

B 86

1133



CENECA

Número 79

POLITICAS CULTURALES ESTATALES



POLITICAS CULTURALES

Ultimos documentos de trabajo

SERIE COMUNICACIONES

- Sistema de comunicación en Chile: proposiciones interpretativas y perspectivas democráticas (P. Gutierrez, G. Munizaga y A. Riquelme)
- Bases para una discusión de políticas comunicacionales en Chile (M. L. Hurtado)
- La radio en Chile (modelos, historia, perspectiva) (M. C. Lasagni, P. Edwards, J. Bonnefoy)
- El sistema de prensa en Chile (A. Navarro)
- Comunicación y democracia (G. Munizaga)
- Destinatarios y recepción de micro-medios de Iglesia (M. Quezada, G. Riveri, E. Goldstein)

SERIE ARTE Y SOCIEDAD

- Literatura, lenguaje y sociedad (1973-83) (R. Zurita)
- La novela chilena en la última década (M. A. Jofre)
- La industria editorial y el libro en Chile (B. Subercaseaux)
- La industria fonografica chilena (V. Fuenzalida)
- La industria cinematográfica en Chile (M. L. Hurtado)
- Políticas culturales para la democracia (J. J. Brunner)
- El debate sobre políticas culturales y democracia (B. Subercaseaux)
- Dramaturgia chilena 1960-73 (M. L. Hurtado)

SERIE CULTURA POPULAR

- Métodos y técnicas de teatro popular (C. Ochsenius y J. L. Olivari)
- Administración comunal y expresividad local (J. A. Silva)
- Surgimiento y desarrollo de agrupaciones artísticas populares (C. Ochsenius)
- Sobre cultura popular (B. Subercaseaux)
- Agrupaciones culturales: una reflexión (P. Gutierrez)
- Encuentro de canto poblacional (A. Rivera y R. Torres)

Libros

- Teatro chileno de la crisis institucional (M. L. Hurtado, C. Ochsenius, H. Vidal)
- Teatro de Radrigan (con estudios de M. L. Hurtado, J. A. Piña, H. Vidal)
- Gracias a la vida. Testimonio V. Parra (B. Subercaseaux, P. Stambuk, J. Londoño)
- Televisión-Padres-Hijos (V. Fuenzalida)
- Modulo de Educación la TV (V. Fuenzalida, P. Edwards)
- TV y Recepción activa (V. Fuenzalida, P. Edwards)
- La investigación en comunicación social en Chile (G. Munizaga, A. Rivera)
- El video independiente en Chile (Y. Ulloa)
- Matando la inocencia (A. Dorfman)

Para una lista completa de publicaciones solicitar catálogo a CENECA, Santa Beatriz 106, Santiago de Chile, fono 43772.

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.

B 86

4433

POLITICAS CULTURALES ESTATALES BAJO EL AUTORITARISMO
EN CHILE

Carlos Catalán B.
Giselle Munizaga

TRABAJO PRESENTADO AL SEMINARIO INTERAMERICANO SOBRE PO-
LITICAS CULTURALES Y DEMOCRACIA, CON EL PATROCINIO DEL
MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA Y EL CONSEJO LATINOAMERI
CANO DE CIENCIAS SOCIALES (CLACSO).

SANTIAGO, Enero de 1986.

Este trabajo forma parte del Proyecto
"PROCESO CULTURAL Y DEMOCRACIA",
realizado gracias al apoyo de la FUN-
DACION FORD.

I N D I C E .

	<u>Pág.</u>
I Declaración de Intenciones.....	1
II Discurso y racionalidad en las Políticas Culturales oficiales.....	5
III La Institucionalidad Cultural del Régimen militar..... Momento de fuerza y debilidad.....	23
IV El derrotero de la Política Cultural del régimen militar. Algunos factores explica- tivos.....	39

I. DECLARACION DE INTENCIONES.

Son muchos los intelectuales que a lo largo de estos últimos años han trabajado en la descripción y explicación de las transformaciones que el régimen militar ha producido en la sociedad chilena (1). Se han descrito innumerables documentos acerca de los efectos políticos, sociales, económicos y culturales del autoritarismo. Es dentro de esta reflexión que ubicamos este trabajo. Sin embargo, tenemos la pretensión de añadir algo a las interpretaciones acumuladas. Queremos iluminar una zona que generalmente ha permanecido obscurecida en los trabajos sobre los efectos culturales del autoritarismo. Esta es aquella que dice relación con la acción cultural estatal que se desarrolla en el campo cultural-artístico (2).

En general los trabajos existentes han puesto el énfasis en las transformaciones culturales producidas sea por las dinámicas de represión o de control, sea por las dinámicas de atomización derivadas del vertiginoso desarrollo del mercado. Tal énfasis resulta explicable por cuanto estos análisis se hacen desde la perspectiva de la sociedad civil, de aquellos que soportan los efectos del régimen militar, derivados de las políticas económicas y ejercicio de la represión. Estos estudios pusieron escasa atención a las políticas propiamente culturales realizadas por el gobierno.

(1) Dentro de la abundante bibliografía sobre el tema, cabe citar especialmente los siguientes trabajos: J.J. Brunner, La Cultura Autoritaria en Chile. FLACSO, Santiago de Chile, 1982. