaleza de las cosas' o a una 'naturaleza-humana'.".

- "La selección de significados que define objetivamente la cultura de un grupo o de una clase como sistema simbólico es sociológicamente necesaria en la medida en que esta cultura debe su existencia a las condiciones sociales de las que es producto y su inteligibilidad a la coherencia y a las funciones de las estructura de las relaciones significantes que la constituyen".

- "En una formación social determinada, la arbitrariedad cultural (el arbitrario cultural, n. del a) que las relaciones de fuerza entre las clases o grupos constitutivos de esta formación social colocan en posición dominante en el sistema de arbitrarios culturales es aquella que expresa más completamente, aunque casi siempre de forma mediata, los intereses objetivos (materiales y simbólicos) de los grupos o clases dominantes".

Estamos conscientes que todo esto es, todavía, irremediablemente abstracto. Resumamos pues los puntos centrales del argumento que venimos esbozando:

a) La cultura tiene una dimensión constitutiva que abar

ca la totalidad de las interacciones sociales mediante las cuales los individuos (y la sociedad) hacen sentido cotidianamente de sus pequeños mundos y del mundo (grande) en general.

b) En esta dimensión, la cultura escapa a toda intervención directa de diseñamiento político deliberado. En cambio, es altamente dependiente de las condiciones institucionales que regulan la conformación de la polis y que organizan las relaciones de producción.

c) La cultura se constituye simultáneamente en una segunda dimensión (macro, pública y del orden de las especializaciones institucionales). En este plano, la cultura es un producto relativamente avanzado del proceso civilizatorio, que corresponde (en general) a la división de la sociedad: separación de sus estructuras y especialización de sus funciones; surgimiento de un órgano separado de poder político; división estatal entre dominantes y dominados; división del trabajo y separación progresiva de la esfera de producción simbólica; creciente división del trabajo dentro de esta esfera especializada de producción simbólica .

(1.2.) Bibliografía.

Organización de la cultura: Gramsci (1976)
Williams (1983)

Aparatos (y dominación): Althusser (1971)

Cultura (como fenómeno moderno, "estatal", civilizado):

Sahlins (1972,1976)
Clastres (1981)
Aries (1973)
Weber (1978)

Cultura, organización de y dominación: Bourdieu y Passeron (1977).

2. Políticas culturales: ámbitos y alcances.

Las políticas culturales tienen por objeto la cultura en su segundo plano de constitución. Son intentos de intervención deliberada, con los medios apropiados, en la esfera de constitución pública, macrosocial, e institucional de la cultura, con el fin de obtener efectos buscados. Son, por lo general, formas de intervención que tienden a operar sobre el nivel organizacional de la cultura: preparación y carrera de los agentes, distribución y organización de los medios, renovación de los medios, formas institucionales de la producción y circulación de bienes simbólicos, etc.

Más ampliamente, dichas políticas pueden encaminarse a mantener, a modificar parcialmente o a alterar por completo los arreglos fundamentales que definen el modo de producción y transmisión de la cultura en una sociedad determinada.

En este último caso, sin embargo, por lo general se requerirá más que meramente políticas culturales. Pues, en realidad, si se trata de afectar tales arreglos fundamentales de la organización de la cultura, lo que se requiere son cambios drásticos en algunos sectores claves de ella, lo que por lo general supondrá cambios en las relaciones de fuerza existentes en la sociedad que permitan intervenir en esos sectores claves. (Dado que la cultura expresa lo dominante en la sociedad, sus arreglos fundamentales en el orden organizacional son asimismo expresión de arreglos que hacen a lo dominante. En tal sentido, un cambio en esos arreglos implica que previa o simultáneamente se han producido o se están produciendo cambios en la definición de ese dominante. Por ejemplo: la propiedad privada sobre los medios está siendo transferida al control estatal; las relaciones de mercado están siendo drásticamente intervenidas por el Estado; los medios estatales están siendo privatizados; las formas de financiamiento están pasando masivamente desde el sector público al sector privado, etc.).

En breve: las políticas culturales tienensu radio de acción circunscrito al ámbito público e institucional de la cultura y, dentro de éste, cabe distinguir entre: políticas referidas a los arreglos fundamentales de la organización (existente) de la cultura y políticas referidas a las formas de organización de la cultura.

Las primeras, que podrían llamarse también políticas fundamentales (aquí caben las que se designan como revolucionarias), suponen por lo general un marco más amplio de acciones y condiciones que, en su conjunto, alteran la definición social establecida de lo dominante.

Las segundas, que podrían llamarse también políticas de reformas (en tanto que buscan modificar las formas de organización de la cultura), pueden o no necesitar cambios (de magnitudes relativas) en las relaciones de fuerza entre las clases o grupos que definen la cultura como expresión de lo dominante.

3. Cultura cotidiana: las bases nómicas del orden social.

Señalamos anteriormente que una de las limitaciones o ambiguedades de las políticas culturales es que ellas no alcanzan nunca, por sí mismas, aquella zona cotidiana donde la cultura se constituye como expresión de los sentidos generados interactivamente por los individuos. En este plano la cultura escapa al control del diseñador, a la intervención de la política deliberada, a la planificación y a la acción instrumental directa.

Con ello, se pierde para el espíritu programador y político una vasta zona de generación, reproducción y transformación de sentidos. Todo un universo de significaciones compartidas en el transcurso de la vida cotidiana queda así fuera

del alcance del Instrumentador, del político qua operador.

Lo anterior no significa, sin embargo, que esta cultura sea el reino soñado de la libertad. Más bien, en el plano del orden cotidiano ella representa algo muy parecido al universo de la necesidad. La cultura que se constituye a partir de los circuitos microscópicos y privados de interacción está sujeta, como vimos, a las condiciones externas que regulan el funcionamiento de esos circuitos y que los sujetan a sus contextos locales, a su función estabilizadora de sentidos y a la reproducción de las rutinas que están en la base del orden (microfísico) de la sociedad (=microfísica del poder, si se quiere recordar a Foucault).

Luego, la cultura que escapa a la intervención de la política (como intervención directa y deliberada) no escapa, en cambio, a las determinaciones que le impone la sociedad: su conformación política y su organización económica.

Las interacciones cotidianas generadoras de sentidos son, en efecto, interacciones situadas. Su situacionalidad (que opera como condición de producción, transmisión y reconocimiento de sentidos) comprende dos dimensiones básicas: una, la dimensión de ubicación dentro de un universo concreto de relaciones de poder; otra, la dimensión de ubicación dentro de un universo concreto de relaciones de producción. Que las interacciones sean situadas significa, por tanto, que su potencial de significación (de construcción de pequeños mundos) se halla condicionado por la ubicación de los sujetos en las (micro)relaciones de poder y en las (micro) relaciones de producción, que lo constituyen (recién) como sujeto-situado . (Y por tanto, capaz de introducirse en un mundo de signos y de sentidos.)

De donde se sigue que la cultura constituida cotidianamente a través de las interacciones situadas de los sujetos --esos pequeños mundos de sentido que construyen para el individuo y para el grupo una realidad significativa y compartible--

no es -como se afirma a veces, una cultura de las relaciones "personales", fluidas, espontáneas, etc. Es una cultura, en cambio, que refleja las determinaciones situacionales, que es altamente localizada, que es estabilizadora (reduce la complejidad potencialmente enloquecedora de las relaciones humanas) y que es rutinaria (sobre-imponiéndose al caos que amenaza contínuamente al individuo en su relación con los demás).

A este nivel micro-cotidiano y privado, la cultura suele ser vista entonces como respondiendo a una necesidad psico-antropológica del individuo. Berger y Luckman han puesto así este punto (1973: 115-116):

> "The symbolic universe provides order for the subjective apprehension of biographical experience. Experiences belonging to different spheres of reality are integrated by incorporation in the same, overarching universe of meaning. (...). The provinces of meaning that would otherwise remain unintelligible enclaves within the reality of everyday life are thus ordered in terms of a hierarchy of realities, ipso facto becoming intelligible and less terrifying. This integration of the realities of marginal situations within the paramount reality of everyday life is of great importance, because these situations constitute the most acute threat to taken-for-granted, routinized existence of society (...).
>
> The thought keeps suggesting itself (the 'insane' thought par excellence) that, perhaps, the bright reality of everyday life is but an illusion, to be swallowee up at any moment by the howling nightmares of the other, the night-side reality. Such

> thoughts of madness and terror are contained by ordering all conceivable realities within the same symbolic universe that encompasses the reality of everyday-life-- to wit, ordering them in such a way that the latter reality retains its paramount, definitive (if one wishes, its 'most real') quality".

Pero a este nivel la cultura juega también un papel social, cual es arrancar al hombre del estado hobbesiano propio de sociedad primitiva (sin Estado, sin civilización. Sahlins dice: "La riqueza cultural que llamamos civilización debe instituirse en forma de Estado") (1977:19). La cultura cotidiana, aquella que ordena los microcircuitos goffmanianos del intercambio humano,corporiza el fin de la guerra del hombre contra el hombre, a nivel de la vida diaria. Esta cultura cotidiana, es a fin de cuentas, el Estado vuelto también el cotidiano; no necesariamente internalizado (como subconsciente o como superego) pero sí incorporado en los usos y normas que rigen la interacción diaria en los ceremoniales y ritos de la comunicación interpersonal; por tanto, objetivado en las modalidades del control que regulan las interacciones generadoras del sentidos.

Con la cultura cotidiana, toda la lógica de la sociedad cambia: como dice Hobbes, "Cuando todos son enemigos de todos", cuando los mecanismos de control sobre las interacciones no se hallan todavía sometidos a la fase de su civilización, entonces

> "los hombres viven sin otra seguridad que la de su propia fuerza y la que puede proporcionarles su propia inventiva. En tales condiciones no hay lugar para la industriosidad porque el fruto de ella es incierto; en consecuencia, no hay agricultura ni navegación, ni utilización de las mercancías que pueden ser importadas por mar;ni edificios cómodos, ni instrumentos para mover y desplazar objetos que requieran mucha fuerza,ni

conocimiento de la faz de la tierra, ni noción del tiempo; no hay artes ni letras, ni sociedad, y, lo que es peor de todo, hay el temor contínuo y el peligro de la muerte violenta. Y la vida del hombre (es) solitaria, mísera, nauseabunda, brutal y breve". (Hobbes, 1978).

(3). Bibliografía.

cultura cotidiana
y microfísica del poder: Foucault (1978)
Interacciones situadas: Goffman (1972 a,1972 b)
y generación de sentidos: Bernstein (1982)
Cultura y función nómica: Berger y Luchman (cfr.Wuthnow et al, 1984).
Cultura vs. estado hobbesiano : Sahlins (1972)
Hobbes (1978)

4. Políticas culturales: límites adicionales-.

Hemos visto que la noción de políticas culturales se aplica exclusivamente a uno de los dos planos de constitución de la cultura: el plano de la cultura macro, pública y relativamente institucionalisada. Luego, la cultura cotidiana --con sus decisivas funciones en la construcción del orden social-- escapa a esa noción de políticas culturales.

Pero también en el terreno de la cultura pública y especializada no todo --ni necesariamente siempre lo más importante-- resulta de la aplicación de políticas dculturales(intervenciones deliberadas, etc).

Así por ejemplo, la revolución en las ciencias que tiene lugar durante el siglo XVII ni siquiera puede decirse que se explica exclusivamente en términos de movimientos de la sociedad exteriores a la ciencias mismas; mucho menos podría

decirse que es el producto de una específica política científica o cultural.

Pero tampoco el teatro shakespeariano, el movimiento de los impresionistas, la poesía nerudiana, o para el caso el moderno desarrollo del sistema educacional, son resultados de políticas culturales propiamente tales.

Los desarrollos culturales significativos en el terreno de la cultura pública, macrosocial y relativamente institucionalizada --que según hemos dicho pueden ser objetos de intervenciones mediante políticas específicas-- no son en cambio, nunca, una resultante directa y exclusiva de esas políticas.

Son más bien el resultado de un complejo de factores intervinientes entre los cuales uno decisivo es una cierta forma de interacción o de retroalimentación entre los fenómenos que ocurren en la esfera de la cultura macro y pública y fenómenos de correspondencia o afinidad que ocurren en la esfera de la cultura cotidiana. Es lo que se quiere decir cuando se dice: "Neruda marca una época", o "Neruda expresa una época".

Un ejemplo típico de lo que venimos diciendo es la Viena fin de siécle, con sus innovaciones en varios terrenos de la cultura, muchos de los cuales serían luego reconocidos como revolucionarios: en psicología, historia del arte, música, pero también en literatura, arquitectura, pintura e incluso, en la política. (Schorske, 1961). Sin embargo, este particular momento de la cultura vienesa (y europea) no es el resultado de ninguna política cultural; o bien, cuando la hubo, ella recién pudo adquirir significación a partir de un conjunto pre existente de condiciones en la cultura (tanto pública como privada), macro y micro, especialmente en sus conexiones mutuas) y en la sociedad.

Algo similar podría mostrarse partiendo del estudio de Peter

Gay (1974) sobre la cultura de Weimer. Pero también la experiencia chilena llevaría a conclusiones similares: si uno analiza, por ejemplo, el fermento cultural de los años 20 del presente siglo (Vial, 1981) --en varios terrenos como la literatura, la música, la educación, la lectura, la prensa, la participación cultural de la mujer, pero también en la política-- arribaría a la conclusión de que todo ese fermento poco tiene que ver con específicas políticas culturales. En cambio, tiene mucho que ver con los cambios en la composición social e ideológica del mercado cultural; con las transformaciones que experimentaba el campo de producción en diversos sectores de la cultura, y más remotamente, con el ascenso de los grupos medios, la aparición de una clase obrera, la desintegración del régimen político oligárquico, etc. (Brunner, 1984).

(4). Bibliografía.

Revolución de las ciencias (factores internos y externos):

Koyre (1973) Hobsbawm (1982).
Kuhn (1982)

Cultura y política: Williams (1975, 1983)
Viena: Schorske (1961)
Weimer: Gay (1974)
Chile: Vial; Brunner (1984).

5. Políticas culturales: variedad y efectos.

El tema de las políticas culturales se nos aparece por tanto, y desde la partida, circunscrito por lo menos desde dos ángulos diferentes.

= No parece relevante pensar el tema vis a vis a los problemas propios de la cultura cotidiana, micro, privada. Esta escapa a la determinación de políticas culturales específicas.

= No parece razonable suponer que exclusivamente mediante políticas se pueda obtener desarrollos significativos de la cultura en una sociedad.

Estos, como muestra la experiencia histórica, provienen de un conjunto variado de factores que interactúan entre si, entre los cuales uno decisivo es la retroalimentación que se logra establecer en un momento dado entre cultura cotidiana, micro y privada y procesos macro, públicos y relativamente institucionales de la cultura.

Lo anterior no debiera llevarnos, sin embargo, a subvalorar el efecto de políticas culturales específicas sobre desarrollos culturales significativos, aunque pueda ser que esos efectos a veces no operen de manera directas o inmediatas.

Veamos algunos ejemplos, tomados de diversos sectores de la cultura y suficientemente heterogéneos entre sí, de manera que podamos hacer valer con mayor fuerza nuestro punto de vista.

a) Construcción institucional. En variados ámbitos de la cultura, a lo largo de la historia (por tanto en diversas sociedades) parece haberse constatado que la creación de instituciones suelen o puede afectar significativamente el curso de ciertos desarrollos culturales. Tal es el caso con la creación de la Royal Academy of Sciences, en la Inglaterra del siglo XVII; con la creación de la Universidad de Chile en 1942; la apertura del Bauhaus por Gropius en 1919; la formación de los teatros universitarios en Chile a partir de la década del 50; la formación del grupo Der Blaue Reitter en Alemania; la creación de dos ca

nales universitarios de televisión en Chile,etc.

En cada uno de estos casos, se trata de la creación de un núcleo organizado de acción cultural, que ha debido ser precedido de una decisión (política) o de un proceso de adopción de una política cultural específica. Puede suponerse que el grado en que ese núcleo compromete agentes y recursos, especialmente de carácter público (como la creación de una universidad) definirá el grado de formalidad de las políticas implicadas. En tanto que la intervención de que se trate sea pues de carácter público, y deba por tanto ser decidida mediante procedimientos formales (legal-burocráticos) su naturaleza de políticas aparecerá más claramente ante todos.

Pero no son menos políticas (en el sentido que aquí hemos estado empleando el término, esto es como intervenciones deliberadas para producir efectos buscados) , aquellas que tienen un carácter diferente, sea porque se procesan en circuitos regidos por ciertas tradiciones (como puede ocurrir con la formación de una escuela científica o de pensamiento por ejemplo) o en circuitos regidos carismaticamente (como ocurre frecuentemente con la formación de grupos artísticos que apenas si pueden llamarse "instituciones", tales como el grupo del Blaue Reitter en torno a Marc, o el grupo de los tolstoyanos en Chile en torno a D'Halmar, o el grupo del poeta Stephen Georg o el de Bloomsbery, etc.) Williams (1983 : cap 3) estudia este tipo de grupos bajo la noción general de formations: "forms of organization and self-organization which seem much closer to cultural production".).

Pues bien: la formación de instituciones (o su transformación) -- desde las más formales hasta tenues

grupos-- son un objeto preferente de las políticas culturales, en tanto éstas, como hemos dicho, buscan sobre todo incidir en la organización vigente de la cultura y en su modificación.

b) Censura. Las políticas de carácter restrictivo en el terreno de la cultura suelen tener, ellas también, efectos significativos sobre el desarrollo cultural Es bien conocido el caso de Lisenko en la Unión Soviética. Pero hay otras formas de censura (restricción)en sentido amplio: prohibición para agentes culturales de cierto color,sexo, religión o ideología, por ejemplo para acceder a determidados medios de comunicación; prohibición de circulación de libros considerados subversivos, inmorales, ateos, etc.; impedimento para ocupar cátedra universitaria; etc. Este tipo de intervención deliberada y negativa tiene, asimismo, efectos variados: éxodo de agentes culturales; retraso en el desarrollo de una disciplina; surgimiento de un mercado negro de textos, de la prensa clandestina, etc.; formación de grupos de exiliados que se instalan en otro país (Escuela de Frankfort en USA), etc.

c) Ampliación de accesos al mercado de bienes culturales.

Hay políticas específicas que tienen por objeto abrir o regular el acceso al mercado de bienes culturales y que pueden tener efectos significativos sobre el desarrollo de un área específica de la cultura. Por ejemplo: mediante subsidios a los teatros de manera que no tengan que autofinanciarse a través del cobro de entradas; lanzando líneas de libros de bajo costo de impresión a los kioskos en las calles; o más indirectamente, elevando los niveles de escolarización de la población; estableciendo libertad de importación de radios o televisores, etc.

d) Determinación de pautas de financiamiento para las actividades culturales.

Las actividades culturales -- en el ámbito de la cultura pública, macro y relativamente institucionalizada -- son fuertemente sensibles a las modalidades de su financiamiento. Y éstas, a la vez, pueden condicionarse mediante la adopción de específicas políticas. Son conocidas las discusiones en torno a los efectos que provocan en el sistema educacional la adopción de uno u otro modelo de financiamiento (Schiefelbein, s/f). Pero, asimismo, la existencia o no de subsidios públicos (o privados) para las actividades artísticas; la gratuidad o no del acceso a los museos; el cobro o no de impuestos o tarifas para la recepción televisiva o para el ingreso a la televisión por cable, etc. son todos aspectos que deben decidirse. O sea, son objeto de una decisión que constituye, siempre, una manera de intervenir en el desarrollo o la organización de los respectivos procesos culturales con previsibles impactos sobre éstos. Las políticas culturales son, en parte importante, un conjunto de decisiones en el campo de la economía política de la cultura. Véase (Breton, 1982).

En suma, como muestra la rápida revisión efectuada, hay políticas culturales específicas que sin determinar ellas solas algún desarrollo cultural significativo por completo, sin embargo pueden incidir (de maneras más o menos directas o inmediatas) en esos desarrollos mediante la producción de efectos pertinentes.

El alcance de esas políticas es necesariamente limitado (lo cual no impide que pueda ser, además, o a pesar de ello, importante;) y la incidencia de los efectos así producidos puede ser desde muy indirecta hasta muy retardada en el tiempo. En otros casos, es posible pensar en la aplicación de políticas cuyos efectos provoquen resultados inmediatos en la actividad cultural del caso, como cuando se suprime la libertad de

prensa en un país o como cuando se prohibe el acceso de los marxistas (o de los negros, o los protestantes, o los extranjeros, etc.) a las cátedras universitarias.

El rango posible de políticas es muy amplio en cambio, pudiendo uno imaginarse desde políticas que nadie vacilaría en llamar culturales (creación de una Academia Nacional de Ciencias) hasta otras que tienen un estatuto ambiguo (restricción a la libertad de prensa: ¿política a secas o cultura?) hasta aquellas que tienen efectos culturales pero que difícilmente uno llamaría políticas culturales (como eliminación de aranceles para la importación de televisores).

Por último, las mencionadas políticas culturales pueden incidir en momentos o instancias muy diversas del proceso cultural, como por ejemplo, incidir en la propiedad de los medios de producción cultural; en la formación de los agentes culturales especializados; en la circulación de los bienes culturales; en el consumo de ellos; en el almacenamiento o conservación de esos bienes; en su comercialización, etc.

Visto todo esto, uno de los ejercicios fundamentales para poder llegar a imaginar políticas culturales en el contexto de la re-democratización de la sociedad chilena deberá consistir en una discusión de ordenamiento topográfico de los elementos involucrados en el "hacer políticas culturales". O sea , habrá que levantar un mapa con todas las señales y distinciones necesarias para poder conducir una discusión razonable.

Para entrar en ese territorio convendrá ilustrar el tema de las políticas culturales con algunas consideraciones sobre el modo como, en diversos contextos

nacionales y en distintas situaciones socio-políticas, se ha articulado un discurso sobre el hacer políticas culturales específicas. Este ejercicio debe llevarnos a visualizar diferentes modelos bajo los cuales se piensa y es posible diseñar políticas culturales.

II. MODELOS DE HACER POLITICA (S) CULTURAL (ES)

1. El modelo leninista o de administración ideológica centralizada.

Podríamos llamar a este primer modelo de diferentes maneras: Concepción leninista de las políticas culturales; concepción monopolista-hegemónica; concepción de administración ideológica centralizada, etc.

A fin de analizar esta concepción en una formulación precisa tomaremos el caso de la política cultural del Partido Socialista Obrero de Hungría, durante los años 60. (Aczél, 1971). No nos interesa en realidad tanto el caso ilustrativo en sí como extraer de él, a partir de su estudio, algunos elementos generales de una concepción determinada de hacer política(s) cultural (es).

Un primer elemento definitorio en este modelo es la peculiar posición que ocupa el Partido en relación a la cultura y a los aparatos culturales. Lenin había expuesto este punto con el mayor vigor en su discurso ante la Conferencia de toda Rusia de los órganos de Instrucción Política de las secciones provinciales y distritales de instrucción pública, el 3 de noviembre de 1920. (Lenin, t.III, 518-26). En esa oportunidad, refiriéndose Lenin a la educación extraescolar de las masas señalaba: "Para nosotros, en principio, no puede caber duda de que debe existir la supremacía del Partido Comunista". En los órganos del Estado encargados de la enseñanza política debía "ante todo" reconocerse "abiertamente" la supremacía de la política del PC . En relación a los maestros empleados en el aparato de escolarización formal, embebidos en su mayoría en las tradiciones y perjuicios burgueses, el Partido debía en cambio proceder a su reeducación a fin de disponerlos a seguir las políticas del Partido, a obrar según el espíritu de partido.

En el caso húngaro, se define como "objetivo invariable" de la política cultural el "realizar la política del Partido en la vida cultural". Es misión por tanto de esa política el hacer "penetrar cada vez más profundamente la ideología marxista-leninista en nuestra vida social y cultural , apoyar la edificación del socialismo en nuestro país (...), y ayudar a la formación de una conciencia, de una moral y de un modo de vida socialista...".

El objetivo inmediato de la política cultural es por tanto "la consolidación de la hegemonía marxista-leninista".

Partiento de este supuesto de monopolio hegemónico, se otorga a la libertad de la cultura la significación siguiente:

- pleno respaldo y garantía de su libertad a las tendencias socialistas, a los esfuerzos realistas socialistas";
- permiso de acceso "al dominio público" a los valores nacionales y extranjeros no-marxistas pero antimperialistas y humanistas burgueses";
- exclusión de los productos "políticamente enemigos, antihumanistas" o que contravienen groseramente la moral pública.

En cuanto a la naturaleza de las políticas culturales: éstas últimas constituyen "una parte específica de la política general del Partido: como en cada sector de trabajo del Partido, ellas poseen su particularidades". Dicha especificidad es por tanto orgánica pero, por otro lado, viene dada además por la naturaleza de los problemas que son el ámbito propio de dichas políticas.

En efecto, la política cultural se ocupa escencialmente "de problemas que se manifiestan a nivel de la superescructura y de la conciencias social..."

Por el contrario, si se habla de los fundamentos de las políticas culturales, estos serían determinados en último análisis por los mismos factores que determinan los fundamen-

tos de la política económica y de la política exterior del Partido. Las políticas culturales no tienen en este sentido nada de especial; poseen solamente especificidades. Estás últimas se expresan sobre todo como "particularidades metodológicas". La principal de esas particularidades es que las políticas culturales deben proceder, ordinariamente, por medios ideológicos.

Solo cuando la necesidad lo requiera deberán aplicarse "medidas administrativas directas". Mas éstas no deben devenir "nuestro instrumento principal en la lucha por la pureza de la ideología socialista".

La dirección de la vida cultural reside por tanto en el Partido y el Estado. Su objetivo es la hegemonía monopolica del marxismo-leninismo y en el plazo más largo, la construcción de una cultura socialista. Dada esta definición, ¿ cómo operan y qué alcances tiene las políticas culturales?.

La tarea primordial de la política cultural consiste "en aplicar (la) línea ideológica y política (del partido) a la vida cultural". Para cumplir con esta tarea resulta decisivo que "el Comité Central y los órganos directivos del Partido, los consejos, los organismos y los equipos que trabajan a su lado pongan periodicamente los problemas de la cultura , de la ciencia y de la ideología en su agenda de trabajo, los analicen, los discutan y preparen documentos en torno de ellos". Es decir, el partido debe desarrollar su influencia ideológica de dirección en la vida cultural, discutiendo y acordando las políticas que le permitan profundizar y ampliar su hegemonía sobre la sociedad. En este sentido, son principios básicos de la política cultural del Partido Socialista Obrero Húngaro (en los años 60):

- el respaldo ideológico, material y moral a las tendencias socialistas y a su más amplia difusión; a la vez que la crítica de "las opiniones burguesas y pequeño burguesas". (En este sentido: (a) la política editorial que abre un canal de expresión a obras no socialistas, pero progresistas, es inseparable de la crítica teórica consecuente de las opiniones burguesas; (b) el permiso de acceso al público del arte progresista de tendencia no- marxista se conforma a la política de alianzasde la clase obrera y del movimiento obrero internacional, así como a las relaciones del PSOH en otros dominios con las fuerzas antimperialistas).

- El reconocimiento de las particularidades de la cultura y especialmente del arte. No reduce las funciones socio-ideológicas complejas de la cultura a un rol inmediatamente político.

- El juicio de la obra de arte antes que todo desde el punto de vista de su contenido. En cambio, no atribuye significado ideológico directo al estilo y a las formas en sí mismas, consideradas independientemente del contenido. O sea, el Partido no interviene conmedios administrativos a nivel del atelier. (Debe notarse que el CC del PSOH acordó en 1958, a propósito de la discusión del documento de "Directivas de las políticas culturales", que tanto el Partido como el Estado se abstendrían de tomar decisiones en materias de gusto y de estilo.). (Ver Aczél, 1971: 95y ss).

- El impulso a una política de difusión que lleve en cuenta tanto el gusto de las masas como su estratificación al mismo tiempo que la política cultural del Partido busca enriquecer el gusto de la mayoría y proceder de modo que la difusión contribuya a la formación del hombre socialista y al ensanchamiento de su espíritu.

- El término a la "centralización exagerada" en la dirección de la vida cultural. En tanto que se asegura una dirección y un control central razonables y necesarios, se procede al mismo tiempo a reconocer derechos más amplios a los ateliers de creación, a las casas editoriales, a las redacciones de los diarios y revistas , a los estudios y empresas cinematográficos y de bellas artes . "Hemos reconocido que no es posible y que tampoco sería oportuno que el Partido y el Estado ejercieran una dirección exclusivamentes en la cúspide"

- La expansión de la democracia en la dirección. "Así, por ejemplo, hemos creado al lado de las diferentes autoridades del Estado consejos (consejo de arte cinematográfico , consejo de arte dramático, consejo de la edición) que no se componen primordialmente de cineastas o escritores, sino de críticos y de personalidades neutras".

- El uso más eficaz de los recursos materiales susceptibles de ser afectados a la cultura. Estamos de acuerdo, en efecto, que el Estado socialista debe decir claramente, incluso en el plan de la retribución material, si el 'quiere' una cosa, o si una cosa es 'verdaderamente deseable' o , en fin, si sólo es 'aceptable.'."

Hasta aquí nuestra presentación de este discurso.

La concepción de política (s) cultural (es) que se refleja en él y que conforma lo que denominados el modelo monopolista-hegemónico o leninista, tiene los siguiente rasgos fundamentales que nos interesa retener para nuestra posterior discusión:

+ Las políticas culturales son definidas exclusivamente por el Partido y el Estado (El papel de los intelectuales como nueva clase en el poder en Hungría -- en relación con la formulación de políticas -- puede verse en Konrád y Szelényi , 1979).

+ Las políticas culturales definen para la sociedad (y la cultura) una ideología (en el sentido de concepción de mundo; un proyecto); son por tanto políticas culturales de contenido (y menos nítidamente de estilo o forma).

+ Las políticas culturales persiguen un objetivo invariable (que es el del Partido) consistente en mantener y profundizar la hegemonía monopólica del proyecto ideológico en cuentión (en este caso el M-L); o sea, las políticas culturales están al servicio del grupo que se halla constituido en Partido y Estado, cuya predominio deben asegurar .

+ Los medios de esta política de contenidos son ideológicos en el sentido de ampliar la influencia ejercida por el Partido, acompañados de medio administrativos, en particular, regulaciones de acceso; más el uso de medios materiales, esto es, distribución de premios y sanciones a las actividades artísticas y culturales a través de las retribuciones y afectaciones de recursos públicos.

Las políticas culturales de contenido, o sea aquellas que genéricamente pueden clasificarse como hegemonizadoras, son por necesidad pedagógicas, educativas. Deben por tanto seleccionar los conocimientos, mensajes y valores que se pueden y deben difundir o transmitir. Si es el Estado (o el Partido-Estado) quien detenta un monopolio sobre la implementación de políticas culturales hegemonizadoras o de contenido, por necesidad se suprime el pluralismo cultural en la sociedad y no cabe una noción de libertad competitiva o de lucha de hegemonías en la sociedad. (Es el fenómeno que la ciencia política norteame ricana suele llamar del totalitarismo, pero definido aquí como un fenómeno estrictamente en el nivel de la cultura) .

Otra característica central de las políticas culturales de contenido o hegemonizadoras (cuando existe monopolio estatal-partidístico de ellas) es que la cultura macro, pública y relativamente institucionalizada tiende a sobreimponerse educativo-pedagógicamente a la cultura cotidiana, vivida en los microcircuitos locales de las relaciones situadas. La distancia entre ambas dimensiones de constitución de la cultura se reduce al mínimo. Hay una presión de la cultura pública sobre la cultura privada pudiendo en el extremo esta última ser reducida meramente al momento interno de la conciencia individual.*(El problema surge en estos casos cuando la cultura cotidiana no logra ser permeada y por completo controlada por la cultura pública. En este caso caben dos posibilidades polares típicas: que la cultura micro-cotidiana se privatice cada vez más profundamente, se intimidice y vuelva anómica —dando lugar a micro-estrategias de retraimiento por lo general— o que ella se articule a su vez mediante un principio privado (excluido de lo público- cultural) pero suficientemente fuerte como para "hegemonizar" esa cultura privada. Este último tipo de principio puede ser de naturaleza religiosa, como ocurre con el catolicismo en Polonia. Allí la cultura pública macro hegemonizada por el PSOP y encargada de imponer en el país el monopolio del marxismo- leninismo no logra derrotar al principio hegemónico de lo privado, que es controlado por la Iglesia Católica, la cual logra mantener viva una cultura cotidiana relativamente cohesionada de masas a través de circuitos privados y micro, pero articulados nacionalmente mediante una poderosa institucionalidad , la de la propia Iglesia).

2. El modelo gramsciano o de competencia hegemónica.

Queremos contraponer brevemente al modelo leninista de las políticas culturales, el modelo que podemos llamar gramsciano o también de competencia hegemónica.

---

*: Volvemos sobre este punto hacia el final, a propósito de la noción de A. Heller de "democracia formal".

Al efecto estudiaremos algunos elementos salientes del discurso del Partido Comunista de Italia sobre políticas culturales, a la luz de los escritos de Togliatti, de un análisis de ellos por Gruppi (1974) y de una intervención de Napolitano ante el Comité Central del PCI del año 1975, sobre la "batalla de las ideas" en la sociedad italiana.

Tal vez convenga partir por las reflexiones que formulara Togliatti (1957) con ocasión de los sucesos húngaros de 1956. Se trata, en realidad, de un análisis de la posición revolucionaria asumida por algunos escritores húngaros en la Gazeta Literaria, órgano de los literatos de ese país.

Señala el dirigente del PCI que parece efectivo que el Partido Socialista Obrero Húngaro habría cometido errores en el campo de la dirección de las políticas culturales, particularmente en el campo de la creación artística. Según él, el principio de que los comunistas conducen una lucha ideológica en todos los campos habría sido mal entendida y aplicada de manera esquemática y exterior por el PSOH, sobre todo a través de medidas administrativas. "Questa e sempre, secondo noi, una cosa sbagliata", agrega Togliatti. En cambio, postula que la superioridad de las orientaciones impulsadas por el Partido debería resultar siempre y primero que todo " del debate y de la confrontación". La tarea específica del Partido sería por tanto la de estimular y orientar la producción artística operando para ello sobre la "realidad de la vida social y, en consecuencia, sobre la existencia y la conciencia de los hombres", que el Partido buscaría transformar a través de su "compleja acción económica, política e ideal".

O sea, no se trataría de actuar directamente sobre el artista, sino de cambiar las condiciones sociales en que éste actúa. La libertad de creación del artista, en cambio, no puede ser afectada por la política del Partido. Más aún, sostiene Togliatti que el Partido "no es un organismo adecuado para seguir, controlar y encauzar este gran movimiento (de la creación artística), salvo si actúa en confrontación con las diversas corrientes..." Y esto último significa que el Partido Comunista debe hacer su aporte crítico al movimiento creativo, aportando sus propios juicios, sus ideas, sobre todo a traves de sus propios artistas.

Pero no puede pretender, en cambio controlar ese movimiento o juzgar definitivamente sus obras, impidiendo de este modo que el movimiento creativo puede libremente interactuar con ese otro gran pilar del progreso artístico que es "el propio gusto del público". (¿No hay aquí reconocimiento indirecto del mercado?).

En suma, concluirá Togliatti, el PCI favorece la posición compartida ya entonces por varios otros Partidos Comunistas, cual es la de que en materias culturales y artísticas debía aplicarse un nuevo entendimiento, mucho más amplio y flexible, distante de cualquier imposición exterior," aperto al 'fiorire di cento scuole'."

Es evidente que la posición del PCI en materia de políticas culturales venía formándose en un ambiente por completo distinto del que condicionó al PSOH. En efecto, el PCI emergió de la lucha contra el fascismo formando parte del amplio arco de las fuerzas constitucionales y democráticas. Y, salvo por una corta etapa, debió constantemente actuar en la oposición, dentro de un sistema pluralista y competitivo de partidos (Sartori, 1982). Según escribió Togliatti(1952): "despues de la liberación fue evidente para todos la necesidad de organizar un frente progresista de la cultura italiana y evidente, asimismo, que esta tarea era de gran importancia". Derrotado el fascismo, y enfrentada Italia a la tarea de reconstruir "toda la vida nacional", el frente de la cultura devino uno de los más importantes.

En este punto Togliatti reconoce que se presentó al Partido una grave dificultad, cuya sola formulación es ya indicativa de una concepción de política cultural. En efecto, "la dificultad consistía en estabilizar una relación justa entre el trabajo que desarrollamos para organizar la lucha del partido marxista en el campo de las ideas y el trabajo que debíamos desarrollar para organizar un frente cultural progresista, esto es una colaboración entre hombres de la cultura para obtener determinados objetivos que interesaban a toda la nación"

Togliatti subrayará que "un frente ideal de la lucha de la clase obrera por emancipación debe existir". "Los clásicos del marxismo, agrega, lo afirman abiertamente". Ese frente ideal (o ideológico) de la lucha de clases acompaña al frente de

lucha económica y al frente de la lucha política. El frente ideal abarcaría principalmente "el estudio del marxismo y del leninismo, la difusión de los principios del marxismo y la lucha contra las corrientes ideales adversas al marxismo o no- marxistas".

Pero junto a este frente de trabajo cultural por la emancipación de la clase obrera el PCI debía, como vimos antes, embarcarse además en la tarea de formar un frente cultural progresista. Ambas tareas podían entrar en contradicción o imponer exigencias incompatibles. Togliatti refiere, por ejemplo, como en 1945 el PCI había tenido que discutir la disyuntiva que se planteaba entre la tarea de impulsar el marxismo (tarea del frente obrero) , para lo cual se volvía necesario atacar el Crocianismo, y la tarea de formación del frente cultural progresista, que exigía valorizar la corriente idealista de Croce, puesto que a partir de ésta se había venido haciendo la crítica de los elementos más reaccionarios de la cultura italiana. El idealismo era progresista, entonces, pero a la vez debía ser combatido en perspectiva marxista, si se quería avanzar en la emancipación de la clase obrera (y en la adquisición por éste de una conciencia marxista).

El punto anterior es interesante puesto que representa una tensión importante (y más básica de lo que haría pensar el breve relato de un problema puntual del año 1945) en la concepción de la política cultural del PCI entre la búsqueda de una hegemonía en la sociedad italiana (como dirección intelectual y moral apoyada en un proyecto de transformación de las relaciones sociales capitalistas) y la acción cultural en el marco de un sistema pluralista y competitivo de partidos, fuerzas ideales y clases y grupos sociales. (Se apunta aquí, entonces, al problema de una posible disyuntiva entre hegemonismo y democracia).

Veamos a continuación como se aborda este problema en un texto muy posterior de política cultural del PCI; la antes anunciada intervención de Napolitano ante el Comité Central del PCI el año 1975.

El punto central de la concepción del PCI continua siendo, según lo expresa Napolitano (1975) desarrollar una vigorosa batalla "por la orientación ideal, política y práctica de las grandes masas".

Pero esta batalla es llevada adelante hoy en una situación por completo distinta de 20 o 25 años atrás; caracterizada por la presencia de estratos intelectuales mucho más extensos, por el marizo desarrollo del proceso de escolarización y de difusión de la cultura y por la crisis simultánea del trabajo intelectual, y de las instituciones formativas y culturales italianas. En este cuadro, según dirá Napolitano, se vuelve una exigencia inescapable "consolidar los resultados ya adquiridos en estos años en el plano del progreso civil y cultural del país", dando pasos adelante en el elevamiento del nivel de conciencia democrática, de la madurez de las grandes masas y de su capacidad de intervención y juicio en la vida social.

Es decir, el énfasis se ha desplazado ahora, claramente, en favor del polo de la renovación cultural italiana, desenfatizándose el otro polo de la emancipación cultural de la clase obrera. No es que este último punto ya no tenga cabida en el programa del PCI. Lo tiene y muy central, pero entre Togliatti y Berlinguer la sociedad italiana había experimentado transformaciones decisivas que ponen ahora como tarea cultural primera la profundización democrática de la cultura italiana, y ya no la difusión del marxismo-leninismo entre la clase obrera.

Según Napolitano, el PCI está en condiciones de asumir esta importante tarea pues cuenta para ello con su preparación teórica y práctica. En el terreno de la herencia teórica cuenta con el aporte leninista; con la contribución de Lenin a la valorización del 'frente' ideal y cultural de la lucha revolucionaria. Pero cuenta además, dice Napolitano, con la enseñanza particularmente fecunda de Gramsci, transmitida y elaborada por Togliatti.

Esta herencia sería resistente a cualquiera tentativa reduccionista del trabajo del Partido, como supondría valorar exclusivamente los hechos económicos y políticos. Pero, además, ella impone -- a partir de Gramsci-- valorar adecuadamente los grandes cambios ocurridos sobre el plano cultural en la sociedad italiana. Por último, ella exige -- a la luz de la concepción de Partido desarrollada y llevada a la práctica por Togliatti-- asumir los desafíos de la cultura desde la propia realidad del PCI, "con la sua fisonomia di grande partito di massa e con la sua concezione democrática e pluralistica del processo di transformazione in senso socialista della società ".

Desde Gramsci en adelante, señalará Napolitano, el PCI entiende que la "batalla ideal y cultural" es "una batalla de masa"; o sea, no restringida al ámbito de la clase obrera solamente.

La validez de este supuesto de la política cultural del PCI se vería reforzada, dice Napolitano, por la extraordinaria amplificación del área de la batalla ideal y cultural; por el ensanchamiento de los intereses, de las necesidades y del consumo de las grandes masas; por el elevamiento, especialmente entre las jóvenes generaciones, de la información y sensibilidad culturales; por el inaudito incremento de los canales de comunicación e influencia; por el surgimiento de nuevas tensiones en el plano de la orientación y de las costumbres de diversos estratos sociales, elementos todos estrechamente ligados con las profundas transformaciones de la sociedad italiana y que reforzarían la necesidad de una política cultural dirigida a toda la sociedad

Si la política del PCI no abarcara estas grandes cuestiones de orientación ideal e incluso de orientación de la conducta civil e individual, señala Napolitano, entonces la lucha general "per un nuovo sviluppo economico e sociale, per il risanamento e il rinnovamento della società e dello Stato" estaría condenada a encontrarse con incomprensiones y resistencias de carácter subjetivo particularmente graves.

Es evidente, previene el dirigente del PCI, que el partido no puede transformarse en un grupo de pedantes pedagogos ni puede caer en actitudes prescriptivas absurdas ni ser invadido por el ideologismo y el moralismo. Se trata, en cambio, de llevar a un nuevo nivel de comprensión la lucha del PCI por construir un bloque histórico capaz de renovar la vida italiana. El PCI se empeñaría para ello en promover la necesaria reforma intelectual y moral de la sociedad, "en el cuadro de una concepción democrática y pluralista de la lucha por el socialismo ". No hay en esto, reafirma Napolitano, ninguna pretensión integralista o totalizante; hay solamente el sentido de la responsabilidad del PCI respecto a su propio aporte en la vida cultural italiana.

En cuanto al eje de la concepción renovadora del PCI en esta fase, (mediados de los '70) Napolitano propone una nueva concepción positiva del problema del desarrollo y del progreso a nivel nacional y mundial, que se levante contra el fatalismo catastrofista y contra el romanticismo que valoriza un retorno (imposible) a la sociedad pre-capitalista y de simplicidad tecnológica.

En función de esa concepción, el PCI define asimismo los puntos centrales de su política cultural en la coyuntura, la que abarca tópicos como éstos:

- Un nuevo rol para la investigación científica y tecnológica en el cuadro de las exigencias del desarrollo económico orientado y controlado en función de los intereses colectivos, etc;
- Una reforma del sistema de enseñanza en la línea de su modernización y de su contribución a elevar los niveles de productividad de la economía;
- Un nuevo desarrollo de la actividad cultural y de la participación en la vida de la cultura, de modo de expresar y dar lugar a un más alto modo de vida.

Estas tres tareas centrales debieran dar lugar, señala Napolitano, a una renovación de la vida cultural italiana en la dirección de una superación de la tradicional división entre intelectuales y masa, entre escuela y sociedad, entre estudio y trabajo, entre tradición humanística y científica; buscamos, dice, un desarrollo de la producción cultural en todos los planos que se combine y refuerce un "progreso intelectual de masa".

Por fin, Napolitano cerrará su intervención ante el CC del PCI insistiendo que el Partido busca la renovación de la vida cultural italiana pero no tiene ninguna pretensión de

imponer algún punto de vista de manera contraria a los procedimientos de la democracia. Somos, dice, convencidos partidarios de la libertad de creación intelectual y nos oponemos a toda práctica restrictiva de ella en nuestro país, pero también en los paises socialistas.

En este sentido, Napolitano reclama la necesidad de una mayor participación de los intelectuales comunistas en la confrontación de posiciones con las demás corrientes intelectuales de la sociedad italiana. Llama a abandonar el encierro sobre sí mismos de los intelectuales del Partido, cuyo papel debe ser la participación a todo lo ancho y largo de la vida cultural italiana y en función del elevamiento del nivel cultural de las grandes masas.

En suma, un discurso-tipo-PCI sobre las políticas culturales, que hemos agrupado dentro del que llamamos un modelo gramsciano o de competencia hegemónica, responde a unas condiciones histórico-políticas muy determinadas, como son: la reconstrucción democrática de la sociedad italiana posterior a la derrota del fascismo sobre la base de un amplio compromiso político; el peso material e ideal del PCI en un sistema político de competencia pluralista pero de partido predominante (Sartori); el largo y complejo desarrollo cultural de la sociedad italiana, donde tienen un peso decisivo la cultura católica y la Iglesia, etc.

Más este modelo responde además, como señalaba Napolltano, a la herencia del marxismo gramsciano de Togliatti, y al propio desarrollo del PCI como un "hecho de cultura" en medio de la sociedad italiana. En efecto, hay que pensar lo que significa en concreto la acción de un organismo como el PCI "capaz de movilizar para la lucha a millones de hombres; de comprometer en la discusión a centenares de miles de personas, de habituar al razonamiento político a una gran masa de los electores" (Gruppi, 1974); pero que además posee una enorme capacidad de movilización de recursos, que cuenta entre sus militantes a un número importante de intelectuales, artistas, científicos y administradores de aparatos y empre

sas culturales del más diverso tipo, etc. Un organismo de esta naturaleza, en medio de una sociedad que se ha modernizado y se ha transformado profundamente, puede efectivamente aspirar a dirigir y orientar intelectualmente a grandes sectores, ejerciendo su peso ideal dentro de la sociedad.

Lo interesante es que este modelo se ha ido formando a lo largo del tiempo, especialmente después de la derrota del fascismo en Italia. El PCI ha evolucionado así desde una posición centrada todavía en torno a los intereses y la necesidad de "emancipación" (revolucionaria) de la clase obrera, a una posición cultural orientada por los intereses de las masas y del conjunto de la sociedad italiana. Su política cultural se ha ido tornando con ello característica:

- Es una política de contenido --articulada en torno a una concepción de mundo de raiz marxista pero más abierta a los desafíos intelectuales del universo cultural contemporaneo -- que se concibe a sí misma como un elemento más dentro de una oferta competitiva de propuestas.

- Esta política no define para la sociedad una ideología (integral y totalizante) sino una contribución competitiva que aspira a proporcionar una dirección intelectual y moral en función de la renovación socialista y democrática de la sociedad italiana Se busca la hegemonía en un marco de condiciones democráticas: de pluralismo competitivo. (La pregunta inevitable es, claro, si acaso resulta compatible esta pretensión hegemónica con una definición democrática de pluralismo competitivo. ¿Es ella admisible solamente mientras el Partido se encuentre en la oposición? ¿Qué significa esa pretension de hegemonía vis a vis a los aparatos culturales en la sociedad? Hay una discusión de varios de estos elementos, desde un punto de vista teórico y a la luz de los escritos de Gramsci, en Buci-

Gluskmann (1978).

Se tiene la impresión que el PCI se ha movido más allá de Gramsci, en el sentido de elaborar a Gramsci en función de una propuesta que progresivamente va asumiendo con más radicalidad las exigencias del pluralismo competitivo propio de la democracia. O sea, el PCI marcharía --en este plano que nos interesa-- desde una concepción revolucionaria hacia una concepción reformista; dando asimismo a la noción de hegemonía un nuevo contenido y alcance. Pero habremos de volver sobre esto).

+ La política hegemónica-democrática del PCI procura progresivamente una profundicación de la cultura democrática en la sociedad italiana, que implica NO una emancipación de la conciencia social en términos del marxismo-leninismo o del gramscianismo, sino aspectos tales como: elevar la conciencia democrática de las masas, esto es, aumentar su capacidad de intervención en la vida económica, política y cultural del país; difundir más ampliamente los bienes de la cultura; etc.

+ Los medios de acción de esta política cultural competitiva son primero que todo "la batalla ideal" -- ie., la confrontación ideológica-- pero, además y más decisivamente, la influencia en y a través de las principales instituciones de la cultura: el sistema escolar, universitario, de comunicaciones, etc.

+ Esta política procura, en breve, proponer en concurrencia con otras poderosas propuestas una visión de la sociedad y un programa de reformas de la vida social, que incluye una permanente consideración de las condiciones subjetivas de las masas,

esto es, sus preferencias, orientaciones, costumbres, hábitos de consumo, etc. O sea, son políticas que no se definen sólo por un voluntarismo de los contenidos y un centramiento en la esfera de la producción cultural, sino que --además-- consideran, valoran e incluyen en su definición el sentido de los públicos, sus sensibilidades, intereses, estados de ánimo, niveles de desarrollo, etc.

3. El modelo gobbelsiano o de manipulación propagandística

Una breve nota sobre la concepción fascista (italiana) aplicada a la política cultural.

El modelo fascista de hacer política cultural está condicionado fuertemente por el carácter reaccionario de la política fascista, esto es, por su carácter " disgregador del entramado social y de su superestructura política" (Gramsci, 1926: 305). En esta situación, según afirmaba Gramsci, es "absurdo hablar de revolución". Y agregaba:

> "en sustancia, el fascismo modifica el programa de conservación y de reacción que siempre ha dominado la política italiana solamente por cuanto introduce un diverso modo de concebir el proceso de unificación de las fuerzas reaccionarias. A la táctica de los acuerdos y los compromisos, el fascismo opone el propósito de realizar una unidad orgánica de todas las fuerzas de la burguesía en un solo organismo político bajo el control de un solo mando centralizado que debe dirigir conjuntamente el partido, el gobierno y el Estado. Questo propósito corrisponde alla volunta di resistire a fondo ad ogni attacco rivoluzionario.." (1926: 305)

::

En el fascismo (italiano) todo se subordina a este objetivo de desarticulación de las fuerzas populares y revolucionarias; a esta estrategia " defensiva ", (Togliatti 1952; 1928). Pero, a la vez, el fascismo aparece --especialmente en su primera etapa-- como un proyecto de sustitución del régimen liberal en crisis (Tannenbaum, 1975: cap.2) que logra movilizar a amplios sectores de la sociedad y que atrae a gran parte de la intelectualidad italiana de la época : D'Annunzio, Marinetti, De Chirico, Gadda, Pirandello, Croce, Gentile, Papini, Mapalaparte, etc. (En 1931, para conservar sus cátedras, los profesores universitarios fueron llamados a jurar fidelidad al régimen. Sólo once, entre 1.250, se negaron a hacerlo).

La concentración del poder en el Estado fascista permitió a éste desarrollar una vasta labor de encuadramiento de la población a través de múltiples organizaciones juveniles , deportivas, recreativas, universitarias, paramilitares . "Pero el encuadramiento no alteró la estructura de clases de la nación en lo más mínimo; por el contrario , reforzó las normas de conducta existentes, creando una íntima conformidad en la totalidad de la sociedad" (Tannenbaum, 1972: 159). Lo cual viene a ser una primera diferencia significativa con el modelo leninista de las políticas culturales que al operar sobre la base de un proyecto y de una práctica de transformación revolucionaria de la sociedad, logra operar un encuadramiento con efectos ideológicos de más largo plazo.

Sobre todo, el fascismo no logrará transformar el sistema de enseñanza y, por tanto, no podrá asegurar una transmisión cultural de nuevo tipo.

"El régimen fascista nunca tuvo éxito en la utilización de la enseñanza para la formación de una nueva clase dirigente" (Tannenbaum, 1972: 239); "se derrumbó en el plano ideológico porque no consiguió imponer su ideología en las escuelas y, a través de éstas, en la mentalidad de las jóvenes generaciones" (Macciocchi, 1978: II, 19). He aquí una segun-

da y más importante diferencia con las políticas culturales leninistas, las cuales no podrían existir continuadamente sin el control del sistema escolar, esto es, sin su eficaz rendimiento ideológico conforme a las exigencias de reproducción de la nueva clase en el poder.

En cambio, el fascismo logró --y en esto se diferencia bien nítidamente de las experiencias militar-autoritarias recientes del Cono Sur-- una importante movilización y participación de masas. Según la conocida fórmula de De Felice, el fascismo creó un mecanismo de "presencia activa y no (...) de exclusión de las masas". Los regímenes autoritaros del cono sur suelen ser llamados, por el contrario, de esclusión de masas. ¿Cómo logró esto el fascismo en el terreno ideológico?. Nos satisface la respuesta de la Maccioschi:" "con la ayuda de una tupida red de elmentos organizadores, ideológicos e incluso éticos". (1978:22) . La manera de hacer política cultural del fascismo (clásico) consiste justamente en crear esa "tupida red de elementos organizadores, ideológicos e incluso éticos". Las organizaciones de encuadramiento a las que nos referimos anteriormente son parte importante de esa red. Los elementos ideológicos del fascismo en cambio son variados y, por lo general, débiles. Ya sabemos que no lograron articular un nuevo principio de organización de la enseñanza. Gramsci dice de la ideología fascista que es una "improvvisazione dilettantesca", condenada a caer en el ridículo (1924:255). En cuanto al elemento ético del fascismo, el más importante es su ethos militar. "Fuera del terreno de la organización militar, escribe Gramsci, el fascismo no ha dado y no puede dar nada..." (1924:254). Su originalidad consistiría justamente en haber producido una fórmula de organización adecuada para un sector social que nunca había podido organizarse unitaria y coherentemente: la pequeña burgesía. Dicha fórmula es la milicia. "La milizia é quindi il perno del Partito nazionale fascista; non si puó sciogliere la milizia

senza sciogliere anche tutto il partito". (Gramsci, 1924:254)

La política cultural del fascismo tiene pues esta característica de un encuadramiento movilizado de masas que: (a) se realiza mediante un conjunto de organizaciones, (b) que operan con una ideología débil, algo ridícula, (c) y con un ethos militar/miliciano, (d) sin que estos dos últimos elementos (b+c) logren configurar una modalidad continuada de transmisión cultural a través del sistema de enseñanza. Pero, en cambio, ellos sirven para alimentar una importante movilización de los medios de propaganda que el Estado controla, lo que viene a constituir una nueva característica del régimen fascista y de su política cultural. Como dice la Macciocchi (1978: 22):

> "se trata, en suma, de la enorme función propagandística que bajo el fascismo asumieron las formas de comunicación (...) Para ello se ulitizaron no sólo los instrumentos tradicionales, como la prensa --sobre la cual la censura ejercía una vigilancia ininterrumpida-- , sino también la radio, el cine, los documentales, el arte, la moda, los uniformes, los espectáculos, las manifestaciones gimnásticas y militareas que constituían auténticos vehículos de información y orientación de masas".

La radio sobre todo se convertirá en el istrumento de articulación de esta nueva cultura de masas de base propagandística (recuérdese la película "Una giornata particolare".) Entre 1929 y 1938 los aparatos de radio en Italia se triplican, pasando de 300mil a 1 millón. Los auditores habitual[illegible] por receptor eran cinco, pero se multiplicaban mucho más con ocasión de los eventos político-propagandísticos (Tannenbuam, 1975: 303). Recuerda la Macciocchi: "En la medida en que yo pueda tener un recuerdo preciso, la atmósfera fascista la constituía ese constante estrépito de la propaganda, ese ininterrumpido nerviosismo de lla palabra, esas vibraciones metálicas de las consignas, los gritos de guerra, esas inscripciones en las casas de los campesinos - con el último pensamiento del Duce: 'el surco se traza con

el arado, pero se defiende con la espada' ; 'crear, obedecer y combatir' (...); 'el siglo XX es el siglo del fascismo'." (Macciocchi, 1978: 23).

Por fin, está el juicio de Bobbio que seguramente compartirían Togliatti, Tannenbaum y la Macciocchi: que verdaderamente no existió una cultura fascista puesto que, a pesar de los esfuerzos realizados y de los éxitos coyunturales, ella no logró "cristalizar en iniciativas duraderas o históricamente importantes" (Bobbio , 1973).

La discución de este tópico es habitual también entre nosotros: si acaso existe o no una cultura autoritaria. Lo que ocurre es que todo depende del modo como se defina aquí el término cultura. En el caso del fascismo, Bobbio afirma que ella no existió puesto que no cristalizó duraderamente en expresiones históricamente importantes. En cambio habría cultura socialista-real (en la URSS, en Hungría, etc) puesto que allí ha logrado durar y ha dado lugar a expresiones históricamente importantes (tanto en la organización cotidiana de la cultura como en su articulación macro y pública). Lo que interesa para nuestros efectos es que mientras duró, La cultura fascista fue en parte el resultado de ciertas políticas impulsadas por el Estado fascista; y que si no duró más, ello se debió no sólo a las limitaciones de esas políticas sino, además, al carácter del régimen en que ellas se dieron, el que no postulaba a una hegemonía ideológicamente centralizada sobre la base de una revolución social sino a una transformación "defensiva del régimen liberal sobre la base de una dictadura fundada en la milicia pequeño burguesa.

En suma, puede decirse que el modelo de políticas culturales del fascismo se separa de los anteriormente anali-

zados en tanto que no representa una política de contenido sino primordialmente un modelo de manipulación propagandística. No forma parte de la familia de los modelos leninistas sino de la familia de los modelos gobbelsianos.* Son modelos que no se organizan en función de una ideología desarrollada, cuya hegemonía busca imponerse a toda las expresiones de la cultura y de la sociedad, sino que se organizan en función de la movilización episódica de las masas para mantener su nivel de identificación con el régimen, el gobierno o el jefe. Por lo tanto, son modelos que no buscan la adhesión (intelectual) de los intelectuales sino su adhesión externa, su conformismo pasivo, su reconocimiento 'juramentado' del régimen.

En tanto que modelos de manipulación y propaganda, su pretensión de construir una cultura en el tiempo largo, o sea, de desarrollar una cultura nacional (burguesa, proletaria o lo que sea) no esiste. Lo que hay en cambio, es preocupación por las coyunturas: movilización de la cultura que existe frente a sucesos (invación de Etiopía); en general "calentamiento de masas" y la cultura para la guerra; etc.

---

* Se ajusta esta denominación al tipo de análisis de Fest, quien introduce así su estudio de J.Gobbels:"Propaganda was the genius of National Socialism. Not only did it owe to propaganda its most important successes; propaganda was also its one and only original contribution to the conditions of its rise and was always more than a mere instrument of power: propaganda was part of its essence. (. .)

Carrying it to an extreme, one might say that National Socialism was propaganda masquerading as ideology, that is to say a will to power which formed its ideological theorems according to the maximun psychological advantage to be derived at any given moment, and drew its postulates from the moods and impulses of the masses, in the sensing of which it was abnormally gifted." (Fest, 1979: 130).

Para cumplir con su fin de manipulación de masas, las políticas culturales fascistas o gobbelsianas enfatizarán no sólo el control de los medios de comunicación más importantes , sino su uso imaginativo así como el uso de la propaganda (en sentido lato) dentro de la cultura cotidiana de masas: grandes celebraciones , marchas, desfiles de antorchas, alocuciones en estadios, plazas, etc. Uso de vestimentas y músicas, etc.

Asimismo, las políticas culturales de este tipo apoyarán los fines de manipulación con la creación de diversas instituciones y /o organizaciones: unas de encuadramiento de la población (especialmente juveniles, de mujeres, de trabajadores) y otras de apoyo a la acción ideológica del Estado, especialmente vinculadas a los medios de comunicación.
En cambio la debilidad ideológico-hegemónica de las políticas de este modelo no logran conferirle a los procesos socializatorios públicamente organizados (como ocurre con la escuela) una nueva orientación. La transmisión generacional de la cultura continúa por tanto fluyendo por los canales tradicionales y de acuerdo a las pautas consagrados: familia, escuela, clase, iglesia.

4. El modelo tocquevilliano o de mercado.

Examinaremos en lo que sigue un cuarto tipo de modelos de política(s) cultural(es) que denominaremos modelos tocquevillianos o de mercado. * (con grados variables de intervención pública y estatal). Estudiaremos especificamente un caso de esta familia, caracterizado por una intervención estatal de tipo clientelística, e ilustraremos este caso con las políticas culturales adoptadas en Brasil durante las décadas de 1960 y 1970 (Brockmann Machado, 1984; Miceli 1984 a y 1984b; Parreira, 1984). En este modelo, la política cultural reposa en un proyecto implícito que es vehiculado por la Industria Cultural. El mercado es la mano invisible que (principalmente) regula el desarrollo cultural de la nación.

---

* La denominación de tocquevilliana para la clase de modelos que regulan el desarrollo de la cultura por políticas implícitas de mercado puede parecer a primera vista desconcertante. En efecto, Tocqueville se refiere en su obra clásica a la democracia; no al mercado. A la igualdad y sus consecuencias, y no al mundo del consumo como rector de la vida social. Sin embargo, si se leen con atención los primeros capítulos del volumen segundo de La Democracia en América que se refieren sucesivamente al método filosófico de los norteamericanos, a la fuente principal de las creencias en los pueblos democráticos, a la aptitud y gusto por las ideas generales, a como se sirven de la religión en los Estados Unidos, al comportamiento de los norteamericanos frente a las ciencias, la literatura y las artes, a los monumentos en norteamerica, a la fisonomía literaria de los períodos democráticos, a la industria literaria, etc) se verá que Tocqueville estaba reflexionando en estas páginas centralmente sobre el fenómeno de una cultura ligada al movimiento del mercado. Nótese por ejemplo lo que dice a propósito de la industria cultural, donde llega incluso a prever el fenómeno del best seller: "las literaturas democráticas abundan siempre en autores que no ven las letras sino como una industria, y por cada escritor de mérito se encuentran mil vendedores de ideas". (Tocqueville, 1978: 435).

Luego, es meramente una apariencia el hecho de que no exista la formulación de un proyecto cultural,. Según señala Brockmann Machado para el caso de Brasil (1984:11) "la inexistencia de una política orgánica substantiva en el área de la cultura no significa que no exista en el país un proyecto cultural en ejecución. Este proyecto existe: es el proyecto del mercado y de la Industria Cultural. No es un proyecto generado e implementado por el Estado sino por la empresa privada, siendo consentido por aquel".

En esta situación, el papel del Estado tenderá a asumir la forma de un mecenazgo público desdinado a subsidiar instituciones e individuos que no encuentran colocación segura en el mercado para los bienes culturales que pruducen. (Miceli, 1984b: 99).

Lo anterior trae aparejado como resultado una progresiva segmentación del universo cultural; por un lado un mercado dinámico en manos de las grandes empresas de la industria cultural que explotan las mejores oportunidades de inversión en el campo de la producción cultural, encontrando allí altos retornos para sus inversiones (televisión, estaciones de radioFM, discos, video-casettes, fascículos, etc.); por otro lado, el ámbito de la acción estatal que se restringe en lo fundamental a la conservación del pratrimonio cultural y a respaldar aquellas otras actividades culturales que no podrían reproducirse en el mercado protección (como son la opera,

el ballét clásico, la música llamada erudita, el teatro, etc.

El Estado queda entonces reducido a proteger la alta cultura y a conservar el patrimonio cultural, en tanto que la empresa privada se hace cargo del mercado cultural de masas.

La política cultural del Estado brasileño adoptó en estas condiciones unas particularidades que son típicas:

- No se trató en realidad de una política cultural, sino de políticas culturales (en plural) llevadas a cabo por variados órganos públicos con escasa relación entre sí.

- En parte, la actividad del Estado en el campo cultural llega a confundirse o se identifica con la iniciativa para crear organismos públicos de acción cultural que le permitan (al propio Estado responder a las diversas demandas que se le hacen o satisfacer las dinámicas intra-burocráticos (en términos de querellas entre grupos; estrategias por ampliación del mercado laboral o de influencias; procesos de profesionalización de agentes culturales, etc .) En Brasil esta iniciativa es multiforme y compleja (Miceli, 1984a).

- Llegado un momento de alta diversificación de organismos culturales del Estado y de multiplicación de sus iniciativas, podrá hacerse sentir la necesidad de contar con una política que vuelve coherente la intervención del Estado en este campo. En Brasil, durante la gestión del Ministro de Educación y Cultura Ney Braga se llega a este punto y se aprueba una Política Nacional de Cultura(Parreira, 1984: 235). Pero una sola política cultural en un régimen o modelo cultural fundado en la libertad de

los individuos y de las empresas para operar en el mercado cultural no puede llegar demasiado lejos: tenderá a enfatizar aspectos como la coordinación entre órganos del Estado, políticas de subsidios, de generalización del acceso al mercado cultural (políticas 'distribucionistas'), de conservación del patrimonio, de regionalización de las actividades culturales, etc.

En la práctica, la intervención del Estado tenderá a ser, con o sin una Política Nacional de Cultura, un haz de iniciativas diversas realizadas a través de una diversidad de organismos. (Puede existir en cambio, como ocurre en el caso brasileño que estamos analizando, un eje común que venga determinado exógenamente, como puede serlo un principio de censura ideológica. Pero aún éste tendrá una operación solo relativamente eficaz (a diferencia de lo que ocurrirá en modelos leninistas o gobbelianos) debido justamente a la descentralización de los órganos, el

papel subordinado del Estado vis-a-vis al mercado, la falta de una ideología centralmente administrada, etc.

- Precisamente el hecho de que el Estado actúe en estas condiciones hace que sus intervenciones tengan habitualmente la naturaleza de una multiplicidad de pequeñas acciones, las que no serán ni demasiado osadas ni movilizadoras de grandes pretensiones o recursos en una sola dirección.

- En efecto, el Estado está en constante riesgo de no poder legitimir su intervención en el plano cultural. En cambio, este esquema de múltiples y diversificadas pequeñas acciones encuentra una fácil legitimación a través de las redes clientelísticas a las cuales esas intervenciones favorecen. Como señala Brockmann Machado (1984), esas intervenciones se restringen a atender las demandas de clientelas (artísticas) que han llegado a establecer un nexo con el respectivo órgano público . Y esas demandas son habitualmente por recursos, lo que hace que el papel de los órganos estatales sea eminentemente pasivo; su función no es nada más que financiar determinados proyectos culturales. Las clientelas del caso pueden ser también altamente diversificadas: órganos públicos (que solicitan apoyo de otros órganos definidos como financiadores); fundaciones: asociaciones culturales; asociaciones de barrio; organizaciones profesionales de artistas; organismos locales y regionales, etc.

- La competencia que se establece entre las diversas clientelas por obtener recursos de agencias diversificadas lleva al establecimiento de lo que Brokmann Machado llama "clientelismo pluralista ", puesto que los recursos tienden a ser distribuidos no "sectariamente"; esto es, no de acuerdo a patrones de administración ideológica. (Sería ingenuo pensar, sin embargo, que no pudieran fijarse ciertos límites a ese

clientelismo pluralista que estableciera, por ejemplo, ciertas exclusiones limítrofes, etc.).

- Por fin, la distribución de fondos públicos se hace en este modelo, especialmente, en función de actividades que no logran competrir por sí mismas en el mercado y que, para subsirtir, reproducirse y desarrollarse necesitan de la asistencia del Estado. (Otro destino de los subsidios públicos puede ser la ampliación del consumo cultural).

En términos de un modelo de políticas culturales, el modelo del mercado con intervención del Estado (versión brasileña) debe ser calificado como un modelo de políticas no-contenidistas ni manipulativas, sino de fomento vía subsidios que, en esta versión, adoptan la forma de distribución propia del clientelismo pluralista .

Se trata de políticas culturales que tienen por objeto proteger ciertas actividades que no logran competir en el mercado, que son escasamente rentables o que tienen un sentido de preservación de la cultura nacional como son las actividades de conservación y de museos (En el caso brasileño véase Arruda Falcao, 1984).

En general este modelo de mercado e intervencionista de Estado puede asimilarse --como tipo ideal -- al modelo que en economía se llama mixto, con la reserva que dentro de él cabe una multiplicidad de variantes: tanto por el modo como opera el mercado de en la sociedad respectiva (las bases sociales y nacionales del mercado) como por el modo como se realiza la intervensión del Estado, que puede enfatizar desde las labores de fomento (por ejemplo,en función de las calses populares) hasta las labores de protección (del patrimonio hitórico ò de la alta cultura)

El caso Yanki es una versión particular del modelo de mercado: con reducida intervención del Estado y una regulación poderosa por las empresas que operan (y controlan) el mercado; lo cual da a todo el funcionamiento de la cultura un claro sentido de "cultura de masas comercializada". Según escribe Herbert Gans: (1969:162-63) "...En América (del Norte) la política cultural se sitúa en gran parte dentro del mundo del comercio, aún cuando a veces personalidades del gobierno sean las encargadas de canalizar los mass media por cuenta de una clase o de un grupo de interés". En este caso, las políticas culturales de los agentes privados diversos (empresas, directores, productores, grupos, fundaciones, etc) se determinan en buena medida por sus estrategias de mercado, en el sentido no sólo de estrategias de rentabilidad sino, además, de conquista, mantemción y ampliación de públicos.

Señala Gans (1969) que la política cultural de estos agentes privados que operan en el mercado en condiciones de baja intervención del Estado resulta de relaciones complejas que se establecen entre por lo menos tres grupos fundamentales: los distribuidores (poseedores y administradores de medios de comunicación); los creadores (artistas que producen) y los públicos consumidores de cultura. En esta imagen, evidentemente, los dos primeros grupos (distribuidores y creadores) aparecen como los políticos (culturales) con su oferta (cultural) y los públicos son el cuerpo electoral cultural. (Esta imagen que hace diez años nos parecía ingenuamente yanki, está en la base de las modernas teorías de la cultura a la Bourdieu ...).

En el modelo cultural comercial (yanki) la diversidad de ofertas frente a un público segmentado por sensibilidades y "gustos" llevará a la estratificación de la cultura en alta,media y baja (Shils,1974) o en modalidades highbrow y low brow (Gans, 1974); esquematismos (aquí todavía más simplificados que de costumbre) que en el fondo son puntos de referencia para la discución de políticas culturales que continuamente tiene lugar en la sociedad yanki y que debe resolverse al interior del mercado por la orientación de preferencias individuales que devienen preferencias de masas.

En suma, en la versión yanki del modelo de mercado, la discusión sobre política (s) cultural (es) tenderá continuamente a trasladarse al interior de las principales instituciones culturales de la sociedad civil (mass media, escuelas, universidades) y tendrá allí por agentes a una multiplicidad de asociaciones tocquevillianas, las cuales muchas veces se hallan determindadas más que por su pertenencia de clase por su directa pertenencia "sub-cultural"en términos de raza, generación, sexo, región, profesión, etc.

((Un punto a elaborar aquí sería el de las diferencias y similitudes entre algunos fenómenos de conformismo propios del modelo de políticas culturales que llamamos de competencia hegemónica y fenómenos análogos que se producen bajo el modelo de mercado. Siguen algunas anotaciones al respecto.))

La tesis habitual en Chile ha sido que existe una diferencia cualitativa entre ambos fenómenos de conformismo. El conformismo producido por la competencia entre proyectos hegemónicos conduciría a una mayor elebaración comunicativa, En otras palabras: elevaría los umbrales comunicativos del proceso de reconocimiento (o consumo) simbólico. En cambio , el mercado reduciría esos niveles y tendría una forma "no-comunicativa" (En realidad, lo que se quiere decir es que en el mercado gran parte de la comunicación está simplificada y contenida en el movimiento de los precios. La complejidad informativa de sistemas sociales complejos se halla reducida por este mecanismo-de-mercado). En este sentido puede

decirse que la competencia hegemónica es un medio caliente, en tanto que la competencia de mercado es un medio frio.

En un modelo del tipo gramsciano, efectivamente, gran parte de la competencia hegemónica (Gramsci habla de " lucha de hegemonías") se realiza fuera del mercado: intervienen los partidos, las asociaciones civiles de todo tipo, las iglesias etc. Se supone por tanto que hay una mayor necesidad de argumentar públicamente. Hay que elaborar los motivos del conformismo buscado. Hay que crear motivaciones de adhesión racional.

En cambio, en un modelo tocquevilliano la competencia tiene lugar en el mercado, mecanismo de oportunidades y habilidades como dice Von Hajek (1981:81) que no requiere la elaboración comunicativa de los motivos de conformación, sino solamente de un cálculo que, en condiciones determinadas, puede llevar como sub-producto a un comportamiento colectivo de conformismo. (Tipicamente, fenómenos de moda, etc., que son expresiones de hegemonía en el mercado).

Lo importante sería indagar, a partir de consideraciones de este tipo, acaso es posible impulsar políticas (culturales) que obtengan efectos de conformismo por una u otra vía, determinando: (a)si en cada caso el conformismo es de la misma naturaleza cognito/afectiva; (b) de una similar profundidad por tanto y perdurabilidad; (c) si puede indistintamente obtenerse por una de ambas vias respecto de producciones simbólicas iguales: digamos, concepciones complejas de mundo ; propuestas politicas; proyectos ideológicos; respecto de patrones estéticos, de normas y tradiciones,etc.
(Si se mostrara que solamente una via de elaboración comunicativa permite alcanzar ese tipo de efectos de conformismo habría entonces un argumento en favor de una competencia no-mercado en ciertos ámbitos).

III. VERSIONES NACIONALES DE MODELOS DE POLITICA CULTURAL

En esta parte analizaremos algunas formulaciones de política cultural que han surgido de los partidos políticos chilenos durante los últimos años.

1. La DC: competencia hegemónica más mercado.

Si se toma el "Proyecto Alternativo" elaborado por la DC se verá que el tema cultural no ha estado ausente. Hay por lo menos cuatro documentos que se refieren a él directamente: uno sobre la cultura como base de un proyecto alternativo; uno sobre comunicación masiva; uno sobre educación y uno sobre educación superior. De estos documentos ninguno contiene algo que pudiera llamarse, en sentido estricto, una política cultural. Pero los dos primeros enumerados contienen elementos que apuntan en esa dirección.

El documento "La Cultura como base de un proyecto alternativo" (Proyecto alternativo, 1984a) se refiere, primero que todo, a la cultura entendida como forma de vida de un pueblo. Es decir, a la noción que inicialmente llamamos de cultura cotidiana (frecuentemente llamada también noción antropológica de la cultura). El énfasis está puesto en esa dimensión de la cultura puesto que se descubren allí --esto es, en los valores que se comparten o no cotidianamente por un pueblo-- las principales rupturas y desgarros introducidos por la experiencia autoritaria (con su modelo económico neo-liberal) y allí, asimismo, los desafíos mayores para la construcción de la futura democracia chilena.

La noción precisa de cultura que se emplea es aquella que ha venido desarrollándose en los documentos más recientes de la Iglesia Católica Latinoamericana, y cuya culminación

(desde el punto de vista de la política cultural de la propia Iglesia Católica Latinoamericana) se halla en el documento Puebla.

> Cultura entendida como aquello que "abarca la totalidad de la vida de un pueblo: el conjunto de valores que lo animan y de desvalores que lo debilitan y que al ser participados en común por sus miembros, los reúne sobre la base de una misma conciencia colectiva. La cultura comprende, asimismo, las formas a través de las cuales aquellos valores o desvalores se expresan y configuran; es decir, las costumbres, la lengua, las instituciones y estructuras de convivencia social, cuando no son impedidas o reprimidas por la intervención de otras culturas dominantes". (Doct. de Puebla, cit. Proyecto Alternativo, 1984a)

La dialéctica de valores y desvalores permite a la DC articular su discurso cultural en términos de las clásicas oposiciones: violencia/paz; opresión/libertad; materialismo/solidaridad. Por este camino la DC puede, cada vez que lo necesita, volver a recolocarse como "alternativa" o como "centro alternativo" frente a las derechas y a las izquierdas. El camino propio reaparece entonces incluso en el terreno de la cultura.

Pero, sobre todo, la articulación de su discurso de la cultura a partir de la cultura entendida como vivencia cotidiana de valores y de desvalores le permite a la DC diagnosticar las graves distorsiones introducidas por la experiencia autoritaria en Chile. La más grave de todas ella : esa verdadera ruptura cultural (que se ha desarrollado en el país desde antes de 1973, pero que luego de esa fecha se ha acentuado) entre culturas de clases y grupos antagonizados por sus diferntes estilos de vida, de consumo, de participación en la riqueza, el poder y el prestigio.

(El tema no es nuevo para la DC. Aunque el documento que analizamos no lo señala, se trata en efecto de un tema intensamente estudiado y elaborado por la intelectualidad católica y democristiana de la década del 60, en torno a las nociones de marginalidad, dependecia cultural, modernización, integración, etc. Véase al respecto DESAL, 1965). Pues bien el documento DC afirma: "de 1973 a ahora, la proletarización se agudiza. La agravan la cesantía, la vagancia, la mendicidad, la desnutrición, la dignidad atropellada, el hacinamiento en las cada día más escasas viviendas". Y luego el documento continúa:

"Este es un microclima cultural muy fuerte: tan marcador, de seguro, y quizá tan inexpugnable desde fuera, como los de Chiloé y el Altiplano. Quizás más aún. Este fenómeno de disgregación de lo cultural, tomado en su acepción más primaria o más amplia, puede resultar decisivo para la futura acción política, si pretendemos fundarla en la concordia y no en la discordia.".

En suma: la cultura como base de la política. He ahí el primer problema que se plantea en este documento. La cultura cotidianamente vivida; vivida pues como expresión de condiciones económicas, sociales y políticas, de vecindad y de familia, de interacción y de alienación; es decir, vivida en la esfera de la cotidianidad de los sujetos privados: ¿qué tipo de soporte ha de ser para la sociedad y la política democráticas? ¿Cómo hacer, en otras palabras, para que los valores que primen en esa cultura de lo cotidiano sean convergentes con el esfuerzo de la política por refundar la democracia? (Curiosamente en este documento no se retoman temas como el del consenso político y del "pacto social" que han aparecido vastamente en la discusión de la DC y que aparecen también en otros documentos más centrales del Proyecto Alternativo).

La preocupación del documento que venimos comentando por la cultura (en esta esfera de lo cotidiano) radica también en el hecho de que el PDC se piensa a sí mismo como un Partido de inspiración cristiana. Su mirada sobre lo cultural no es

una mirada secularizada por tanto. No contempla la cultura vivida con pragmatismo elemental (términos del documento) para así mejor orientar la acción política, sino además para "discernir allí, en lo real, la traducción a lo humano de la voluntad de Dios". Por lo mismo,, el Partido actúa en la cultura queriendo impulsar esos valores cristianos capaces de oponerse a los desvalores de la violencia, del materialismo, etc.

Luego, el documento de la DC pasa a referirse a la "otra cultura"(así, entre comillas): "la de los cultos, los artistas, los intelectuales. Esa 'otra cultura' desde luego, no es tal 'otra' sino una zona de la misma".

Siguiendo de nuevo el documento de Puebla, el documento de la DC afirma que los intelectuales y artistas se sitúan de preferencia en el terreno de " las formas a través de las cuales aquellos valores o dssvalores se expresan o configuran". Esas formas no se encuentran sin embargo autodeterminadas: son "una parte" de la realidad cultural "entendida en su sentido antropológico.".

Esta cultura intelectual y artística estaría llamada a jugar un papel importante en la fase actual de la política chilena: debe buscar remecer la conciencia nacional y poner en marcha la construcción de una "cultura de la libertad"; así "será necesario (mañana) que artistas, artesanos, intelectuales de distintas disciplinas recogan nuestro anhelo de ser libres y estimulen ese anhelo hasta convertirlo en una constante incorporada a nuestra idiosincracia".

Entonces, para terminar: es frente a estas dos dimensiones de la cultura --la cotidianamente vivida como valores y desvalores encarnados en la existencia práctica colectiva; y la "otra"dimensión de la cultura intelectual artística-- que la DC debe actuar.

> Un partido que ignora la cultura en su acepción antropológica terminará moviéndose en el vacío, dirigiéndose a los fantasmas que imagina, no a los seres que lo rodean. Y un partido que prescinde de una política cultural, que olvide o margine a la 'otra cultura', se limitaría a proponer soluciones técnicas o administrativas, a plantear proyectos específicos que no solo no garantizan su futuro sino, más bien, garantizan que no tendrá futuro".

Un partido sin intelectuales y sin artistas sería , en cuanto a su influencia masiva, "flor de un día". En cambio "buena parte de la fuerza de ciertos movimientos de izquierda reside en el apoyo que les prestan vastos sectores de intelectuales y artistas. Se difunden con su ayuda, se apoyan en ella, sobreviven con y por ella".

Hasta aquí este resumen de documento de la DC. Llama la atención en él que el tema de la cultura sea tratado básicamente en la perspectiva de "lo cultural" como terreno de la política. No tanto la sociedad como terreno de políticas culturales, sino la cultura como soporte de la política (del partido). En este sentido es natural que se privilegie el discurso sobre la cultura vivida o cultura cotidiana. Allí, en efecto, se encuentra el terreno de la política. El partido tiene que conocer esa dimensión de la sociedad si quiere ser eficaz. Si desea interpelar a las masas y obtener respuestas de adhesión y de movilización. Por otro lado, debe preocuparse también por la cultura intelectual o artística en tanto que a través de ella adquieren su forma los valores que la DC desea impulsar en la sociedad y aquellos desvalores que ella combate. Pero, además, porque el partido gana en prestigio e influencia si en torno a el se agrupan intelectuales y artistas reconocidos socialmente.

En fin, la DC se mueve en dos niveles. En el de la cultura vivida o cotidiana prácticamente no propone políticas (culturales), pues reconoce que esta esfera se rige porlas "condiciones de vida", por el contexto social y que allí actúan otros poderosos agentes (la Iglesia, la familia, la escuela, etc). Sin embargo, en este terreno --a diferencia de partidos secularizados-- el PDC mantiene una política implícita que le viene dada por su inspiración cristiana. El PDC, en efecto, reconoce en lo cultural cotidiano el terreno donde deben encarnarse unos determinados valores que comparte (pero históricamente no necesita ser así) con la Iglesia Católica.

En cambio, en el plano de la cultura macro, pública y relativamente institucionalizada, la DC formula políticas culturales sectoriales y puede, incluso, aceptar principios de planificación y/o programación cultural: en relación a la escuela, la universidad, los medios de comunicación de masas, la preservación del patrimonio cultural, etc.

En el primer nivel, la DC forma parte de las colectividades y agentes que piensan la cultura con sentido contenidista ético-valórico. La DC impulsa una visión del mundo fundada en valores de inspiración cristiana la que debe encarnar en la conciencia colectiva y en las prácticas sociales a través de un específico modelo de organización de la sociedad (ayer se llamaba sociedad comunitaria; ¿comó hoy?).

Así, la política cultural de la DC se desdobla en una política genérica e implícita, que está dada por su modelo de sociedad (¿sería hoy un modelo de consenso?*)--dimensión a

---

* Tal vez sea esa tensión entre una política contenidista implícita y "holística" (i.e., para toda la sociedad) y su política de arreglos sectoriales, de reformas parciales, de institucionalidad secularizada, la que lleva a algunos teóricos de la DC a manifestar una cierta preferencia por modelos consociativos de la democracia.

través de la cual se ponen en juego los valores de la DC--, y un conjunto de políticas sectoriales, muchas veces de contenido "pragmático" como veremos luego, que tienden a regular el acceso, la organización y el funcionamiento de los medios de producción cultural y la distribución de los bienes culturales. En ese caso de busca un balance entre el interés privado y el público y, en el otro, una democratización del consumo cultural.

Lo interesante, nos parece, es que esa política genérica e implícita sea una de contenidos (en este caso: valóricos, éticos) pues esto ubica a la DC en una situación peculiar respecto al juego democrático: en efecto, ella tenderá a ubicar su política cultural implícita en un modelo de competencia hegemónica, precisamente por tratarse de un partido que posee una concepción de mundo densamente enraizada en una visión totalizante del mundo, la cual quisiera ver inspirando su propia acción y la construcción de la íntegra sociedad. Por otro lado, en tanto que partido favorable al pluralismo competitivo en la esfera política, se ve constreñida a adoptar políticas sectoriales de contenido más "pragmático", esto es, no articuladas por una perspectiva ideológica de tipo leninista o gobbelsiana. Dicho en términos de los modelos que se presentaron antes: por su política implícita o genérica, la DC parece ser un partido que opera dentro del modelo de la competencia hegemónica; pero en cuanto a sus políticas sectoriales parecería ser más bien un partido que se mueve dentro del modelo de mercado con intervención pública. (Esta doble cara de la DC ha producido siempre la reacción negativa de la derecha que o bien tiende a ser un agente del modelo de mercado a secas (sin agregado de una visión del mundo) o tiende a ser un competidor, dentro de la misma visión cristiana, de esa visión hegemonizante de la DC, sólo que con mucho menos probabilidades de encontrar sustento popular. Por otro lado, podría pensarse que esa doble cara ha hecho a la DC eficaz en la disputa con el PC o con la izquierda con visiones hegemonizantes, puesto que le permite oponerse a estas otras fuerzas en los mismos dos niveles de operación y de frecuencias de interpelación. Por fin, podría pensarse que esa doble cara lleva a un relacionamiento incómoda de la actual izquierda "post-revolucionaria" con la DC, puesto que aquella, con sus tendencia a

un pragmatismo reformista y a una política secularizada se encontrará frecuentemente enfrentada al reformismo -de- valores y a la política -de- contenidos éticos de la DC).

Pero veamos cómo se formula la política cultural de la DC en el ámbito de los sectores y de los medios de producción cultural.

En este caso, efectivamente, la política está enunciada en términos de problemas concretos a ser resultados, de balances que es necesario obtener, de condiciones técnicas y políticas que regulan el juego posible de las políticas a adoptar, etc. Es lo que hemos llamado un enunciado pragmático de políticas. (Que no significa aquí carente de principios, sino que, meramente, que esos principios están íntegramente "filtrados" por los problemas. Hay pues un problem-oriented approach, en vez de una aproximación en términos de principios abstractos. Hay en este plano, por tanto, un intento de secularizar las políticas culturales, y no de tratarlas en términos de valores abstractos y de exigencias de una ética absoluta).

En el Proyecto Alternativo de la DC (Proyecto Alternativo, 1984 b) se encuentra este tipo de aproximación en el tratamiento de las políticas frente a los medios de comunicación de masas.

Por ejemplo, en relación a la prensa escrita se sostiene que por su significación social (en la distribución de información, en la conformación de opiniones, en el análisis de fenómenos, etc.) se debe asegurar en ella "de manera expresa el pluralismo ". Esto significa que debe garantizarse a todos los grupos y sectores sociales y políticos "el acceso a la propiedad de diarios y revistas". Al efecto, deberá facilitarse el acceso de grupos hoy no representados. (Incluso, propone la creación de una Fundación Nacional de Fomento de los Medios de Comunicación con intergación de empresarios y profesionales del sector que se aboque a fomentar alternativas en este campo). Asimismo, se deberá facilitar

el acceso a tecnologías nacionales y extranjeras a los nuevos grupos que ingresen en el campo. La publicidad debe regularse de manera tal de evitar su concentración monopólica o cuasimonopólica en uno o unos pocos medios de prensa. Etcétera.

La televisión es tratada con este mismo tipo de aproximación pragmática, no-doctrinarista. Se parte por reconocer que la tv está sometida a un conjunto de factores diferenciadores y peculiares: factores técnicos, económicos, culturales y fácticos (existencia de una sola red troncal de telecomunicaciones con capacidad de transportar señales de televisión; existencia de TVN de Chile y de los canales universitarios, etc.)

A partir de este contexto de factores peculiares, el Proyecto Alternativo de la DC sugiere que en el caso de la TV chilena es casi imposible pensar en una proliferación de canales locales (por ciudades) y que, en cambio, es necesario aceptar la existencia de unas pocas redes nacionales. Seguramente, en el futuro cercano, no más de dos. La TVN por su parte debería mantenerse en manos del Estado y reorganizarse, pero no licitarse para ser traspasada a manos privadas. La tv universitaria debría asimismo continuar. No debería crearse un sector privado de televisión, pero en cambio asegurarse el pluralismo dentro de los canales público y universitarios. Se propone asimismo modalidades de intervención del Estado, sus condiciones y límites. En cuanto al financiamiento se propone que esta provenga simultáneamente de subisidios estatales, de publicidad comercial y del pago directo de los usuarios (sistema de tarifas), destinándose estos financiamientos a diversos aspectos de la empresa televisiva (Así, por ejemplo, se propone el uso de los fondos recaudados por el pago de los usuarios al financiamiento de programas de alta calidad "sin mercado" publicitario y a estimular experiencias de tv regional, educativa y de minorías).

En fin, no pretendemos entrar aquí ni en el detalle ni el mérito de las proposiciones que se formulan en el documento de la DC para la prensa, la radiodifusión y la televisión.

Lo que nos interesa resaltar, en cambio, es que tan pronto el discurso de políticas culturales de la DC se sectorializa, se vuelve concreto y apunta a la gestión de los medios específicos, entonces tiende de inmediato a abandonar el modelo de competencia hegemónica y lo sustituye casi íntegramente por el modelo de mercado con intervención pública. En uso de este último modelo las políticas específicas que se diseñen podrán variar según los medios de que se trate, dándose en cada caso un papel a, b o c al Estado y x, y o z al mercado. Pero serán estos dos elementos los que tenderán a organizar el discurso, bajo el supuesto de que las políticas culturales democráticas no pueden --cuando se refieren a la formulación de sistemas nacionales (de comunicación, de arte, etc.)-- adoptar contenidos sino que deben exclusivamente definir mecanismos, instancias, formas, procedimientos. En breve, delimitar el juego --definiendo los modos cómo los jugadores deberán definir sus contenidos, sus estrategias, sus valores, sus intereses expresivos, etc.

Sería materia de otro trabajo ahondar en esta paradojal tensión que se instala en el discurso DC (al menos sobre las políticas culturales) entre el manejo de un modelo de competencia hegemónica para orientar su política implícita, global; y un modelo pluralista de mercado con intervención pública que se aplica a la definición de políticas sectoriales.

2. PC y MIR: leninismo criollo o cultura militante (comprometida)

La posición de política cultural del PC en la actual coyuntura está reflejada en el documento "Un puesto en el combate", llamamiento de los intelectuales comunistas al conjunto de los intelectuales chilenos, de julio de 1982. (PC, 1982).

El diagnóstico de la actual situación del país y de la cultura se resume como una caracterizada por la imposición del fascismo. "El fascismo es (...) no sólo la explotación y represión llevados al límite. Es también, por su mismo desprecio de los valores humanos, la anticultura y la antihistoria de Chile". Por eso se dice que el fascismo representa "la máxima ruptura con la historia y con la cultura de Chile".

El fascismo se halla empeñado en una cruzada "por destruir el acervo cultural progresista y democrático de Chile...". En sustitución, genera una cultura oficial "cada vez más clasista y excluyente". Al mismo tiempo, "se privatiza a la cultura, se convierte a sus productos en mercancía y se tranforma en mecanismo de alienación, de opresión, sea en su vertiente elitista o en la mal llamada 'cultura de masas', que pocas veces pasa de ser algo más que un inmenso negocio".

Pues bien, frente a esa cultura oficial y a la cultura privatizada "resiste y emerge --en medio de sus propias contradicciones y no sin esfuerzo-- una cultura en la que se integra lo popular y lo progresista, lo democrático y lo revolucionario que existe en nuestro país..."

Esta cultura resistente, emergente, donde se fusionan los elementos populares y progresistas, sería además y sobre todo una cultura que expresa la línea política del PC: la línea de unidad y rebelión para derrocar a la dictadura.

> "La clave del avance es la unidad de la fortaleza moral de la causa de la libertad con la fuerza de un pueblo movilizado y combatiente, dispuesto a ejercer el derecho legítimo al uso de la violencia en todas las formas que sean necesarias para terminar con la violencia del fascismo".

Luego, en la lucha contra la dictadura --"en la que es necesaria recurrir a todas las formas de lucha" ("la violencia en todas las formas que sean necesarias...")-- decimos, en esa lucha, el PC reivindica "los derechos y la función de la cultura, no sólo para mañana sino también para hoy".

La función de la cultura para mañana le parece al PC relativamente clara. Se trata de dar lugar a una nueva cultura, nacional, democrática y popular. En la jerga propia del movimiento comunista: una cultura avanzada. "Esta es (...) la dirección en la que tenemos que avanzar; la fusión de la cultura de la que son portadores los intelectuales democráticos y la cultura popular, gestada por y desde los propios trabajadores, en una sola corriente, nacional en sus raíces, democrática en su gestación y popular en su contenido".

En cuanto a la función de la cultura en la actual fase de lucha contra la dictadura. Aquí, como es de esperar, todo se subordina al objetivo de la rebelión popular. En este sentido, correspondería a los "destacamentos revolucionarios" orientar su atención hacia dos áreas de "problemas esenciales para la política": las cuestiones militares," de quién tiene y cómo se construye efectivamente la fuerza y de cómo se detiene con la violencia de las masas, la violencia criminal del fascismo" y las cuestiones culturales, "de cómo se reorganiza y se reconstruye la vida social del pueblo de Chile, para hoy y para mañana, y de cómo se genera la voluntad colectiva y popular de vencer ..." O sea, la voluntad de emplear "todas las formas de lucha" contra el fascismo.

En este contexto político-cultural, el PC pregunta cuál es el papel que les correspondería jugar a los intelectuales chilenos: esto,es, "a los escritores y artistas, a los aca-

démicos y estudiantes; a los profesionales y técnicos; a los comunicadores sociales y trabajadores de la cultura..."

Aquí el PC esboza su política frente a los intelectuales en los siguientes términos:

- Los intectuales y trabajadores de la cultura deben defender la cultura democrática y popular de Chile ("la de Gabriela Mistral, de Pedro de la Barra y Pedro Orthus, la del profesor Lipschutz y el doctor Asenjo; la de Vicente Huidobro, Baldomero Lillo, Víctor Domingo Silva, Pezoa Véliz, Violeta Parra o Víctor Jara; la de José Balmes, Roberto Matta o Pablo Neruda").

- Pueden resistir y defender "todo aquello desarrollado en nuestro Chile al calor de las luchas democratizadoras del pueblo...", esto es, las formas culturales nacidas al amparo o cerca o de las organizaciones de masa y de base.

En breve, los intelectuales sin ser "los agentes determinantes del proceso liberador..." pueden y deben sin embargo ser un actor principal "al flanco de todo un pueblo". Para ello, sin embargo, deben entender que "los derechos de la cultura no han de resolverse en general en el campo de la cultura, sino en el de la política"; es decir, que contra el fascismo no bastan "la fortaleza moral de la razón y la justicia, la lógica y la solidez del alegato intelectual".

En otras palabras, el intelectual es llamado a ejercer "las armas de la crítica" contra el régimen pero, más decisivamente, se llama al intelectual revolucionario "a expresar fielmente los intereses de la clase obrera (léase del PC) y a tener presente que hay momentos en la vida de los pueblos en que las armas de la crítica deben ser reemplazadas, temporal pero decididamente, por la crítica de las armas".

La idea anterior, central en este discurso, está suscintamente reiterada en una extensa cita a Bertold Brecht; extractamos de allí lo medular:

> "Pasan (los intelectuales y trabajadores culturales) de la protesta al llamado, de la queja a la exhortación de la lucha. No sólo señalan con el dedo el hecho criminal sino que llaman a los criminales por su nombre y exhortan a su castigo. Reconocen que la conclusión de la opresión debe terminar con la aniquilación de los opresores, que la conmiseración con las víctimas de la violencia debe convertirse en la inconmiseración para con los victimarios, que la compasión debe convertirse en ira y el repudio por la violencia, en violencia. A la violencia de los individuos, como a la de la clase privilegiada, hay que oponer la violencia, la plena y aniquiladora violencia del pueblo..."

Llegamos así al punto en el que la cultura necesita ser defendida ya no con armas intelectuales sino con armas materiales. Con la violencia ("en todas las formas que sean necesarias), pues de la violencia nacerá asimismo la cultura:

> "Porque así como el golpe militar de septiembre de 1973, dicen los intelectuales comunistas, fue el más grave atentado contra la cultura en nuestro país; el principal acto cultural que hay que realizar en nuestro tiempo es el derrocamiento de la tiranía para avanzar en la senda de la revolución y el socialismo".

En fin, hasta aquí el documento comunista. En él nos interesan dos cosas: primero, las que no aparecen. Segundo, los elementos que articulan este discurso de política cultural del PC.

Nada hay en el documento del PC --escrito por sus intelectuales para los intelectuales democráticos del país-- que se refiera a la historia cultural del país; nada relativo al 73 como hecho cultural (y no meramente como "atentado" ...). Tampoco hay nada en relación a las fuerzas culturales (y el cristianismo en primer lugar) que han desempeñado en estos años un papel central en la preservación de los valores democráticos, de la solidaridad popular, de la identidad nacional progresista. Por fin, nada hay en el documento del PC respecto al marxismo-leninismo, esto es, a la propia fuerza ideal del PC, de su desarrollo en Chile, de su situación en el mundo actual, etc. Son ausencias bien notables a la hora de perfilarse la política cultural del PC.

Pero es que la política cultural del PC a la altura del año 1982 se hallaba ya comprometida por entero con el giro estratégico del comunismo chileno. La cultura era ahora pensada desde las posiciones comunistas como un obstáculo o como un vehículo para la nueva línea del Partido, la línea de la unidad y rebelión para el derrocamiento de la dictadura. Por tanto, se volvía central el problema de la crítica de las armas; de la elaboración cultural de la violencia como un medio legítimo (el derecho a la rebelión del que habla el PC, apelando a la tradición católica antigua); de la transformación de la compasión en ira como se señala en el documento usando las palabras de Brecht.

La política cultural, en breve, tiene para el PC un sentido de directa subordinación a los fines de la lucha política. Si en este momento no surge el contenido marxista-leninista es meramente porque en la coyuntura todo el esfuerzo está puesto en la crítica de las armas y en la persuasión de que la violencia puede ser temporalmente necesaria para alcanzar la liberación del fascismo. La justificación de la violencia no se va a hacer, sin embargo, en nombre del marxismo-leninismo. Se hará en términos de referentes culturales más amplios y, sobre todo, en términos de las exigencias de la lucha concreta: es el fascismo el que desata la violencia; la violencia del pueblo es defensiva; la dictadura no puede sacarse sino por la fuerza de encima de las

espaldas del pueblo, etc.

Hay aquí, diremos, una versión del modelo leninista que podemos llamar la versión de la cultura militante o comprometida, que probablemente es una especie leninista de la política cultural en situaciones de lucha y oposición (y no de administración cultural desde el Estado).

Aquí la cultura es entendida exclusivamente como un momento de la lucha política, y como el vehículo de intereses en pugna (de clase, de grupos, de partidos, de ideologías). La diferenciación neta entre cultura cotidiana y cultura pública o macro tiende a desaparecer, pues se habla de la cultura, o lo cultural, antes que nada en términos de un frente de lucha, cuya especialización descansa sobre los agentes profesionales de la cultura (trabajadores de la cultura) pero que se prolonga hacia los organismos culturales de la sociedad y hacia las expresiones de la cultura (como ideologías) a nivel de las masas y de la vida cotidiana (el famoso nivel de conciencia de las masas, o las condiciones subjetivas de la lucha...).

Luego, la cultura es pensada instrumentalmente, militantemente y, en la actual estrategia del PC, militarmente: como pasar de una cultura crítica a una crítica de esa cultura; o sea, desde los valores democráticos a los progresistas/ revolucionarios; del repudio de la violencia a la violencia...

La subespecie de la cultura militante es nada más que una versión del modelo leninista, y no se desarrolla exclusivamente en situaciones límites de lucha. También durante el período de los sesenta, y luego durante el gobierno de la UP, surgieron políticas culturales en la izquierda chilena que típicamente podrían llamarse de cultura militante, o de cultura comprometida.

Sus rasgos peculiares parecieran ser: un contenidismo más bajo que en el modelo leninista ideal (justamente porque se

está en la oposición o en una situación de gobierno sin control absoluto sobre los medios de produción simbólica); en cambio, un más alto militantismo, que consiste en poner la cultura en la perspectiva de las coyuntars específicas de la lucha política y en tratar la resolución de las cuestiones culturales como cuestiones qque se resuelven en la política y no en la cultura (todo depende del poder y de las relaciones de fuerza, etc.)

La política cultural del MIR, enunciada en 1984 (MIR, 1984) en el "Manifiesto de Octubre a los trabajadores del arte y la cultura", se inscribe también en esta versión impura del modelo leninista.

Aquí el diagnístico es menos coyuntural que en el caso del PC: se habla de que "vivimos un sistema de dominación cultural" que se caracterizaría por la existencia de una cultura dominante y un conjunto de culturas dominadas, de entre las cuales surge la cultura de la resistencia "producida y atesorada por el pueblo en su lucha de liberación de estos once años".

La cultura dominante no es homogénea. Responde al proyecto de dominación de la burguesiá monopólico-financiera y conlleva varios elementos: la ideología de la seguridad nacional que es su eje, el neo-liberalismo y una ideología catolica pre-conciliar.

Las culturas dominadas se encontrarían diversificadas de acuerdo "a razones étnicas y sociales". Entre las primeras se contaría la cultura mapuche; entre las segundas, las culturas poblacional, universitaria, campesina, etc.

Pero la más importante de las culturas dominadas es la cultura de la resistencia. En ella, efectivamente, se contiene como promesa la liberación de toda nuestra cultura.

> "Liberacion de nuestra cultura como proceso de ideas y de prácticas, de sueños y de aspiraciones, de proyectos y de realizaciones materiales, que nosotros --como pueblo oprimido con una vocación de libertad-- portamos. Liberación del sentido de nuestra vida histórica en tanto proyecto de organización de una sociedad distinta, justa, igualitaria y solidaria..."

La liberación cultural es entendida de manera similar a como se hacía en el docuemnto del PC: como expresión directa de la lucha política. "Porque esta liberación cultural es la guerra contra el sistema de explotación que nos domina y nos oprime, el cual se materializa hoy día en el régimen dictatorial. Y al igual como se sostenía en la posición del PC, la lucha contra la dictadura adquiere, por sí sola, valor cultural. "La primera tarea cultural es el derrocamiento de la dictadura, la derrota de la ideología de la seguridad nacional y de las prácticas de la contrainsurgencia, que es la guerra contra el pueblo". O sea, la guerra del pueblo es la matriz de la cultura y de la liberación cultural.

> "Construir crítica y revolucionariamente nuestra cultura libre desde el camino trazado por un pueblo que resiste a la tiranía utilizando todas las formas de lucha, es una tarea de liberación que nos está planteada; es un reto a nuestra productividad cultural como pueblo.."

Pero no se agota el trabajo cultura, según la posición del MIR, en "la tarea general de liberación". Tenemos, agrega, "un campo de lucha específico que atender como trabajadores de la cultura, debiendo ser capaces también de enfrentar y derrotar a la dictadura en el <u>ámbito mismo de lo cultural</u>"

Ese ámbito mismo de lo cultural viene a ser, en la jerga ha

bitual de los partidos de izquierda de tradición leninista, al frente cultural. Es decir, el ámbito de los trabajadores de la cultura y de sus medios específicos de acción, de los procesos culturales propiamente dichos, en fin, del campo de la cultura pública y relativamente institucionalizada.

La tarea en el frente cultural, la más importante en la actual fase, es la tarea de "acumular fuerza ideológica contra la dictadura".

¿En qué consiste ese acumular fuerza ideológica?

De acuerdo con el documento del MIR que venimos comentando:

- en plantear "al conjunto del pueblo el debate sobre nuestra cultura";

- en desmontar "las falsedades que el régimen y sus instrumentos, en especial a través de los medios de comunicación social, operan en la conciencia y en la práctica social";

- en "desenmascarar la confusión en que se pretende envolvernos":

- en denunciar ante los trabajadores de la cultura "las contradicciones profundas que conlleva la dominación cultural", etc.

El sector cultural, se nos dice, "que es una caja de resonancia y a la vez un altoparlante hacia el resto de la sociedad", debe ser aprovechado entonces para denunciar al régimen y a sus políticas y para "acumular fuerza ideológica" propia en la perspectiva de derrocar a la dictadura.

Por otra parte, el trabajo en el frente cultural tiene asi-

mismo que orientarse en la dirección de la cultura liberada que queremos para mañana, y que deberá nacer de esta cultura de la resistencia.

Pues no hay ruptura entre la lucha de hoy, el triunfo que nos espera y el terreno de la cultura liberada que resultará de los momentos anteriores.

> "Estamos produciendo un nuevo Chile libre, una nueva cultura en cada combate, en cada enfrentamiento, en cada marcha, rayado, plantilla, consigna, manifestación y protesta; en cada acción miliciana contra la dictadura. Un paro nacional será un triunfo cultural. Por ello la unidad y la concertación que alcancemos en cada batalla parcial, es un paso que avanzamos en el proceso de la liberación cultural y de la construcción de nuestra identidad de chilenos libres".

Es éste pues un ejemplo paradigmático del modelo de políticas culturales que previamente hemos llamado de la cultura militante. Toda la política, pero especialmente la lucha y la guerra, son cultura. La cultura (nueva) es el producto de la práctica liberadora, pero especialmente de sus momentos de condensación político-bélica.

De aquí nacerá en el largo plazo "una cultura crítica, popular, libertaría y humanizadora".

La base, llamémosla socio-antropológica e histórica de esa cultura liberada está contenida en la cultura de la resistencia y en la historia de la resistencia popular. Así, el MIR dirá que nuestro pueblo "posee recursos culturales de gran valor".

> "Es dueño de una cultura auténticamente pro-

> pia de calidad universal. Posee una creatividad inclaudicable que se expresa en la producción de una cultura propia en las difíciles condiciones de represión permanente de estos años de dictadura. De esa cultura de lucha, surgida en la Resistencia política, social y militar a la dictadura, verdadera reserva espiritual de identidad chilena y latinoamericana, se desprende el más auténtico camino por el que deberá transitar una cultura de libertad en esta sociedad. En ella se hacen presentes los más avanzados, progresistas y revolucionarios elementos acumulados por la cultura chilena en todos sus niveles y en todos sus campos de especialización".

En suma, la posición de política cultural del MIR no se aparta demasiado de la posición asumida por el PC. En ambos casos el modelo leninista está reducido a su momento táctico. Es un modelo leninista-táctico, pensado y diseñado para la oposición a un régimen de dictadura, que convierte a la cultura en lucha con el uso de todas las armas.

La noción de cultura que así se pone en juego, en los casos del PC y el MIR, es la de cultura cotidiana. Pues es allí, en la esfera de las relaciones habituales de interacción entre los individuos y los grupos, que deben ir emergiendo los nuevos valores y patrones de conducta social, las nuevas formas de resistencia y de lucha. A ese nivel de cultura vivida cotidianamente, ya no quedaría espacio para nada que no sea la lucha ; la política. La vida es combate; la cultura es militante. Según reza la consigna del MIR en este documento:"¡Sólo la lucha nos hará libres!"

Por su parte,el frente cultural, el de la cultura pública y especializada donde actúan los agentes (trabajadores) de la cultura, debe encargarse de acumular fuerza ideológica para enfrentar el régimen y apurar su derrocamiento. De modo que también en este otro plano la cultura se organiza y orienta en función de los objetivos poíticos, de la lucha

por el derrocamiento. Los trabajadores de la cultura están llamados así a producir un arte comprometido, de resistencia, de lucha. "Las campañas por la vida, las denuncias de hechos represivos, la lucha contra los Consejos de Guerra y el horror de las ejecuciones, son las iniciativas en que los trabajadores del arte y la cultura tienen un aporte específico que hacer".

En fin, la cultura --caja de resonancia, altoparlante de la revolución y/o de la guerra de liberación-- debe servir a los efectos de la lucha por derrocar al fascismo del poder.

Se confirma pues lo que decíamos antes: en este modelo leninista criollo ya no se trata de que la cultura tenga que vehicular unos ciertos contenidos cognitivos centralmente administrados por el Partido instalado en el Estado (que por lo demás no es la situación en que se encuentran los partidos de que hablamos aquí); se trata, en cambio, de que la cultura milite, se entregue a la lucha, salga a la calle voceando la revolución. Es una cultura comprometida con la revolución; con un proyecto, más bien, de revolución. Proyecto de unidad y rebelión en el caso del PC; proyecto de guerra popular en el caso del MIR. Para el caso que nos interesa, da lo mismo. Pues lo que aquí queremos retener es que existe un modo (un modelo) de concebir las políticas culturales que subordina la cultura a la política primero y, en seguida, las políticas culturales a la estrategia de lucha contra el poder. Llamaremos a este el modelo leninista en su versión chilena: el de la cultura recortada sobre la plantilla del proyecto revolucionario; comprometida con las tareas y con los desafíos de la lucha por derrocar una dictadura, por conquistar el poder.

En otras palabras: conviene distinguir en el modelo leninista --al igual que en cualquiera de los otros-- lo que es su tipo ideal de lo que son sus versiones nacionales. En el caso del modelo leninista <u>versión criolla</u> cabría así distinguir entre:

a) su formulación en momentos de ascenso de la lucha po

pular dentro de un régimen de pluralismo competativo (caso Chile de los 60);.

b) su formulación desde el Gobierno en un régimen de pluralismo competitivo (caso de Chile 1970/73).

c) su formulación en momentos de reflujo(histórico) de la lucha popular dentro (c1) de un régimen pluralista competitivo; (c2) dentro de una dictadura (caso antes analizado; Chile 73 en adelante)

Un buen ejemplo del modelo leninista versión criolla (b) (=desde el Gobierno en un régimen de pluralismo competitivo) lo constituye el documento "La Revolución Chilena y los Problemas de la Cultura" (Partido Comunista, 1971), informe del Encargado Nacional de Cultura del PC Chileno a la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura realizada los días 11 y 12 de septiembre de 1971.

El rasgo leninista de la política cultural enunciada por el PC en esa oportunidad queda bien capturado en esta frase: "El gran desafío histórico que la hora presente nos plantea, es lograr que la ideología del proletariado llegue a ser el contenido cultural dominante de la nueva sociedad que estamos construyendo". Y agrega: "Es por ello que Lenin consideraba el proceso de revolución cultural como una condición indispensable para el triunfo definitivo del socialismo. Y agregaríamos, que es la mejor garantía de que esta etapa de transición sea irreversible".

Con todo, el proceso chileno se daba en medio de condiciones peculiares. Nada menos que empleando los procedimientos de la democracia pluralista. Por eso el PC visualiza el proceso de las transformaciones culturales "como un ancho cauce creador, en el que no caben ni el estrecho dirigismo que lo sectarice, como tampoco una tal apertura que lo suma en un caotismo sin brújula".. "Lo cultural no puede concebirse marginado del pluralismo de que está imbuida toda nuestra

acción revolucionaria"

Uno podría pensar que hay aquí un acercamiento a los elementos ejes del modelo gramsciano o de competencia hegemónica. Aparentemente es así. Sostiene en efecto el PC que en la lucha entre la ideología burguesa y la proletaria ésta ultima no busca "aniquilar y destruir las manifestaciones del adversario, sino superarlas en calidad, en contenido y dar paso a una cultura digna de la futura sociedad socialista".

Pero a reglón seguido se sostendrá que se busca que "la ideología del proletariado" (o sea el Marxismo-Leninismo) "sea la médula de la nueva cultura..."

De allí que el PC entienda la formación de cuadros culturales (de manera semejante a cómo lo pensaba Lenin en su discurso sobre la educación de adultos) no simplemente "como asesores artísticos u organizadores de espectáculos, sino además orientadores políticos e ideológicos".

Y por aquí vuelve a surgir el elemento comprometido o militante que es carcaterístico de este modelo de política cultural:

> "a la cultura requiere dársele una nueva calidad, un nuevo contenido, en medio del cual deben estar los objetivos históricos que en estos momentos nos trazamos. (...) La garantía del mejor trabajo es el compromiso del escritor, del artista y del intelectual con el momento revolucionario que se vive. (...) La creación hoy día importa conocer profunda y responsablemente la realidad, dominar política e ideológicamente cada problema, cada situación".

En fin, esta versión debe leerse en clave leninista, incluso cuando emplea la noción de hegemonía. Como cuando sos

tiene el documento: "el triunfo de la revolución no es otra cosa que el traspaso del poder de manos de los explotadores a manos de los explotados. En la cultura es el paso de la hegemonía de la ideología burguesa a la proletaria".

(Corolario: en este discurso se confirmarán varias otras de las premisas básicas del leninismo cultural. Tales como:

- la revolución cultural empieza por la infraestructura. "La base de la revolución cultural se afirma, por cierto, en la revolución política y la revolución económica" (Taitelboiem, 1971).

- La nueva intelectualidad deberá ser de "extracción obrera y campesina, popular" (Teitelboiem, 1971. También Partido Comunista, 1971).

- nacionalismo revolucionario: "La revolución cultural chilena debe promover un programa que permita la creación de una nueva conciencia colectiva, revolucionaria, empapada en la idea del cambio social, premisa y consecuencia del cambio del hombre chileno ... "(Teitelboim, 1971)

- totalidad de la política cultural: "Una política cultural (del Gobierno de la Unidad Popular) debe plantearse... en el nivel ... de una concepción total, que se proyecte hacia todo el aparato del Estado, irradiando a las funciones específicas de cada actividad "(Teitelboim, 1971).

- desconfianza y rechazo al fenómeno de la cultura (industrial) de masas: se insiste en la necesidad de "establecer la diferencia entre la 'cultura de masas', en la acepción marxista, respecto de la mass-culture, ésa de contenido manipulado como un negocio por el status capitalista, tendiente a perpetuar en la cabeza de las multitudes la ideología

tradicional "(Teitelboim, 1971). Esta cultura persigue "en el fondo" un propósito mercantil y uno político: "impedir el desarrollo de una auténtica cultura de masas" (Ibid). En definitiva, según lo indica el informe del partido Comunista (1971) es la ideología burguesa la que se expresa "en la seudo cultura comercial que aún domina los medios masivos de comunicación". (El Informe del Coordinador de Televisión del PC a la misma Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura agregaba: "Debemos decir que la TV permanece encerrada en el marco de las relaciones incluso de producción burguesas. Operamos con un concepto de teleaudiencia centrado en las cepas medias y altas -aparentemente cultas- de la sociedad, lo que significa la mantención del sentido capitalista del consumo en que se sustenta la sociedad capitalista").

3. Convergencia Socialista: un gramscianismo utópico y popular / alternativo

Resulta interesante terminar esta parte revisando brevemente el planteamiento de política cultural formulado por el Grupo de la Convergencia Socialista (1983) y contenido en el documento "Pensar la Cultura en una Propuesta Democrático Popular", que se acompaña de una serie de documentos sectoriales de base (sobre educación, comunicaciones, arte, políticas culturales, cultura popular, etc.)

Este documento se inscribe claramente en el modelo que hemos llamado de competencia hegemónica o gramsciano, pero con una inflexión que llamaríamos de hegemonía débil por configuración de sujetos participantes.

Queremos decir esto: el GCS se representa la democratización de la cultura primordialmente como "democratización de la sociedad, en cada uno de sus ámbitos y en toda su extensión". Pero esto no significa otra cosa que "la multiplicación y democratización de todas las redes comunicativas existentes en la sociedad, que son las que en última instancia hacen posible a los sujetos expresarse, reconocerse, construir sus identidades, manifestar su creatividad y movilizar sus prácticas significantes".

Luego, la competencia hegemónica es potenciada en esta versión del modelo por un énfasis en la democracia entendida como despliegue comunicativo de los sujetos, donde el o los sujetos populares son decisivos en cuanto portadores de un mundo propio y alternativo de sentidos.

Pero la competencia se ve reforzada además por otros dos rasgos: primero, porque no hay en esta versión sui generis del modelo gramsciano una prioridad en los contenidos (cognitivos o éticos) sino un énfasis en la participación de los sujetos regulada por la forma democrática; segundo, por

que se otorga al Estado un papel que viene tomado del modelo tocquevilliano. En efecto, se sostiene que éste debe garantizar no solo las libertades culturales básicas y apoyar los esfuerzos de democratización de las oportunidades comunicativas, sino que debe además "intervenir (...) como contrapeso en muchas materias, por ejemplo, frente al mercado comunicacional, o frente a las grandes empresas transnacionales de la cultura y de la información". Es decir, junto al papel del Estado se reconoce el rol del mercado, aceptado más como un dato de la realidad que por alguna virtud de regulación.

En suma, esta versión del modelo gramsciano se caracteriza por un énfasis (tensionado utópicamente) en la participación de los sujetos que compiten, por el privilegio (¿romántico?) otorgado a los sujetos populares en cuanto portadores de principios alternativos de articulación cultural; y por la incorporación --bajo capa de un amplio respeto a las reglas del juego democrático-- de elementos tocquevillianos de mercado. El primer rasgo habla de la idea del reforzamiento de la sociedad civil; el segundo de un buscado protagonismo popular y alternativista; y el tercero del deseo de escapar al estatismo socialista, con sus rasgos autoritarios y burocráticos.

IV. POLITICAS CULTURALES: OBJETO; MEDIOS, TIPOS

1. Políticas culturales bajo la dictadura: recapitulación

Las políticas culturales PARA la democracia, pensadas desde la dictadura, ya lo vimos, no son demasiado abundantes ni se formulan de maneras muy explícitas. Pero se ubican más o menos fácilmente en alguno de los cuatro MODELOS (típico-ideales) que hemos esbozado a lo largo del capítulo segundo.

Desde la perspectiva del Modelo leninista, la política cultural (PC+MIR) se traduce por una consigna estilo la cultura es lucha; el derrocamiento de la dictadura será el mayor acto cultural del pueblo. En esta óptica lo que se enfatiza es la idea de la cultura comprometida, militante. Una expresión visible de ella se encontrará en el lenguaje de las expresiones culturales comprometidas o militantes.

Pero, crecientemente, la política cultural leninista (en la actual coyuntura) se presenta como una elaboración de la legitimidad de la violencia popular. La crítica de las armas sustituye al arma (intelectual)de la crítica.

Desde la perspectiva del modelo gramsciano, la política cultural es concebida en esta etapa como una movilización ideal de la sociedad. En torno a los valores cristianos en el caso de la DC; en torno a la conformación de nuevos sujetos sociales, especialmente en el mundo popular, en el caso del GCS. En este caso se reconoce, más que en el anterior, la especificidad del campo cultural, pero igual el énfasis está puesto en la cultura cotidiana, en los circuitos culturales microsociales que permiten a las gentes y a los grupos actuar, comunicarse, dar sentido a la realidad, a la lucha, a la construcción de un mundo alternativo capaz de levantarse frente a la dictadura.

Desde la perspectiva del modelo de mercado, que es aquel donde se ubica la mayoría de los grupos de derechas,

las políticas culturales operan implícitamente, y el énfasis se pone en la acción de la industria cultural. Las políticas efectivas son adoptadas, por tanto, por los agentes privados que afloran en el mercado (El Mercurio, Industria editorial, Canal 13 TV, etc.) y son (aunque no exclusivamente) políticas de mercado. (Como marketing de bienes simbólicos). En cuanto participantes en el bloque del poder, esos grupos de derecha buscan complementar la acción del mercado con la intervención moderada del Estado, sobre todo para distribuir bienes simbólicos más ampliamente o para apoyar actividades que no logran sustentarse por sí mismas en el mercado. Por último, se acepta una cierta intervención del Estado que adopta formas gobbelsianas, pero que no llega a constituirse en un modelo de ese tipo. (Los "nacionalistas" de derechas tienden en Chile a moverse entre políticas culturales concebidas bajo el modelo manipulativo gobbeliano y el modelo de competencia hegemónica).

Las polémicas en el terreno de las políticas culturales, (por ejemplo, con ocasión del Encuentro convocado por el Coordinador Cultural, etc.), tienden a enfrentar a los leninistas criollos (los de la cultura militante) con los que se ubican en distintas zonas (o versiones) del modelo de competencia hegemónica. Entre estos últimos existe, además, un constante reposicionamiento vis-a-vis al modelo de mercado con intervención pública. El otro eje que organiza esa polémica fragmentaria es aquel que separa (pero mantiene unidos a sus extremos) a los que abogan por políticas de tipo tocquevilliano y los que, sean en uno de los otros tres modelos, enfatizan políticas de intervención pública. Este último corte de la polémica pone en "correspondencia objetiva" a partidarios de políticas tipo modelo leninista y tipo gramsciano.

A la hora de un debate democrático más abierto, todas estas

posiciones y aproximaciones seguirán contraponiéndose en el terreno ideológico. Pero el conflicto mismo se modulará de acuerdo con las circunstancias de la transición y probablemente incluirá revalorizaciones, en los distintos modelos, de factores como éstos:

- papel de los intelectuales (y modo de identificar a estos)

- colocación de la(s) culturas (s) popular (es) y del arte popular

- tipo de presencia de la cultura en la calle (la ciudad)

- manejo de la comunicación de masas en la fase transitiva

- grados y formas de recuperación de la historia "dolorosa" en el presente de la transición (función de la memoria, del olvido, de la reconciliación)

- en general, papel de la cultura (de las acciones culturales) en la construcción democrática, en la estabilización democrática, o (alternativamente) en la radicalización democrática, en el paso a un nuevo régimen.

Algunas de estas cuestiones pueden desde ya anticiparse y simularse a la luz de los procesos que se han dado en Brasil, Uruguay y Argentina. (Al efecto se requiere contar con estudios más puntuales y debates más focalizados. Se piensa que el Grupo de Políticas Culturales de CLACSO (en formación) podría abordar tareas de este tipo).

Al pasar, un par de observaciones a propósito de las políticas culturales en la transición argentina.

/ N.García Canclini, empieza un proyecto en esta línea. Además, véase N.García Canclini (1983).

2. Políticas culturales de transición: el caso argentino

- En la etapa de transición o de construcción democrática las políticas culturales compiten con otras políticas públicas de mayor significación : de mayor rendimiento político-social (de corto y mediano plazo). Según lo expresa Landi (1984) "La política cultural (en la Argentina) debe argumentar sus razones de ser junto a las otras urgencias y reparaciones sociales que debe satisfacer el gobierno constitucional".

- En esta etapa se produce, al menos como lo muestra la experiencia argentina, un cambio en las "relaciones de fuerza" en el campo cultural. Así, ciertos movimientos y experiencias culturales que en la etapa última de la lucha anti-autoritaria y hasta la primera elección democrática poseen una gran relevancia (incluso política) pierden luego esa relevancia y se tornan relativamente menos importantes. Por otro lado, según señala Landi, "la necesidad de resguardar el frágil tejido institucional que sirve de punto de partida a la democracia, otorga a ciertas instituciones y redes de poder la posibilidad de condicionar la cultura desde la política, de utilizar la relación de fuerzas que tienen en este ámbito para constituirse en "palabra autorizada" en el campo cultural".

- La posibilidad misma de que el Gobierno (democrático) actúe en el campo de la cultura se encuentra limitada no sólo por la falta de recursos, por la multiplicidad de demandas que presionan sobre el gasto público y por la existencia de prioridades más "rentables" político-socialmente en otras esferas, sino que además por la carencia de un aparato estatal coherente para actuar en el terreno cultural. (El tema está largamente abordado para el caso de Brasil en Miceli, 1984 a). En el caso de Argentina, la Subsecretaría de Cultura pasó, a depender en los últimos años del Gobierno militar de la Presidencia de la Nación. Bajo su mando se encuentran el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional

de Cinematografía y Ediciones Culturales Argentinas, todos organismos que al iniciarse la transición, como anota Landi, "sufren de asfixia presupuestaria". La red de provisión de servicios culturales de la Subsecretaría se reduce a 18 museos, la Biblioteca Nacional, dos orquestas de música clásica, los Institutos Nacionales de Antropología, de Musiciología y el Teatro Nacional Cervantes.

- A juicio de algunos analistas de la escena cultural argentina, los sucesos de política cultural más interesantes de la transición --en cuanto toca a las políticas del gobierno-- se ubican en el nivel de la administración local. Así, la Municipalidad de Buenos Aires ha dado un nuevo giro al complejo teatral -- cultural de las calles Corrientes y Sarmiento. "En realidad, (el gobierno municipal) ha propuesto a los intelectuales y artistas el uso absolutamente no condicionado de sus salas, y ha ofrecido a sectores juveniles, de la tercera edad y popular, el ingreso a un ámbito que dejó de ser intimidatorio. La oferta cultural es de una variación definible de ecléctica... "(Sarlo, 1984).

- En general es posible que en la etapa de transición las políticas culturales del Gobierno no puedan pasar de ser "distribucionistas", como algunos han motejado a las políticas del Gobierno de Alfonsin en este campo. Sobre todo, la variedad de la oferta cultural puede aparecer ante muchos como un defecto: un vacío de políticas, una ausencia de pretensión hegemónica. Sin embargo, como bien señala Beatriz Sarlo, "aquellos intelectuales que participamos o asistimos en la década del sesenta y setenta, a las interminables discusiones sobre proyecto cultural que, en los hechos eran discusiones sobre política y las maneras en que la política podía implantar su hegemonía sobre el campo de la cultura, percibimos, quizás con un alivio aleccionado, esa instauración de la diversidad en los espacios oficiales ". (Sarlo, 1984).

- Otra manera de decirlo que estaba ocurriendo allí en

el complejo cultural administrado por la Municipalidad de Buenos Aires es decir que el espacio oficial allí disponible era ofrecido como un mercado para la iniciativa de los particulares. Productores (individuales y grupos) llegaban pues allí, al marketplace, a ofrecer sus productos y los consumidores asistían a obtener el goce de esos productos. La Municipalidad subsidia este intercambio en tanto se encuentra interesada en contar con un espacio cultural vivo.

A más largo plazo, se plantean ya en Argentina las alternativas de política cultural que es posible imaginar a partir del cuadro de fuerzas intelectuales y políticas de ese escenario. En lo grueso, se oponen las políticas propias de un modelo de mercado con intervención pública y una política más revolucionaria de transformación del campo popular sobre la base de un nuevo principio articulador: el principio de la cultura popular. Se trata, en breve, de políticas que hemos calificado antes como propias del modelo gramsciano o de competencia hegemónica, pero con énfasis esta vez en "lo popular" como eje articulador de una nueva cultura.

En particular, se sostendrá (Landi, 1984) que "la intervención del Estado debe estar orientada a la conformación de un nuevo principio de organización del campo cultural, que ubique a la cultura popular como su polo dinámico. Ello supone abrir espacios para iniciativas, crear nuevos puentes entre artistas y públicos y tratar de que no sean posiciones fijas, dar apoyo económicos y crear instancias de consagración, pero cuyas decisiones recaigan en los propios productores y profesionales de la cultura".

Esta última formulación es suficientemente ambigua como para poder mantenerse formalmente en los márgenes del terreno democrático. Pero, bien miradas las cosas, queda por explicar (y a Landi le corresponde) cómo sería posible conformar un "nuevo principio de organización del campo cultural" que "ubique a la cultura popular co

mo su polo dinámico" sin que ello implique: (a) un dirigismo estatal que Landi rechaza; (b) una supresión de la industria cultural (que es "popular" solo en el sentido de que su mercado es masivo y se mueve de acuerdo a las preferencias de esas mayorías consumidoras); (c) una revolución político - social que cambie definitivamente la relación entre la cultura de los de abajo y los de arriba (como pretendió la revolución cultural China), etc.

Puede resultar interesante analizar la propuesta de Landi en conexión con los modelos que antes habíamos construído. Se trataría de saber si la recomposición de un campo cultural cualquiera podría llegar a hacerse en función de poner a la cultura popular como su polo dinámico, y qué significaría en cada caso. Podemos imaginar que en el caso del modelo tocquevilliano no significa otra cosa que difundir la mass culture y dejar que ella se desarrolle impulsada por las fuerzas del mercado. En el caso del modelo gramsciano, la propuesta de Landi implica una hegemonía de nuevo tipo, casi como la que soñó el propio Gramsci en algunos de sus escritos y la revolución socialista y un nuevo protagonismo de las clases populares (#). En el caso del modelo leninista, esa propuesta vendría a ser entendida como la proyección cultural de la dictadura del proletariado y como "hegemonía" de la ideología de la clase obrera. Por fin, en el modelo gobbelsiano implica un poner "lo popular" en el primer plano de la agitación cultural y de la propaganda del régimen, manipulando convenientemente símbolos y masas de modo de producir una activación cultural de la sociedad.

¿Hay alternativas mejores a estas que sean viables y que no impliquen meramente el enunciado de una nueva utopía populista? Landi tiene la palabra.

Algo semejante, según vimos, postula en Chile el GCS y supone la revolución

3. Agentes e instancias institucionales de organización (de la producción)

Hemos llegado así al momento en que necesitamos exponer nuestra propia perspectiva para pensar, diseñar y ejecutar políticas culturales.

Queremos hacerlo manteniendo implícita la tensión entre formulaciones que provienen del modelo tacquivilliano y formulaciones que provienen del modelo gramsciano. Al menos por ahora.

Nos interesa, en particular, levantar un mapa analítico que ubique en un plano comprensivo las oportunidades para actuar mediante políticas culturales. Nos proponemos responder preguntas del estilo: ¿por dónde empezar a pensar este tipo de problemas? ¿Dónde mirar cuando se quiere incidir mediante políticas en el terreno de la cultura? ¿Cómo articular un discurso razonable sobre "lo cultural" que no sea ni demasiado trivial ni tampoco tan abstracto como para convertirse ya bien en ciego o en mudo frente a las necesidades de la acción? ¿Y cómo moverse en este terreno sin caer en la generalidad de que "todo es cultura" así como a veces se pronuncia "todo es político"?

Para montar nuestro mapa necesitamos simultáneamente pensar en dos categorías de problemas:

UNO : quiénes son los agentes habituales de acción cultural

DOS : cuáles son las organizing institutions (Lindblom, 1977, p.11) centrales o principales que organizan esas acciones culturales; esto es, que articulan los circuitos que regulan (controlan) la producción, transmisión y consumo (o reconocimiento) de la cultura en una sociedad determinada.

Partiremos por identificar cuatro tipos de agentes habituales:

- individuos

Productores profesionales

- grupos

Empresa privada

Agencia pública

Asociación Voluntaria

Sólo el primer y cuarto tipo de agentes necesitan algún grado de precisión complementaria:

- entendemos por productor profesional al agente cultural individual o integrado en un grupo profesional, que realiza alguna actividad (pintura, teatro, escritura, danza) de manera independiente, ya sea que reciba subsidios o que venda su producto o servicio en el mercado. Típicamente: el escritor, un grupo teatral como ICTUS, un artista plástico, etc.

- Asociación voluntaria es un agente colectivo, instituido como grupo no-profesional que actúa en el terreno cultural habitualmente con motivaciones de "compromiso" o "militancia" de algún tipo. Pero, como ocurre frecuentemente con los grupos de aficionados, dicho componente de "compromiso" no es indispensable.

Un subtipo de las asociaciones voluntarias lo constituye aquel que integran los grupos u organismos populares que actúan como agentes en el terreno de la cultura. (Aquí es interesante agregar que este tipo de agente --y ciertamente el subtipo-- tienden a operar de preferencia (y a veces

exclusivamente) en el ámbito de la cultura cotidiana. En cambio, los agentes profesionales lo harán preferentemente como actores del campo cultural, esto es, del ámbito especializado y relativamente institucionalizado de la producción y transmisión de cultura).

Sobre las organizing institutions: se trata de métodos o mecanismos fundamentales de organización social de actividades y, por ese concepto, también de regulación o control de ellas. Distinguiremos tres grandes tipos de instituciones organizadoras de la acción cultural en una sociedad (y nos referimos casi siempre --tanto en el caso de los agentes como en el de estas instituciones-- a la cultura entendida como producto especializado, que tiene su espacio propio y específico, y una forma macro y pública de aparecer y de ser transmitida. Recuérdese la primera parte de este trabajo):

El mercado

La administración pública

La comunidad.

Brevísimamente: el mercado existe dondequiera hay competencia, incluso solamente unilateral, por oportunidades de intercambio entre una pluralidad de partes potenciales. Sociológicamente, el mercado representa una coexistencia y una secuencia de "consociaciones racionales", cada una de las cuales es efímera en tanto que termina con el acto de intercambio. (Weber, 1978: 635-36). Mediante este mecanismo, la producción se controla idealmente por la demanda (expresada en el mercado) de miles y miles de consumidores. En este sentido, un mecanismo predominantemente de "soberanía del consumidor". (Pero, como muestra Lindblom, el mercado no es únicamente un sistema de consumer sovereignty. Puede haber "mercado socialista" con planner sovereignty. (Lindblom, 1977; 98,ss). Aquí usaremos el término mercado para referirnos al tipo ideal del mecanismo de soberanía del consumidor).

En el caso del mecanismo institucional de administración pública, la producción, circulación y distribución de la cultura es administrada por organismos públicos. Se trata pues de una forma de control que formalmente puede llamarse burocrática, en sentido weberiano (Weber, 1978:956,ss) pero sujeta materialmente a todos los conflictos y tensiones propias de estas formas de organización (Crozier y Friedberg,1977). De cualquier modo, este mecanismo opera (en cuanto aquí nos interesa) mediante lo que Lindblom (1977; 110) llama "governmental administration of production by government employees". O sea, en este caso, hay organización público-administrativa de una producción cultural cuyos productos no controla el mercado.

Por fin, en el caso de la comunidad nos encontramos con una instancia institucional de organización de la producción, transmisión, consumo de la cultura que opera sobre la base de relaciones de solidaridad interpersonal que ni poseen una dimensión fundamental de competencia ni, tampoco, una dimensión esencial de autoridad. (Es decir, los fenómenos de competencia y de autoridad pueden estar presentes pero no definen este tipo de organizing institution). Se basa la comunidad, en cambio, en una forma de control por normas compartidas en el grupo y, frecuentemente, también por tradiciones, valores, lideratos carismáticos, experiencias comunes significativas, etc. (Grupos religiosos, grupos políticos, movimientos artísticos, etc.).

4. Naturaleza y clasificación de circuitos culturales

De la combinación típica de agentes y de instancias institucionales de organización surgirá la matriz básica (ver más adelante) de circuitos culturales, que --según la formulación que aquí haremos-- son el principal terreno y objeto de las políticas culturales.

Al efecto podemos emplear el siguiente cuadro:

	PRODUCTORES PROFESIONALES	EMPRESA PRIVADA	AGENCIA PUBLICA	ASOCIACION VOLUNTARIA
MERCADO	11	21	31	41
ADMINISTRACION	12	22	32	42
COMUNIDAD	13	23	33	43

En términos generales llamamos entonces a cada combinación típica de agentes e instancias institucionales de organización un CIRCUITO CULTURAL, que abarca (en una desagregación no representada en el cuadro) las fases de producción, transmisión y consumo de los respectivos bienes culturales.

Antes de describir brevemente cada circuito conviene tomar algunas precauciones de orden conceptual.

1a. precaución: conviene recordar que los agentes culturales representan aquí participantes directos en la esfera de la producción y transmisión culturales. Entonces: son agentes directos de acciones culturales por un lado (artistas, empresa productora de programas de tv, grupos de música, conjunto folklórico, ballet nacional, etc) pero, por el otro, pueden ser sujetos de políticas culturales (esto es, sujetos que intervienen dentro de un circuito determinado no solamente con el propósito de ofrecer un producto simbólico, sino de influir en la orientación del circuito; de crear una tradición artística determinada; de combatir una escuela opuesta; de criticar con esa acción cultural al Gobierno, etc.). Pero, en un tercer momento, pueden además ser objetos de políticas determinadas por otros agentes (un grupo de teatro recibe subsidios estatales; el Municipio ofrece un complejo artístico cultural para la representación de obras pictóricas, de teatro, música, etc. que puede o no ser aprovechada por los agentes directos de producción cultural; se imponen aranceles para la importación de materias primas que afectan a la industria editorial, etc.)

Todo esto es bueno tenerlo presente pues hay momentos en que resulta fácil entrar en una zona de confusiones. Por ejemplo: una cosa es que existan circuitos organizados por el mercado en que intervienen agentes directos diversos (incluso agencias públicas) los cuales pueden tener sus propias políticas "de producción directa"; y otra cosa distinta es que determinados organismos públicos --como veremos más adelante-- intervengan

en el mercado para producir determinados efectos de política cultural (otorgando subsidios; desgravando importaciones culturales fomentando exportaciones; regulando la libertad en ese determinado mercado, etc.)

Si se quiere esquematizar, podría hacerse la siguiente clasificación:

- AGENTE DIRECTO DE PRODUCCION
  - Sujeto de políticas
    - intra - circuito
    - intra y en varios circuitos
  - Objeto de políticas
    - de un agente directo
    - de un actor político

En este esquema, el sujeto de políticas intra y en varios circuitos --digamos, El Mercurio-- puede llegar a confundirse con un Actor Político. Pero este último designa a un organismo que interviene desde fuera de un circuito (no es un agente directo), determinando efectos en ese circuito. (Banco Central por ejemplo).

2a. precaución: se trata en cada uno de los casos que hemos identificado de circuitos típicos, esto es, representaciones ideales de funcionamiento de la cultura macro, pública, relativamente institucionalizada, etc. Es necesario por tanto estudiar, dentro de cada tipo de circuitos, los modos concretos de operación de

cada circuito perteneciente a esa clase; recién entonces se apreciaría que existen muchas modalidades concretas y variables de circuitos de un mismo tipo. Para efectos de nuestro ejercicio basta con la identificación de circuitos típicos, pues son ellos los que permiten formarse una idea de cómo pueden diseñarse políticas que intervengan en cada tipo de circuito.

3a. precaución: la clasificación de circuitos es útil, incluso en su tipicidad, también por un segundo concepto. Permite identificar cuáles son los tipos de circuitos que debieran recibir atención prioritaria durante el diseño de políticas culturales pensadas dentro de uno u otro de los modelos que analizamos previamente. Debe servir, más concretamente, para determinar cuáles son las zonas de atención para quien desee imaginar políticas culturales democráticas. (En otras palabras: ¿cuáles son los tipos de circuitos que importan para estabilizar la democracia, o para fortalecerla; y/o cuáles son los que mejor se prestan para desestabilizar la democracia?).

4a. precaución: hemos definido un CIRCUITO por una matriz que contiene dos elementos básicos: agentes e instancias institucionales de organización. Pero, ya lo anunciamos, cada circuito comprende además --en cada caso histórico concreto-- un conjunto de otros elementos y procesos. Efectivamente, a través de cada circuito se realizan funciones de producción, de transmisión y de recepción (consumo o reconocimiento) de bienes simbólicos. Luego, los elementos presentes en un circuito cualquiera serán muchos más que los incluidos en nuestra matriz de dos componentes.

Desde el punto de vista de la PRODUCCION: es

evidente que la diversa naturaleza de los agentes introduce una primera variación con respecto a las formas de organizar la producción. (Piénsese en la diferencia --desde el punto de vista de la producción-- entre un artista plástico profesional que trabaja por su cuenta y vende su producto en el mercado y una industria cultural compleja).

Una manera de abordar esta diversidad es la que proporciona Williams(1983) cuando propone distinguir entre formas de producción que emplean medios (de producción) íntegramente dependientes de inherent, constituted physical resources;y aquellas otras que emplean medios que dependen íntegra o principalmente del uso o transformación de non-human material objects and forces. En el primer caso se encuentran el canto, la danza. En el segundo, la pintura, la escultura, Pero,en realidad, lo que interesa destacar es que en el segundo tipo de formas de producción (las que dependen de prácticas que usan o transforman objetos y fuerzas materiales no-humanas), las relaciones sociales involucradas se vuelven mucho más complejas y variables. Williams distingue aquí entre cinco tipos de prácticas (1983:90):

a) combinación en el uso de objetos externos y de recursos físicos inherentes (como en el drama, y uso de máscaras en danza)

b) desarrollo de instrumentos para nuevos tipos de performance (como en caso de instrumentos musicales).

c) selección, transformación y producción de objetos separables que entonces adquieren significación cultural (como ocurre con la arcilla, el metal o la piedra en la escultura)

d) desarrollo de sistemas materiales de significación separables, diseñados para las labores de significación cultural (como ocurre con la escritura).

e) desarrollo de sistemas técnicos complejos de amplificación, extensión y reproducción que hacen posible nuevas formas de presentación de todas las prácticas señaladas en (a) hasta (d), junto con nuevos tipos de presentación de prácticas basadas en el uso de recursos inherentes.

Como es fácil apreciar, el tipo de prácticas señaladas en (d) y (e) introduce nuevos problemas en la sociedad (de todo tipo, podría agregarse. Piénsese, por ejemplo, en el pequeño y clásico trabajo de Lévy-Strauss sobre la escritura entre los nambiquara).

Williams indica algunos de estos problemas que son atingentes para nuestra discusión de políticas culturales:

- Problemas de acceso. Prácticas (a), (b) y (c) anteriores hacen posible acceso relativamente generalizado. No se requieren, en principio, entrenamiento especializado. Distinción entre practicantes y públicos sólo se introduce por un avance en la división del trabajo de pro

ducción cultural con la correlativa especialización de funciones. En cambio, en caso de prácticas (d) y (e) el acceso al dominio de técnicas requeridas se convierte en un problema de división social (recuérdese otra vez a Lévi-Strauss y los nambiquara).

- Acceso universal. Sin embargo algunos nuevos medios (basados en la reproducción de imagen y sonido) hacen posible el acceso directo (no mediado por posesión de un código que debe ser adquirido en procesos formales de entrenamiento) esto es, no requiere selective cultural training.

- Propiedad. Acceso y control sobre medios de producción es muy diverso en las diversas formas típicas de prácticas que antes se señalaron. A partir de prácticas del tipo (d) se produce una definitiva separación entre productores profesionales y sus medios de producción. "Every kind of cultural and productive worker, within the highly capitalized systems of these advanced technologies, becomes an employee of owners or managers who need not be directly concerned with cultural production at all". (Williams, 1983: 116)

En el caso de estos complejos sistemas técnicos de reproducción, amplificación y extensión, que comunmente forman la base de lo que se denomina la Industria Cultural, podrían introducirse otra serie de distinciones que son decisivas para la formulación de políticas. Es decir, que cualifican el tipo concreto de cir-

cuitos en que ese tipo de sistemas altamente complejos se encuentran ubicados o a través de los cuales funcionan. Por ejemplo: Girard (1982) propone distinguir entre RAMAS de la Industria Cultural y FASES en los procesos de producción y de distribución de los bienes culturales producidos.

Entonces, RAMAS de la Industria Cultural:

libros
diarios, revistas
discos
televisión
cine
nuevos productos y servicios audio-visuales
fotografía
reproducciones de arte
publicidad

Y FASES de la producción y distribución:

trabajo creativo
publicación, producción
manufactura, reproducción
promoción
distribución al por mayor
distribución minorista
importación
exportación
(archivos)

Sin entrar a discutir el esquema de Girard, basta decir que clarifica suficientemente la complejidad que puede alcazar la cuestión de las políticas culturales cuan

do quiere orientárselas ya en el terreno de la máxima desagregación de los problemas.

Uno podría seguir adelante introduciendo las distinciones que estime pertinentes para el caso de los procesos de TRANSMISION y RECEPCION que operan dentro de cada circuito específico. (Todo, obviamente, desde el punto de vista de las necesidades de contar con el mapa adecuado para ubicarse cada vez que se trate de diseñar políticas culturales)

Por nuestra parte volveremos al esquema de tipos de Circuitos (esquema simplificado como sabemos ahora, pero necesario para ubicarse respecto de los parámetros esenciales que habrán de llevarse en cuenta para la discusión y el diseño de políticas culturales).

Caracterizaremos en lo que sigue brevemente cada tipo de Circuito.

1.1. Circuitos de producción profesional para el mercado:

Los agentes son productores profesionales independientes cuya acción es regulada, en última instancia, por el mercado. Producen para el mercado.

Por lo general, los productores controlan aquí sus propios medios de producción. No operan como empresas altamente capitalizadas.

1.2. Circuitos de producción profesional organizados como servicio público: no basta que el productor reciba un subsidio. Su producción debe estar organizada administrativo-burocráticamente, como en el caso de los

laboratorios universitarios de investigación; o los grupos estatales de extensión artística, etc. El productor está separado de sus medios de producción, salvo que trabaje exclusiva o primordialmente con medios que descansan en el uso de recursos inherentes.

1.3. Circuitos de producción profesional regulados comunitariamente: tenderán a ser circuitos esporádicos, intermitentes, pues el productor profesional no puede organizar estable y continuadamente su acción en base a una práctica inspirada en valores exclusivamente y regulada solidariamente. Sin embargo pueden pensarse casos: los grupos de artistas del Partido, esto es, subsidiados por el Partido (directamente o a través de sus fuentes indirectas de financiación)

2.1. Circuitos privados de producción industrial para el mercado (o el fenómeno del mercado de mensajes). La cultura de masas originada en la empresa privada (y regulada por un sistema de consumer sovereignty) tiene su lugar aquí.

2.2. Circuitos privados de producción industrial organizados administrativamente por el Estado: aquí la empresa privada de producción cultural opera no para el mercado sino de acuerdo a las demandas expresadas autoritativamente por un órgano público. (No se trata pues de que éste "regule" o intervenga de una u otra forma en el mercado o en la empresa, sino que controla y organiza su producción). Dicho control puede ser directo, y entonces bajo la forma de imperativos que obligan, prohiben o permiten. O bien los controles pueden ser indirectos, (pero no de mera "intervención pública") como en el caso de la producción bajo la formula que Lindblom llama de planner sovereignty (1977:110): esto es, control a través de la adquisición gubernamental de productos finales. (Por ejemplo: el Gobierno compra a la empresa privada programas de TV y solamente él actúa como comprador, para luego difundir esos programas a través de un Canal pú

blico o a través de canales privados que están obligados a comprar programas del Gobierno. Se trata de figuras bastante teóricas como se ve...) (Pero: recordar la figura de los "poderes de compras" estatales para el trigo...)

2.3. Circuitos privados de producción industrial organizados comunitariamente: se trata de una figura, otra vez, sólo esporádica o marginal dentro de las operaciones regulares de una empresa. Esta necesita para operar contínuamente hacerlo en el mercado o mediante subsidios (directos o bajo la forma indirecta de "poderes de compra"). Por lo general esta forma abarcará procesos no de producción sino de distribución de bienes culturales (y entonces, habitualmente, productos de alta cultura). Caso ilustrativo: salas de exposiciones mantenidas por empresas privadas.

3.1. Circuitos públicos (de administración pública) que producen para el mercado: es decir, en competencia con otros agentes buscando rentabilidad en el mercado. Directamente vendiendo el producto o servicio al público (venta de artesanía por CEMA) o indirectamente, a través de su operación en el mercado publicitario (Canal 7 de TV). Se trata --otra vez en la terminología de Lindblom-- de empresas públicas que operan bajo el sistema de consumer soverignty (o "mercado socialista"). (Aquí lo interesante es que este tipo de funcionamiento para el mercado puede favorecer la autonomía del ente público o forzar su descentralización y modernización).

3.2. Circuitos públicos cuya producción es organizada administrativamente: esto es, que no venden sus productos en el mercado o que lo hacen con precios subsidiados, sin competir con otras empresas o agentes. Aquí cabe la empresa pública de producción cultural o industria cultural de propiedad pública.

3.3. Circuitos públicos cuya producción es organizada comunitariamente: es un fenómeno tan raro como algunos de los que hemos encontrado préviamente. Pues no puede existir una actividad continuada que opere establemente sobre esta base. (Puede existir, en cambio, un control del público sobre empresas que producen administrativamente, pero es otro caso, que pertenece meramente como variedad en (32.)anterior.)

4.1. Circuitos de asociación voluntaria que operan para el mercado: es decir, agentes colectivos no profesionales que actúan sobre una base de solidaridad moral pero que se ven llevados a actuar en el mercado, muchas veces para sostener su propia actividad o para lograr una distribución no irrelevante de su producto o servicio cultural.

4.2. Circuitos de asociación voluntaria que operan bajo comando administrativo: no se trata solamente de que el agente reciba un subisidio, sino, de cómo se organiza su producción. Un caso ilustrativo de este tipo puede serlo el de los grupos populares autóctonos que producen artesanía cuya venta es organizada estatalmente, como ocurre en México.

4.3. Circuitos de asociación voluntaria que organizan su producción comunitariamente: es el caso más típico de organización de la producción de esta clase de agente. Aquí caben los grupos artísticos populares que actúan para la población local, los grupos de aficionados que operan fuera del mercado y de manera autónoma, etc.

Realizada esta breve tipificación de CIRCUITOS CULTURALES (sobre la base de su matríz simple) podrá intentarse ahora una reflexión de políticas culturales. Para ello convendrá dar otro giro a la cuestión, con-

sistente esta vez en un estudio de la clasificación de los circuitos y de la significación relativa de cada uno de ellos.

5. Circuitos culturales puros.

Una primera observación que puede hacerse es la de que existen históricamente tres tipos de circuitos "puros":

- los circuitos privados de producción industrial para el mercado.
- los circuitos públicos cuya producción es organizada administrativamente.
- los circuitos de asociación voluntaria que organizan su producción comunitariamente.

Estos circuitos son "puros" en el sentido que históricamente han surgido como una combinación sistemática y cuasi natural de agentes e instancias institucionales de organización que llegan a ser característicos de ciertos sistemas socio-económicos: los circuitos privados de producción industrial para el mercado se identifican con el sistema capitalista; los públicos organizados administrativamente con el sistema socialista. (Los asociativos organizados comunitariamente aparecen teóricamente como un circuito puro, pero no tienen el mismo grado de "naturalidad" y "sistematicidad" de los otros dos). En cualquier discusión, será posible observar que los partidarios de organizar los procesos culturales según uno u otro tipo ideal de circuitos puros se separan rápidamente, dando lugar a una dicotomía pura que en la práctica sin embargo no existe, (También son puros esos circuitos porque ellos permiten organizar contínuamente la producción y transmisión culturales; cosa que no se logra con circuitos del tipo asociativo/comunitarios).

Sin embargo, los circuitos asociativos/comunitarios

son decisivos en cualquier sociedad, aunque no puedan existir contemporáneamente como circuitos dominantes. (Un modo de producción asociativo/comunitario se corresponde con sociedades feudales de hegemonía religiosa). (En la sociedad capitalista, en la socialista y en general en sociedades modernas predominan circuitos de alguno de los otros dos tipos, encarnados en sus formas no-puras). Pero volviendo a los circuitos asociativo/comunitarios: ellos son portadores, incluso contemporáneamente, de gran parte de la comunicación religiosa en la sociedad; de un sector de la comunmente llamada cultura política y de casi todas las experiencias que forman parte de las culturas populares. Además, recogen gran parte de las experiencias propias de la cultura cotidiana. (Habría que estudiar, por tanto: relación de circuitos asociativo/comunitarios con cultura cotidiana y con esfera privada: importancia aquí de la familia como mecanismo de reproducción cultural; del vecindario; del grupo de pares; incluso de la clase social).

6. Componentes de todo circuito

Retomemos brevemente un punto anterior: el de los componentes que concurren en el funcionamiento de un circuito cultural. Sabemos que son más que los dos elementos que integran su matriz básica. Por lo menos podemos distinguir, desde el punto de vista de las POLITICAS (o del interés de pensar y hacer políticas culturales):

- agentes
- medios de producción:
  - i. base tecnológica
  - ii. propiedad de medios
  - iii, organización agente/medio

(Fase producción) ver p.105

- canal de comunicación: i. condicionamiento tecnológico
  ii. acceso agentes
  iii. acceso públicos
  (Fase distribución ver p.105)

- públicos

- instancias institucionales de organización

7. Tipos de políticas culturales

Podemos ahora distinguir entre diversos TIPOS de POLITICAS culturales:

1. Políticas que representan intervenciones en el nivel de los agentes.

Aquí hay que distinguir entre políticas autoritativas (públicas) y políticas "persuasivas".

Las primeras son formas de intervención de organismos públicos y pueden adoptar diversas formas (Minowa, 1982; Girard 1982b): definir agentes monopólicos poniendo bajo su control exclusivo un medio o reservándole el mercado; otorgamiento de licencias o concesiones (como en el caso de la radiofonía en Chile); provisión de subsidios a agentes (sea o no que operen en el mercado); provisión de subisidios indirectos (como liberación de impuestos; rebaja de aranceles, etc.) censura (forma eficaz de intervención negativa, que a veces se puede lograr también indirectamente, por ejemplo a través del licenciamiento).

Las políticas"persuasivas" en cambio son las que llevan a cabo agentes privados o públicos pero no

revestidos de poder de imposición, como partidos que buscan influir ideológicamente en un medio, etc.

Suele pensarse que las únicas políticas eficaces son las autoritativas. Es probable que ello sea efectivo en el caso de políticas pensadas con un modelo leninista. Pero las políticas culturales gramscianas, en cambio, dependen mucho más del empleo de medios "persuasivos".

Los agentes altamente burocratizados probablemente respondan mejor a políticas de estilo autoritativo.

También cabría hacer aquí otra vez la diferencia entre políticas de agentes directos de producción (que tenderán por lo general a ser "persuasivas", pero no necesariamente; pues imponer un control monopólico en el mercado se parece más a una política autoritativa), y políticas de ACTORES, que es a la que nos referiremos principalmente en esta sección.

2. <u>Políticas relativas a los medios de producción</u>.

Aquí caben políticas tan variadas como:

i. las que afectan la base tecnológio de los medios (políticas de facilitar transferencia tecnologías, apoyo a investigación en este campo, etc. Ver Fuenzalida, 1984 a).

ii. las que regulan la propiedad de los medios (y que se discuten habitualmente)

iii. las que tienen que ver con la organización de los medios/agentes. Es el caso, por ejemplo

de la empresa privada de acción cultural y de la industria cultural pública. (Problemas de dirección, de responsabilidad interna, de formas de control, de participación, etc. Ver Williams, 1983, pp.112-18).

3. Políticas relativas a los canales de comunicación:

i. a su condicionamiento tecnológico (uso de redes troncales, etc. en caso de TV. Véase la discusión en Proyecto Alternativo, 1984 b; Fuenzalida, 1984 b)

ii. al acceso de agentes (distribución de frecuencias de onda; autorización para extensión a provincias de Corporación de TV)

iii. al acceso de públicos: (pago o no de impuestos para uso receptor tv; subscripción en caso tv por cable). (Ver Fuenzalida, 1984,b)

4. Políticas que tienen que ver con públicos:

aquí las más frecuentes y habituales son las que se denominan políticas de marketing, que tienen que ver con publicidad y creación de demanda de productos culturales entre grupos de consumidores (Girard, 1982a: 35) (O sea, políticas de agentes directos que operan en el mercado).

5. Políticas que tienen que ver con instancias institucionales de organización de los circuitos culturales.

Destinaremos a este tipo de políticas la sección siguiente.

8. Políticas culturales organizativas

Este tipo de políticas (referidas a instancias organizativas) pueden ser las más variadas y ad-hoc. Aquí sólo ofreceremos un cuadro de políticas básicas de este tipo y de sus diversas alternativas. Debe notarse que las políticas básicas que inciden en este nivel (de las instancias institucionales organizativas) pueden tener efectos "estructurales", en el sentido de cambiar la naturaleza o definición sociales de un CIRCUITO CULTURAL determinado; pero no es ésta la única posibilidad. Hay una infinita gama de políticas de este tipo que pueden incidir sólo parcialmente en el funcionamiento y/o orientación del respectivo circuito.

Vamos a distinguir entre:

1. Políticas en y frente al MERCADO:

Quienes operan en el mercado --esto es, competitivamente en una estructura de oportunidades escasas-- tenderán a producir un cierre social en trorno a esas oportunidades de modo de controlarlas a su favor. (Según lo pone Weber: "Such closure... is an ever recurring process; it is the source of property in land as well as of all guild and other group monopolies". Weber, 1978, p.342) (Queremos remarcar aquí que los comportamientos básicos en el mercado son los hirshmanianos --esto es, exit and voice-- más el Weberiano: closure).

Las políticas de cierre social dan lugar a exclusiones de competidores y a monopolios específicos, (Weber, 1978: 341, ss; Parkin, 1979: cap. 4) que en el terreno cultural son también vitales. (Un fenómeno típico de este proceso de monopolización en el terreno cultural se encuentra en el proceso de concentración de los medios de prensa y control oligopólico de mercados. Véase, sobre esto en ge-

neral, Habermas 1981 y, para Chile, Portales, 1981) y Salinas, 1984 (Para el caso de industria filmica en USA, véase Kibbe, 1982; 125)

Una forma de lograr social closure, como ya indicaba Weber, consiste en limitar el acceso de competidores sea a la propiedad de los medios, sea al ejercicio de funciones que se realizan en el mercado. Por ejemplo, en el último caso, a través del moderno credencialismo (cuya importancia político-cultural en el caso de las profesiones de trabajo cultural es ostensible. Piénsese, por ejemplo, en profesiones como el periodismo).

La lucha por excluir competidores no se realiza exclusivamente en el mercado. Es posible --y ocurre frecuentemente-- que para ello se movilicen además recursos extra-mercado. Por ejemplo: se recurrirá a la imposición de barreras de entrada que son netamente administrativo-ideológicas; o se excluirá agentes del mercado por razones políticas; o se recurrirá a medidas del licenciamiento u otorgación de permisos de cualquier tipo, etc. Ejemplo típico es la supresión de diarios y revistas que ocurre a comienzos del régimen autoritario en Chile; o la necesidad de contar con autorizaciones político-administrativas para fundar nuevos medios de prensa, etc.

Pero hay en este mismo orden otro tipo de políticas fundamentales que son aquellas que se adoptan frente a o sobre el mercado. En general, estas políticas se denominan políticas de intervención pública o colectiva en el mercado. (Muchas de las políticas de intervención sobre los agentes que vimos antes pueden ser consideradas como políticas de intervención en el mercado). Estas políticas tienen especial relevancia en el caso de los circuitos privados de producción industrial para el mercado, o "market-based activities of cultural in

dustries". Ilkka Heiskanen (1982: 206) distingue entre los siguientes tipos de intervención pública o colectiva (tomando como base una clasificación de actores (políticos) que son los que ejecutan la intervención):

- intervención del aparato administrativo central

- intervención de unidades administrativas de menor rango, descentralizadas o de administración autónoma

- intervención por asociaciones voluntarias, organismos de consumidores, etc.

- intervención por asociaciones profesionales, de trabajadores

- intervención de las propias empresas privadas actuando en capacidad de organismo cuasi-gubernamental; esto es, complementando los intereses económicos de la empresa con intereses sociales y culturales más generales (como cuando una editorial subsidia ella misma la producción de libros de arte o poesía; o El Mercurio organiza una exposición de pintura).

Heiskanen resume bien los motivos en que habitualmente se funda la intervención pública o colectiva:

- proveer subsidios públicos a ramas débiles pero importantes de la industria cultural o, en general, de la producción y distribución de bienes culturales;

- proteger la producción nacional contra la competencia externa;

- controlar ramas consideradas estratégicas desde el punto de vista de la seguridad o los intereses nacionales;

- para proteger derechos sobre propiedad intelectual,
- para evitar estrategias de cierre social y formación de monopolios y oligopolios, etc., etc. (Heiskanen, 1982: 206-08)

Girard (1982 b: 227) por su parte ha reseñado el tipo de objetivos que se propondrán alcanzar las auridades públicas cuando intervienen en el mercado cultural::

- ampliar el acceso a la cultura (democratizar, descentralizar)
- mejorar la calidad de los mass media
- promover el trabajo creativo y mejorar las condiciones trabajo y vida de los artistas
- modernizar instituciones culturales
- incrementar la potencia nacional de producción cultural
- proteger la independiencia cultural del país y su influencia exterior

Girard (1982 b: 230) distingue además entre varias formas que puede adoptar la intervención:

- apoyo directo (subsidios o compra de bienes y servicios culturales por el Estado)
- apoyo indirecto (políticas impositivas)
- regulaciones (para acceso a servicios públicos: especificaciones para programación, etc)
- políticas de incentivos: festivales, premios
- convenciones internacionales (copyright por ej.)

- política para la industria cultural qua industria. (créditos bancarios subsidiados, apoyo a la exportación, etc.)

2. Políticas en y frente a la organización ADMINISTRATIVA de procesos culturales.

Así como la obtención de social closure y la constitución de monopolios es la política básica de los que compiten en el mercado, así la obtención de completa unaccauntability y la expansión del radio de acción propia paracieran ser las política básicas de quienes operan en las instancias público-administrativas de organización de procesos culturales. (¿Hasta dónde la tendencia a regular ideológicamente esos procesos y/o de homogenizar político ideológicamente a los agentes involucrados es también una política básica en este tipo de circuitos? Aquí cabría contrastar al menos entre el modelo leninista, donde tal fenómeno es visible, y un modelo de tipo tocquevilliano como el que describimos para Brasil, donde dicha sectarización tendía a no producirse en tanto las instancias de administración (e intervención) eran variadas y favorecían un pluralismo clientelístico).

De cualquier manera, en este tipo de circuitos las políticas fundamentales frente a la administración son:

a) la introducción de formas de accountability públicas y/o de controles internos

b) la introducción de formas de gestión con participación y/o con representación de los intereses colectivos

c) la descentralización hasta llegar a cuerpos

públicos autónomos y no dependientes de la administración central

d) la descentralización + la participación de intereses colectivos

e) la participación de los intereses profesionales y/o de trabajadores involucrados en las agencias públicas respectivas

f) una combinación de participación de intereses profesionales/gremiales (o sindicales) y colectivos

g) una combinación de f) con formas de descentralización

Un tipo de políticas más radicales son las llamadas políticas de privatización, consistentes en traspasar al mercado procesos que antes se encontraban bajo organización público-administrativas o de introducir competencia con agentes privados allí donde antes los agentes públicos detentaban un monoplio o cuasi-monoplio. (Hay varios ejemplos en la experiencia chilena de 1973 en adelante). (Véase Brunner, 1982)

Las motivaciones que suelen justificar políticas de privatización son variadas. Pueden citarse:

- volver más eficiente una actividad sometiéndola a competencia

- resolver un problema de crisis fiscal o de escasez de recursos públicos

- ofrecer a grupos privados nuevas áreas de influencia y/o control

- evitar tendencias al burocratismo o al control ideológico

- contrarrestar el depilfarro de recursos

- concentraciòn de subsidios estatales en actividades de "alta cultura"; (o sea, carácter negativo de dichos subsidios).

(Para un ejemplo de críticas de este tipo vèase el siguiente comentario editorial aparecido en el diario español EL PAIS, ediciòn internacional, 17 de dic. 1984).

Despilfarro, cultura y Estado

VALENTÍ PUIG

Es muy frecuente oír decir que el problema fundamental de nuestro país es la falta de cultura. Me pregunto, sin embargo, si —como ocurre con aquellos ejércitos que a marchas forzadas en busca del enemigo agotan sus fuerzas y al final van a parar a un terreno embarrado y desfavorable— no se habrá llegado a una situación sesgadamente inversa. Súmese todo cuanto gastan en cultura con cargo a los fondos públicos la Administración central, las administraciones autonómicas y locales y se hará aparatosamente obvio que se gasta mucho y mal en beneficio de una concepción de la cultura que en muchas ocasiones a lo sumo puede entenderse como antropología recreativa.

No obstante, el origen del mal no está en cómo o en qué se gasta el dinero del contribuyente; todo, al contrario, estriba en entender que si damos por supuesto definitivamente que todas las iniciativas culturales deben ser subvencionadas, nos adentramos por el camino sin retorno de una nueva servidumbre. El debate sobre a quién o para qué deben darse las subvenciones, o qué método neutral y objetivo van a seguir los partidos en el Gobierno, conduce siempre a un descampado donde la sociedad —dimisionaria de sus facultades— consiente que el Estado se lleve por delante todas las iniciativas y, por descontado, el dinero de los contribuyentes. No es un secreto que, en el ámbito de toda sociedad abierta en progresión hacia el estadio posindustrial, una de las alternativas más eficaces para dar cuerpo a una cultura desembarazada de trabas es la desgravación fiscal. Desgravar en beneficio de bienes e iniciativas culturales es eliminar intermediarios y parásitos entre los deseos de los ciudadanos y su libre y privada consecución. Es también un secreto a voces que las fundaciones culturales privadas, día a día, dan ejemplo a toda la Administración de un saber hacer (de eficacia y estilo y de óptima gestión de los recursos propios).

El ciudadano —especialmente en aquellas ciudades en las que ministerios, organismos autónomos del Estado, Gobiernos autonómicos, diputaciones y ayuntamiento llevan a cabo una escalada de oferta cultural como si de un *hit parade* se tratase— recibe innumerables solicitaciones de una cartelera cultural cada vez más pintoresca, que tanto subvenciona a un tragasables en la explanada de la catedral como una lectura de poemas saharauis traducidos del francés por un políglota rupestre. Si una iniciativa cultural no ha sido merecedora de una subvención, nadie nos salva de un preámbulo queiumbroso, en el que siempre se culpa de insensibilidad cultural a la Administración que sea. Todos queremos subvenciones, becas, ayudas, patrocinio, un mecenas que nos arrulle: el Estado. A veces —como cuando a lazo se cazaban los perros callejeros para llevarlos a la perrera municipal— se produce un acoso cultural del ciudadano, pero no está claro que el público real, además de pagar sus impuestos, este dispuesto a perder el tiempo, y así ocurre que tan sólo hay dos filas de espectadores en la representación de aquella tragedia griega por travestidos vestidos de motoristas nazis, o que, después de los codazos en el cóctel de presentación de un libro, todos los ejemplares vayan a parar a los sótanos de la institución pública patrocinadora. Se quiso recurrir al señuelo de que la cultura es una fiesta, pero, aunque lo deleznable se vista de lúdico, a la gente no hay quien la engañe porque ya tiene sus fiestas y juegos privados.

Más allá de este despliegue de recursos presupuestarios en beneficio de la cultura aparente y fungible se evidencia que todo aquello en lo que el Estado —más aún cuando la actual redistribución territorial del Estado ha de generar un mayor conocimiento de necesidades y prioridades— debiera aplicarse con

Pasa a la página 10

Despilfarro, cultura y Estado

Viene de la página 9

empeño, generoso en su condición de agente subsidiario, continúa carente de las dosis presupuestarias que los períodos de inercia hacían imprescindibles. Las instituciones fundamentales de la alta cultura, los grandes museos, bibliotecas o archivos, y ciertamente el patrimonio histórico y artístico, carecen de lo esencial para su supervivencia y prosperidad, mientras que Gobierno tras Gobierno, presupuesto tras presupuesto, los fondos públicos aprovisionan todo tipo de frusleria, cualquier manifestación de una cultura cada vez más balbuciente, desfigurada por el acné, con ostensible desdén de la voz, la sabiduría y la experiencia de los ancianos de la tribu.

Otro índice del despilfarro resultaría de desandar las ayudas públicas a la cultura literaria o artística de los fondos públicos destinados a propiciar el entendimiento entre las dos culturas con la aproximación al conocimiento científico y a la innovación tecnológica como hecho ya natural en nuestro tiempo. La inversión en formas culturales obsoletas contrasta con la nula atención a otra concepción de la cultura, interdisciplinaria e inventiva, que por suerte viene recibiendo el apoyo de fundaciones privadas e iniciativas empresariales.

El panorama podría ser peor si a los achaques del mal latino no se sumase la incipiente aparición en nuestro país de lo que se ha denominado *nueva clase*. Esta nueva clase —compuesta por aquellos profesionales que encauzan su actuación hacia el sector público— está interesada en ampliar éste antes que el sector privado. Los críticos de esta nueva clase afirman que dedica todos sus esfuerzos a potenciar el intervencionismo estatal —con lo que asegura sus propias oportunidades de empleo e influencia— a expensas de la clase empresarial y de los contribuyentes de clase media baja, cada día más abrumados por los impuestos. Aún en sus rudimentos en España, no cabe duda de que ya se relame de placer pensando en cómo llegará un día a distribuir los fondos públicos para la cultura: será su juguete favorito para realizar del todo su complejo platónico. Entonces habremos llegado a un punto irreversible, y el Estado, en manos de la nueva clase, podrá —a la manera de la *mantis religiosa*— devorar a todos sus amantes. Tal vez ahora ya sea demasiado tarde para sustituir la subvención como protesis por la desgravación fiscal, que deslastra al Estado de una responsabilidad que no le competía y que ofrece al individuo la posibilidad de una cultura más exigente, sin demagogia y, por supuesto, de menor coste en una sociedad plenamente abierta.

Lunes 10 de diciembre

3. Políticas en y frente a la organización COMUNITARIA de la cultura

En este caso, las políticas habituales dentro de circuitos así organizados serán políticas que refuercen el compromiso, la adhesión y la militancia en torno al proyecto compartido en común por el grupo que actúa como promotor de la actividad. De allí que sea un riesgo inminente de este tipo de organización de los procesos culturales la tendencia a adoptar políticas de reforzamiento de un cierre ideológico que magnifique la identidad del grupo frente a los outsiders. La mejor descripción de este tipo de política cultural está en Gonzalo Vial (1981: vol.1), cuando analiza la acción del Partido Clerical en el Chile del siglo pasado. El Nombre de la Rosa, en todo lo referente a grupos sectarios, es otra manifestación de estas políticas de pureza en circulos católicos. (Véase M. Weber, "Sect, Church and democracy", 1978: 1204-210) Un análisis concreto de estas dinámicas se encuentra en Ochsenius (1983) y Gutierres (1983)

Frente a circuitos así organizados, las alternativas de políticas básicas podrían ser:

- ampliar la competencia ideológica (como en el caso de surgimiento de nuevas iglesias y partidos)

- reformar la organización interna de las Asociaciones que participan como agentes (auto-reforma o impuesta autoritativamente)

- someter los circuitos a formas de intervención pública o colectiva, de acuerdo a modalidades vistas anteriormente (a propósito de Heiskanen, 1982: 206) y mediante políticas del tipo vistas a propósito de Girard (1982 b: 230) donde, para el caso, parecen especialmente importantes: las regulaciones de la autoridad pública, los apoyos directos (subsidios), los indirectos (excenciones);

- finalmente, "privatizar" parte o todo el circuito organizado comunitariamente, ya sea mediante la transformación del agente en empresa privada o en grupo que opera en y para el mercado ..(de frecuente ocurrencia en la música con los grupos de aficionados), o bien introduciendo la producción (inicialmente de circuito asociativo/comunitario) al mecanismo de la reproducción masificada como ocurre con los aficionados que empiezan a competir en los circuitos de la industria cultural (tv por ejemplo), etc.

V. POLITICAS CULTURALES PARA LA DEMOCRACIA

1. El modelo estratégico de políticas

Habiendo llegado a este punto nos preguntamos: qué significa, entonces, pensar políticas culturales para la democracia.

Hay, de entrada, un par de cosas obvias que ya podemos decir: como, por ejemplo, que no existe una política cultural para la democracia (pero sobre esto habremos de volver); que tampoco las políticas que se puedan diseñar serán ni homogéneas ni de un mismo nivel, ni siquiera referidas a problemas relativamente semejantes. Decimos esto ahora con mayor fundamento: pues sabemos que las políticas tienen que incidir sobre CIRCUITOS para ser eficaces (producir resultados) y que hay:

diversos circuitos

una variedad de componentes en cada circuito

una gama de políticas referidas a esos circuitos y sus componentes

No pretendemos aquí hacer el ejercicio del ajedrecista: es decir, agotar mentalmente las combinaciones posibles a partir de una apertura. En el caso ello nos llevaría a preguntarnos qué significa una política democrática en el caso de medios de producción, canales de comunicación, públicos, instancias organizacionales de organización:

medios de producción (i / ii / iii)

canales de comunicación (i / ii / iii)

públicos

instancias institucionales de organización

Y qué significa en el caso de Circuitos completos (de 11 al 43)

Y queen relación a las diversas ramas y fases de producción / distribución en el caso de la industria cultural

Y qué, más encima, en el caso de intereses nacionales versus presiones externas

Y qué significa en la coyuntura chilena actual; mañana en una fase de posible transición, y más adelante en otra: consolidación de la democracia.

De cualquier modo, pensamos que la estrategia del ajedrecista no es posible. En realidad, vamos a sostener que en el terreno de las políticas culturales democráticas sólo es posible proceder sobre la base de políticas del tipo Modelo 2 de Lindblom (1977: cap. 23); esto es, del modelo que él llama estratégico, el cual parte de un reconocimiento (a la Hajek) de las limitadas capacidades intelectuales para obtener información completa sobre la cual basar la acción; y por tanto procede sobre la base de interacciones no exclusivamente analíticas que dan resultados parciales, tentativos, de ensayo-error, de adaptación conflictiva, de racionalización parcial que se va obteniendo por esos procesos comunicativos que Lindblom califica de "problem-solving interactions" (1977 : 315)

Políticas perseguidas dentro de este Modelo 2 o estratégico o interactivo, (y entre tales interaciones están obviamente las de mercado, las votaciones, las negociaciones, etc.) no excluyen el análisis. Pero lo emplean en dósis menores que el Modelo 1 o sinóptico (o planificador global para parafrasear a Góngora) y con propósitos diferentes. En efecto, en una política del estilo Modelo 2 no se encuentran jamás resoluciones correctas o verdaderas a los problemas, sino sólo aproximaciones sucesivas o parciales, que pueden ser producto

de voluntades mayoritarias cambiantes y/o de negociaciones; soluciones incrementales por tanto o reformistas, que avanzan parcialmente; sin pretender jamás cambios totales basados en teorías correctas e información supuestamente completa, que traerían soluciones verdaderas.

Es propio en cambio de políticas estratégicamente llevadas a cabo (según Modelo 2) el simplificar los problemas mediante su desplazamiento a la esfera de interacciones que permiten decidir cursos deacción sobre la base de un mínimo de información que se agrega hasta dar resultados de una racionalidad tolerable (o irracionalidad corregible como ocurre con el mercado o las votaciones) o que representan un cierto común denominador de aspiraciones mayoritarias.

Según Lindblom, la adaptación del análisis a la interación toma al menos tres formas:

- el actor se preguntará cómo puede jugar mejor su rol interactivo para obtener lo que desea;

- el actor se preguntará cómo introducirse en un juego existente de interacciones para obtener un propósito público que por su cargo es responsable de perseguir;

- el actor se preguntará si conviene o no cambiar la estructura básica de las interacciones (por ejemplo volviendo más competitivos los mercados, más representativo el sistema de votaciones, etc.)

Cómo se entenderá ahora, el análisis de circuitos que hemos hecho en las páginas anteriores, y el de las alternativas de políticas para intervenir en y sobre ellos se inscriben claramente en este estilo estratégico de hacer políticas culturales. Cuando distinguíamos políticas en o dentro del mercado, la administración o la comunidad hablábamos de cómo los actores pueden jugar mejor su rol interactivo para obtener lo que desean; cuan

do proponíamos diversas formas de abordar la intervención pública nos movímos en el ámbito del actor que se introduce en un juego interactivo existente para obtener un propósito público; y, por fin, cuando hablábamos de políticas referidas a las instancias institucionales de organización de procesos culturales nos referíamos a la conveniencia o no (y a los modos) de cambiar la estructura básica de las interacciones.

Lo dicho nos pone asimismo del lado de aquellos que aceptan que de la aplicación de políticas estratégicas (tipo Modelo 2) resultan soluciones que Lindblom llama epifenomenales (1977: 316). Esto es, soluciones que se obtienen como un by-product de decisiones individuales, como ocurre típicamente con la asignación de recursos en una economía de mercado que resulta de las múltiples decisiones de vender y comprar. (Inherente a esta posición pareciera ser que se debe aceptar también la producción de efectos perversos como resultado de esas decisiones individuales; esto es, resultados no-queridos y de alguna manera contra-productivos. Por ejemplo, incremento de la venta de revistas pornográficas como producto de la existencia de un mercado de revistas, etc.)

2. Políticas culturales democráticas: sentido general (De construcción democrática).

Todo lo anterior es decisivo para formular una perspectiva más general de reflexión sobre lo que pueden significar políticas culturales para la democracia. Pues la democracia se define, en cuanto sistema político (que es lo que la democracia es) como un sistema donde hay múltiples actores que persiguen políticas estratégicas dentro de un marco competitivo, produciendo resultados epifenoménicos y efectos perversos lo cual se traduce, para cada participante, en que ninguno puede obtener garantías de que sus intereses triunfarán por completo ni puede estar cierto (gozar de certeza) de que sus posiciones serán preservadas. Es lo que Adam Przeworski (1983) denomina "incertidumbre referencial":

en una democracia, escribe, los resultados (outcomes) del proceso político son en cierta medida indeterminados con relación a las posiciones que los participantes ocupan en todas las relaciones sociales, incluidas las relaciones de producción y las instituciones políticas. (Nótese que dice: en cierta medida; ; hay pues algunas predicciones respecto de los resultados que pueden hacerse razonablemente . Ello porque como señala el propio Przeworski, "dada una distribución de recursos económicos, organizacionales e ideológicos, las instituciones determinan las probabilidades previas de que ciertos intereses particulares se materializarán en un definido grado y de una manera específica".)

Lo cual nos lleva a sostener que si se trata de definir los grandes parámetros de una política cultural que pueda de alguna manera ser conducente para la democracia, lo único que ella puede proponerse es encontrar unos arreglos institucionales básicos que permitan a los intereses sustantivos de los individuos y grupos que componen la sociedad expresarse (incluso culturalmente). Dichos arreglos básicos no pretenderán por tanto dar, facilitar o promover la hegemonía cultural de un grupo (independientemente de que unos y otros puedan pretenderla) sino meramente crear un marco institucional de posibilidades a través del cual todos los individuos y los diversos grupos, tradiciones, etc. de la sociedad puedan materializar sus intereses culturales (negociarlos, proponerlos, discutirlos, etc.),con una mínima garantía de que ese arreglo institucional garantizará que, dada la distribución de recursos (económicos, organizacionales e ideológicos),ninguno se verá eliminado o tendrá una expresión completamente inadecuada a su presencia en la sociedad.

En este sentido más general de las cosas, una política democrática consiste entonces en asegurar la existencia y reproducción de una deversidad de circuitos culturales con sus variadas formas de operación: es decir, con participación de los diversos agentes fundamentales y organizados según las varias instancias ins

titucionales básicas (En cada circunstancia histórica, la variedad, amplitud y garantías que se den a esos diversos circuitos dependerán de las condiciones propias de cada sociedad.)

En una sociedad capitalista será siempre importante garantizar la existencia de circuitos privados de mercado y la existencia de circuitos asociativo/comunitarios, más importantes estos últimos allí donde hay variedad de iglesias, tradiciones linguísticas y regionales diversas, etc. En una sociedad con grandes diferencias regionales que se encuentren expresadas incluso político-administrativamente --bajo la forma de algún tipo de autonomías regionales-- será importante seguramente la existencia de circuitos público/administrativos para asegurar la persistencia de un patrimonio cultural local, etc. (Digamos esto además: las garantías de derechos individuales propios de la esfera cultural --libertad de conciencia, derecho de asociación, libertad de cultos, libertad de información, etc.-- constituyen, desde el punto de vista del esquema aquí desarrollado, componentes jurídico-institucionales esenciales que garantizan una estructuración pluralista de los circuitos en que intervienen los agentes profesionales, de empresa privada y asociaciones voluntarias).

Desde otro punto de vista, pero manteniéndose todavía en este nivel general de cosas, dado lo dicho anteriormente, parece que las políticas culturales democráticas deben pensarse primeramente bajo el modelo tocquevilliano --que combina la presencia de agentes privados y públicos regulados por el mercado, la administración y comunidad-- y que pueden pensarse en seguida, cuando se trata de pensar esas políticas desde la sociedad civil (y no desde el Estado) bajo el modelo gramsciano o de competencia hegemónica.

Lo que resulta contradictorio es pensar políticas democráticas que lleven en sí uno de estos dos elementos o persigan uno de estos objetivos:

-a) políticas que pretenden suprimir ciertos tipos de circuitos fundamentales o que permitan que esos circuitos sean suprimidos por el uso de los recursos de poder (económicos, organizacionales, ideológicos) de algun grupo u organización de la sociedad. (Partido en el poder que suprime circuitos de mercado o controla con exclusión de cualquier otra ideología circuitos público/ administrados; empresa privada que controla monopólicamente circuitos privados/mercado con exclusión de otros competidores; etc.)

-b) políticas que desde el Estado persigan la hegemonía de ciertos valores, creencias o ideología y para ello emplean los circuitos donde intervienen como agentes los organismos públicos.

En otras palabras, las políticas democráticas son políticas en algun sentido (pero no peyorativo) formales. Persiguen arreglos institucionales más que contenidos cognitivos aplicados a la sociedad. Persiguen crear estructuras de oportunidades (mercados, sistemas de elección, pluralidad de ofertas, variedades, etc.) y, al mismo tiempo, impedir (mediante contrabalances, procedimientos, formas de control, medidas de competencia, aperturas de cierres, etc.) que esas estructuras de opotunidades sean objeto de social closure o de cierre ideologico o de cualquier otra forma de manipulación monopólica Es evidente que esas políticas (y las medidas concretas que se van dando dentro de un Modelo 2 de políticas estratégicas) nunca obtienen ningun equilibrio perfecto --no en el mercado, ni en las opiniones, ni en los comportamientos de las gentes, ni en los valores socialmente vigentes, etc.-- sino que todo lo contrario: producen efectos perversos, soluciones epifenomenales, adaptaciones transitorias, redistribuciones inestables, conflictos nuevos y que se desplazan, etc.

En fin, para la existencia de la democracia son imprescindibles políticas democráticas en el terreno de la

cultura. Estas políticas tienen las siguientes características, si hemos de resumir lo dicho hasta aquí:

1. Son políticas que buscan producir arreglos institucionales. Sobre todo, y dependiendo de las circunstancias concretas, son políticas que impulsarán la existencia combinada y simultánea de instancias organizadoras de circuitos culturales que más directamente permiten la expresión de la pluralidad de la sociedad civil, esto es, circuitos articulados por el mercado y por comunidades. Pero, además, son políticas que --en tanto el Estado se halla organizado democráticamente --via elecciones, división poderes, papel central del parlamento, accountability de las autoridades, etc-- impulsan cuando necesario (y hay aquí una importante discusión) circuitos público/administrativos y, más decisivo aún, la intervención pública y colectiva en los circuitos privados y de mercado y en los asociativo/comunitarios (allá para contrarrestar las tendencias monopólicas; acá para asegurar la libertad y subsidiar circuitos débiles, etc.)

2. Son políticas, en tal sentido, que incluyen una consideración básica sobre los derechos individuales, en tanto éstos pueden considerarse como parte esencial de esos arreglos institucionales.

3. Son políticas que en este plano organizativo global, no persiguen la imposición o la promoción de contenidos. En este sentido, son políticas que deben pensarse de acuerdo al modelo toquevilliano de hacer políticas culturales.

4. Son políticas que, todavía en este plano globalizante, sólo tienen un momento sinóptico en la concepción del sistema de instituciones y procedimientos (y aún esto es dudoso) pero que luego y siempre se mueven bajo los supuestos del Modelo 2 de

Lindblom de las políticas estratégicas o interactivas. Por tanto, recogen información y hacen análisis mediante procesos interactivos que tienen en sí la capacidad de resolver problemas, aunque en dicha resolución se envuelvan como consecuencia: soluciones epifenomenales, efectos perversos y, necesariamente, desequilibrios contínuos.

3. Politicas culturales democráticas: específicas. (De administración y reforma democrática)

Hasta aquí hemos hablado de políticas culturales para la democracia en el sentido más general: esto es, nos hemos movido en torno al problema de cómo crear y asegurar arreglos institucionales que permitan a la sociedad jugar el juego democrático en el terreno de la cultura. (En verdad nos hemos movido preferentemente en una de las dimensiones en que esta cuestión puede ser respondida: la dimensión de la cultura macro, pública y relativamente institucionalizada. Pues podría responderse también a esta pregunta en una segunda dimensión: la de la cultura cotidiana, vivida a través de microcircuitos privados de interacción y comunicación situada. En este último ámbito de cuestiones las preguntas que uno tendría que responder son del estilo:

- ¿responde la constitución de la familia a las exigencias de un juego democrático en el terreno de la cultura cotidiana?

- las relaciones en el lugar de trabajo y en los lugares públicos, ¿son o no conducentes a una estructuración de interacciones que permitan el desarrollo de esa cultura democrática cotidiana?

- la organización y distribución del capital escolar en la sociedad, ¿tiende o no a hacer posible una comunicación cotidiana que pueda ser definida como base de una cultura democrática a nivel de la vida privada? etc.)

En cambio, nuestro objeto de preocupación ha sido el de las políticas [illegible] en la dimensión macro, pública y relativamente institucionalizada. Y hemos visto que en esa dimensión las políticas culturales para la democracia adquieren la forma más ge

neral de la creación, mantención o transformación de arreglos institucionales que:

- aseguren la pluralidad de agentes con una variedad de intereses propios y con diversas formas de organización;

- garanticen la disponibilidad de medios de producción cultural, y su propiedad (que en principio puede ser propiedad privada, estatal, pública, cooperativa, etc. Esto es importante: desde el punto de vista de las políticas culturales democráticas, nada obsta a que la propiedad asuma diversas formas. En principio uno podría objetar que asuma solamente una forma, como que la propiedad sobre todos los medios sea estatal o privada. Pero incluso en esos casos, de los cuales uno desconfiaría de inmediato por su "pureza" lo que importa no es tanto la forma de propiedad del medio sino la manera en que ese medio poseído en propiedad da lugar o se introduce en un circuito cultural. Ocurre, sin embargo, que si todos los medios son controlados por el Estado resulta difícil concebir circuitos que no sean homogéneamente del tipo público/administrado, con la consiguiente tendencia a la conformación de monopolios ideológicos. En cambio, si todos los circuitos son privados / de mercado no hay, en principio, una objeción fuerte que se pudiera hacer desde el punto de vista de políticas democráticas, provisto que la organización del Estado fuese democrática y que:

- posibilite el acceso de los diversos grupos sociales a esos medios (no exista en principio discriminación raza, sexo, etc);

- garantice las libertades fundamentales en el uso de esos medios;

- propende a una diversificación de los circuitos culturales, idealmente con la presencia de toda la gama

de circuitos definidos según su matriz combinatoria mínima (lo cual implica la pluralidad de agentes y la diversidad de instancias institucionales de organización)

- facilitar continuamente rearreglos institucionales que eviten la desaparición de las condiciones básicas que hacen posible el juego democrático en el terreno de la cultura; o que, cuando esas condiciones no existen, puedan surgir; o que permitan ampliarlas, fortalecerlas y perfeccionarlas (categorías estas últimas que --otra vez-- carecen de una definición sustantiva y sólo adquieren sentido cuando expresan consensos transitivos en torno a lo que (mediante los mecanismos institucionales de la política democrática) se decida constituye una "ampliación", un "fortalecimiento" o un "perfeccionamiento" de esas condiciones básicas para el juego democrático en el terreno de la cultura.)

El último punto, el de las políticas que persiguen producir continuos rearreglos institucionales (conforme al Modelo 2 de las políticas estratégicas) abarca el tipo habitual de políticas culturales que a nivel concreto van a definir a una democracia (en el terreno cultural).

Las demás políticas culturales --especialmente en cuanto tocan a echar las bases institucionales para un juego democrático; esto es, en cuanto tienden a definir los parámetros básicos de conformación y funcionamiento de los diversos circuitos culturales--, esas políticas, en cambio, son decisivas en una fase de transición hacia la democracia o de construcción democrática. (Pero, a la vez, estas políticas son, si así se quiere decir, las que gozan de un más bajo grado de autonomía. O sea, dependen en su diseño de políticas que se siguen en otros ámbitos de la sociedad. Así no puede impulsarse por ejemplo una política de libertades fundamentales en el terreno de la cultura si al mismo tiempo no se ha aceptado incorporar esas libertades como garantías in-

dividuales en el régimen constitucional. Ni podría asegurarse la propiedad de los medios si no se reconoce, más genéricamente, la propiedad como derecho. O bien, parecería incompatible abogar simultáneamente por el pluralismo de los agentes y la diversidad de los circuitos al tiempo que se aboga por un régimen de partido único. Etcétera)

Las políticas tendientes a producir rearreglos institucionales abren todo el campo imaginable de las concretas políticas culturales para la democracia. De ellas diremos brevemente, aún a riesgo de repetirnos:

- que serán siempre políticas del tipo Modelo 2 de Lindblom

- que buscarán efectos de ajuste institucional (en este sentido : reformas)

- que evitaran que desaparezcan condiciones necesarias para el juego democrático en la cultura (como ocurre si se impone el control monopólico de circuitos privados / de mercado)

- que, alternativamente, intentarán crear esas condiciones allí donde no existan (por ejemplo, abriendo acceso a canales de comunicación)

- que, en otros casos, buscarán corregir situaciones que impidan o entraben el funcionamiento de esas condiciones (por ejemplo, cuando una desigual distribución de los recursos económicos distorsiona el acceso a los medios)

- que crearán balances y contrabalances para asegurar el juego democrático, como puede hacerse por ejemplo me-

diante intervenciones selectivas de carácter público o colectivo (ver sobre esto lo discutido más arriba).

- que ampliarán o profundizarán el juego democrático mediante esos rearreglos institucionales, cada vez que consensos políticamente elaborados lo hagan posible.

En general, las políticas culturales para la democracia podrán buscar efectos de rearreglo institucional del tipo de los antes señalados frente a cualesquiera de los componentes de un circuito: agentes, medios (base tecnológica, propiedad, organización) canal (condicionamiento tecnológico, acceso agentes, acceso públicos), públicos, instancias institucionales de organización. Aqui es donde uno podría continuar con una estrategia del ajedrecista, imaginando las mil combinaciones posibles que se seguirían dada una apertura determinada. En la práctica sin embargo esa estrategia no es posible de seguir. Las capacidades analíticas y de previsión que se requerirían no podrían encontrarse y, cualquier intento que se hiciera en esa dirección (típica del Modelo 1 de Lindblom) llevaría a la postre, seguramente, a definir una política cultural del tipo sinóptica.

Lo que se ha postulado en cambio es que la política democrática tiende a operar con una adaptación del análisis a las interacciones que conducen a la resolución de problemas. Luego, no se requiere un cuadro completo de todas las alternativas posibles de políticas frente a cada uno y todos los componentes de todos los circuitos en la variedad de los X escenarios futuros que uno pudiera imaginarse, (cosa imposible, decimos, de obtener) sino que se requiere sólo de análisis parciales, de información suficiente y de arreglos institucionales que permitan interactuar en sentido del problem solving.

A esta altura uno bien puede recoger la formulación de Hurtado (1984 a) donde señala que en el campo cultural-comunicativo, democratización implica:

pluralismo
participación
acceso
diversificación
descentralización
articulación
apropiación diferencial

Si cada uno de esos términos se aplica a la búsqueda de arreglos (y rearreglos) institucionales; si cada uno se prioriza y/o combina priorizadamente frente a cada intervención específica que se desee hacer en un circuito cultural, entonces es posible que lo que he intentado decir en más de 100 páginas se encuentre contenido en 7 palabras.

(Lo anterior es interesante pues muestra que la democratización en el terreno de la cultura no se confunde con una sola operación (distribuir más ampliamente; dar mayor acceso; etc.). La democratización puede asumir muy diversos rostros y se la puede impulsar en muy diversos circuitos; en cada uno, además, frente a los varios componentes de un circuito y sus subpartes, y en relación a las diversas fases (de producción, de distribución).

4. Sobre el carácter formal de las políticas culturales

Llegamos a esta altura al último campo de cuestiones que queremos abordar por ahora. Nos proponemos reflexionar brevemente sobre las políticas culturales en relación a los diversos actores políticos (no confundir a éstos con los agentes directos de producción cultural).

Las políticas que hemos definido como de arreglos (y rearreglos) institucionales pueden ser perseguidas indistintamente por una diversidad de actores: organismos públicos, partidos, iglesias, asociaciones civiles, corporaciones empresariales, empresas, etc. (Nótese que nos volvemos a encontrar aquí el problema de que hay agentes de producción que a la vez son actores de políticas. Además, como dijimos ya, todo agente de producción puede tener una política específica que guíe su producción; pero aquí hablamos de políticas como de intervenciones voluntariamente diseñadas para actuar en o sobre circuitos culturales con vistas a producir efectos de circuitos).

Esas políticas de arreglos y rearreglos institucionales tienen una modalidad que antes caracterizamos como formal, en el sentido que ellas no se encuentran ancladas de manera directa a la expresión de intereses específicos de grupos sociales determinados.# (No se nos escapa que toda medida de política --por formal que quiera ser-- involucra intereses sustantivos de los participantes, y de alguna medida los refleja en los propios arreglos o rearreglos institucionales que se adopten. El hacerlo mediante procedimientos democráticos obliga a legitimar esos arreglos y rearreglos en términos de consensos, lo que gartantiza que la expresión de intereses sustantivos será, al menos, limitada).

La democratización de la Industria Cultural ha podido así ser sugerida a nivel de su forma aparato (Hurtado, 1984 b)

> Como señala Agnes Heller, "la democracia formal deja sin ninguna solución los problemas concernientes a la organización estructural concreta de la sociedad. Y es precisamente por esta razón que se la califica de formal". Más adelante agrega: "los cánones democráticos --dado su carácter formal-- son susceptibles de convertirse tanto en los principios básicos de una sociedad socialista como de una sociedad capitalista". (1982:51).

La democracia formal es posible en tanto se mantenga una separación relativa entre sociedad civil y Estado. Tan pronto se desea volver "real" la democracia, esto es, fundir al Estado con la sociedad, se liquida no sólo la democracia formal si no, como señala la Heller, la democracia a secas.

Todo esto plantea un problema central para la cuestión de las políticas culturales. En efecto, hasta aquí hemos visto que uno puede imaginar políticas culturales para la democracia en tanto esté dispuesto a asegurar el carácter formal de esas políticas. ¿Pero qué pasa cuando a dichas políticas les damos un contenido?; ¿Cuándo nos desplazamos desde el reino de la racionalidad formal al reino de la racionalidad sustantiva? ¿Desde el terreno de los arreglos institucionales a la institucionalización de los intereses de los diversos grupos?.

¿Es compatible; por ejemplo, perseguir objetivos democráticos y socialistas en el terreno de la cultura?. Es evidente que la respuesta dependerá primero que todo de una clarificación del segundo término, el de socialista. Si socialismo en el terreno de la cultura significa máxima ampliación de la cultura de masas, progresiva evolución de esa cultura hacia formas más densas intelectual, afectiva y estéticamente, máxima representatividad posible de los medios, accesos abiertos cada vez

que ello no esté limitado por restricciones técnicas del medio, y cosas por el estilo, entonces es claro que socialismo y democracia son compatibles. Incluso, en la perspectiva aquí desarrollada, parecería que se refuerzan mutuamente (siempre que el avance democratizador o socializador se haga por consensos, no irreversiblemente, y respetando los límites de funcionamiento de la cultura: pluralidad de agentes, variedad de circuitos, etc.) En cambio, si socialismo se entiende al estilo de una política sinóptica propia del modelo leninista de centralización ideológica, entonces evidentemente que democracia y este tipo de concepción (leninista) del socialismo son incompatibles. ¿Pero qué significa esto exactamente? Que no podría aplicarse para el Estado o desde el Estado una política de ese corte si se desea democracia; pero que mientras exista democracia formal (es decir, separación entre Estado y sociedad civil) entonces esa política podrá ser propuesta y persuasivamente alegada en contra de la formalidad democrática (su carácter engañoso, iluso) y a favor de su sustitución por una "democracia real". (De aquí nace, dice Agnes Heller, la fragilidad de la democracia formal: "precisamente porque se trata de una democracia, permite la aparición y el desarrollo interno de instituciones antidemocráticas").

Entonces: es posible usar la democracia formal para producir, en el terreno cultural, arreglos institucionales antidemocráticos. Y, desde el punto de vista de los que luchan por la democracia, una tarea fundamental será impedir que ello ocurra y, cada vez que se imponga ese tipo de arreglos, buscar su corrección y transformación. Quienes postulan un modelo de políticas culturales de tipo leninista abogarán por la superación de la democracia formal y su reemplazo por una "democracia" que ya no es tal.

¿Pero qué ocurre con los proponentes de la versión cultura militante y/o comprometida de ese modelo leninista? No podemos detenernos en el punto pero parecería que en esta versión menos que buscarse arreglos institucionales de nuevo tipo (antidemocráticos), lo que se busca es "politizar" algunos circuitos culturales, especialmente los asociativo/comunitarios, o bien "penetrarlos" ideológicamente.

¿Y son compatibles la prosecución de políticas culturales que podemos llamar formales (democráticas) junto con la búsqueda de objetivos de hegemonía? En otras palabras: ¿puede hacerse política cultural gramsciana o de competencia hegemónica al tiempo que se propugna la mantención de un marco democrático para el Estado y la cultura? Ello es posible, teóricamente, en tanto que la noción de hegemonía sea la que aquí hemos llamado gramsciana (que no necesariamente es la de Gramsci); esto es, una hegemonía limitada, en competencia, que avanza por políticas del tipo Modelo 2 de Lindblom, respetando los arreglos institucionales democráticos, sin tratar de fundir la sociedad civil y el Estado bajo una forma (partido, ideología única, etc.) O sea, las políticas culturales de competencia hegemónica presuponen que, de alguna manera y en ciertos aspectos básicos, se ha aceptado también el modelo tocquevilliano de políticas; es decir: se ha aceptado la democracia formal como marco de oportunidades para competir por la aplicación de políticas culturales con diversos contenidos que postulan transformarse en hegemónicos en la sociedad (en ciertos aspectos de la vida social), al tiempo que se está dispuesto a mantener la separación de Estado y sociedad, la pluralidad de agentes y la variedad de circuitos.

(Sin entrar en esta materia, parecería que el trabajo de Hurtado (1984b) sobre la industria cultural se ubica en esta línea de democratización "formal"; pretende transformar (y explotar al máximo) la forma-aparato de la industria cultural. En cambio, a primera vista, el trabajo de Gutierrez, Munizaga y Riquelme (1984) pa-

recería ubicarse en una línea distinta, de democratización sustantiva. Pero, en realidad, la propuesta es formal, sólo que se desplaza desde los aparatos y, en general, de lo que aquí se ha llamado arreglos institucionales, a los sujetos. Lo que se pretende es que la democratización de la comunicación (en tanto que esta no puede reducirse sólo a los aparatos) pasa por una pluralización de los sujetos (colectivos) comunicativos. Especialmente se dice esto en referencia a los sujetos surgidos de los sectores sociales dominados o subalternos. Esta propuesta es formal entonces, puesto que no involucra una política de contenidos; sino un ideal de multiplicación de los agentes. Se recordará que esta propuesta, prolongada utópicamente, se encontraba igualmente en la versión del modelo gramsciano elaborada por el GCS).

BIBLIOGRAFIA.

Heller, Agnes (1975) : Sociología della Vita Quotidiana. Editorial Riuniti.

Berger, Peter and Thomas Luckmann (1973) : The Social Construction of Reality. Penguin Books.

Goffman, Erving (1959) : The Presentation of Self in Everyday Life. Anchor Books.

Wittgenstein, Ludwig (1982): Philosophical Investigations. Blackwell.

Goffman, Erwing (1972 a): Encounters. Penguin University Books.

Goffman, Erwing (1972 b) : Interaction Rituals. Penguin Books.

Habermas, Jurgen (1972) : "Toward a Theory of Communicative Competence". En H.P.Dreitzel, Recent Sociology Nº2. Macmillan.

Mueller, Klaus (1972) : "Notes on the Repression of Communicative Behavior". En H.P.Dreitzel, op. cit.

Lorenzer, Alfred 91976) : Bases para una Teoría de la Socialización. Amorrortu.

Sahlins, Marshall D. (1972): Las Sociedades Tribales. Edit. Labor.

Clastres, Pierre (1981) : Investigaciones en Antropología Política. Gedisa.

Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (1977) :La Reproducción. Laia.

Gramsci, Antonio (1976) : El Materialismo histórico y la Filosofía de Benedetto Croce. Nueva Visión.

Williams, Raymond (1983) : Culture.Fontana

Althusser, Louis (1971) : "Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado". En R.Zúñiga (ed) La Influencia Social. Edic.Universitarias de Valpo.

Sahilins, Marshall D. (1976): Culture and Practical Reason. University of Chicago Press.

Aries, Philippe (1973) : Centuries of Childhood. Penguin Books

Weber, Max (1978) : Economy and Society. (Edit.by Roth and Wittich) University of California Press.

Hobbes, Thomas (1978) : Leviathan. Collins/Fontana.

Foucault, Michel (1978) : La Microfísica del Poder. La Piqueta.

Bernstein, Basil (1982) : "Codes, modalities and the process of cultural reproduction". En M. Apple, Essays on Class, Ideology and the State. Routledge & Kegan Paul.

Wuthnow, Robert et al (1984): Cultural Analysis. Routledge and Kegan Paul.

Schorske, Carl E. (1961) : Fin-de-Siecle Vienna: politics and culture. Random House.

Gay, Peter (1974) : Weimer Culture. Pelican Books.

Vial, Gonzalo (1981) : Historia de Chile. Santillana.

Brunner, José Joaquín (1984):"Cultura y Crisis de Hegemonías". En Revista de Pensamiento Iberoamericano, N°5.

Koyre, A. (1973) : Estudios Históricos del Pensamiento Científico. Siglo XXI.

Kuhn, Thomas S. (1982) : La Tensión Esencial. Fondo de Cultura Económica.

Hobsbawm, E.J. (1962) : The Age of Revolution. Weidenfeld and Nicholson.

Konrád, George and Szelényi, Ivan (1979): The Intellectuals on the Road to Class Power. Harcourt, Brace, Javanovich.

Schiefelbein, Ernesto (S/f): "Antecedentes para una política de financiamiento de las Universidades chilenas". CPU

Breton, Albert (1982) : "Introduction to an economics of culture". UNESCO, op.cit.

Aczél, György (1971) : Culture et Democratie Socialiste. Editions Sociales.

Lenin, V.I. (s/f) : Obras Escogidas. Edit. Progreso.

Togliatti, Palmiro (1957): "Irodalmi Ujság. Testimonianze sui fatti d'Ungheria". En P.Togliatti, Política Culturale. Rinascita.

Gruppi, Luciano (1974) :"Introduzione" a P.Togliatti, Política Culturale, op. cit.

Sartori, Giovanni (1982) : Teoría dei Partiti e Caso Italiano. Sugarco Ed.

Togliatti, Palmiro (1952): "L'antifascismo di Antonio Gramsci". En P. Togliatti, Política Culturale, op. cit.

Napolitano, Giorgio (1975): "I Comunisti nella Battaglia delle Idee". Riuniti.

Buci Glucksmann, Christine (1978): Gramsci y el Estado. Siglo XXI.

Gramsci, Antonio (1926) : "Il Fascismo e la sua política". En A.Gramsci, Sul Fascismo. Riuniti.

Togliatti, Palmiro (1928): "A propósito del fascismo". En P. Togliatti, Escritos Políticos. ERA.

Tannenbaum, Edwards R. (1975): La Experiencia Fascista. Sociedad y Cultura en Italia (1922-1945). Alianza Editorial.

Macciochi, María Antonieta (1978) Elementos para un Análisis del Fascismo. El Viejo Topo (2 vols.)

A. Gramsci, Antonio (1924): "La crisi Italiana". En A.Gramsci, Sul Fascismo, op. cit.

Bobbio, Norberto (1973): Fascismo e Societa Italiana. Einaudi.

Fest, Joachim C. (1979) : The Face of the Third Reich. Penguin Books.

Brockmann Machado, Mario (1984):"Notas sobre política cultural no Brasil". En S.Miceli, Estado e Cultura no Brasil, DIFEL.

Miceli, Sergio (1984 a): "O processo de 'construcao institucional' na área cultural federal (años 70)". En S.Miceli, op.cit.

Miceli, Sergio (1984 b) :"Teoría e práctica da política cultural no Brasil". En S.Miceli, op. cit.

Parreira, Roberto (1984) : "Estado e cultura: fomento 'versus' paternalismo". En S.Miceli, op. cit.

Arruda Falcao, Joaquín (1984): "Política cultural e democracia; a preservacao do patrimonio histórico e artístico nacional". En S.Miceli, op. cit.

Gans, Herbert J. (1969) : "La politique culturelle aux Etats-Unis". En Communications, N° 14.

Shils, Edward (1974) : Los Intelectuales en las Sociedades Modernas. DIMELISA.

Gans, Herbert J. (1974) : Popular Culture and High Culture. Basic Books.

Hayek, F.A. (1981) : Nuevos Estudios. EUDEBA

Proyecto Alternativo (1984 a): "La cultura como base de un proyecto alternativo". ICHEH

Proyecto Alternativo (1984 b): "Notas preliminares para una política democrática de comunicaciones". ICHEH.

DESAL (1965) : América Latina y Desarrollo Social. (2 vols.)

PC (1982) : "Un puesto en el combate".

MIR (1984) : "Revolucionar la imaginación en la lucha contra la dictadura".

Partido Comunista (1971) : "La revolución chilena y los problemas de la cultura". Informe central entregado a la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del PC.

Teilteboim, Volodia (1971): "Intervención de Volodia Teitelboim en Asamblea de Artistas e Intelectuales del Partido Comunista".

Grupo de Convergencia Socialista (1983): "Pensar la Cultura en una Propuesta Democrático Popular".

Landi, Oscar (1984) : "Cultura y Política en la Transición a la Democracia". Nueva Sociedad, N° 73.

García Canclini,N (1983): "Las Políticas Culturales y América Latina". Chasqui, N°7.

Sarlo, Beatríz (1984) : "Argentina 1984: la cultura en el proceso democrático". Nueva Sociedad, N°73.

Lindblom, Charles E. (1977): Politics and Markets. Basic Books

Crozier, Michel; Friedberg, Erhard (1977) : L'Acteur et Le System. Editions du Sevil.

Girard, Augustin (1982 a) :"Cultural industries: a handicap or a new opportunity for cultural development?". UNESCO, Cultural Industries, op. cit.

Girard, Augustin (1982 b) : "The role of the public authorities". UNESCO, op.cit.

Heiskanen, Ilkka (1982) : "Public intervention and private-sector autonomy in cultural industries in Finland". UNESCO, op. cit.

Minowa, Shigeo (1982) : "A purely liberal strategy: public and private intervention in cultural industries in Japan "UNESCO, op. cit.

Fuenzalida, Valerio (1984 a): "Notas sobre medios masivos de comunicación e industria cultural".

Fuenzalida, Valerio (1984 b): Democratización de la TV chilena. CPU.

Kibbe, Barbara (1982) : "Creative workers, cultural industries and technology in the United States". UNESCO, op. cit.

Parkin, Frank (1979) : Marxism and Class Theory: a bourgeois critique. Tavistock.

Habermas, Jurgen (1981) : Historia y Crítica de la Opinión Pública. Gustavo Gili.

Portales, Diego (1981) : Poder Económico y Libertad de Expresión. Nueva Imagen.

Brunner, José Joaquín (1982): La Cultura Autoritaria en Chile. FLACSO y Universidad de Minnesota.

Przeworski, Adam (1983) : "Democracy as a contingent outcome of conflicts".

Salinas, Raquel (1984) : "Press autonomy: an illusion".

Hurtado, María de la Luz (1984 a): "Proyecto Ford: esquema para introducción".

Heller, Agnes (1982) : "Democracia formal y democracia socialista". Revista Nexos, México.

Gutiérrez, Munizaga y Riquelme, Alfredo (1984): "Sistema de comunicación en Chile: proposiciones interpretativas y perspectivas democráticas".

Ochsenius, Carlos (1983) : Agrupaciones Culturales Populares 1973-82. CENECA

Gutiérrez, Paulina (1983) : Agrupaciones Culturales; una reflexión. CENECA.

Vacca, Giuseppe (s/f) : "Informazione, Democrazia, Governabilitá".

Hurtado María de la Luz (1984): "Industria cultural y democracia".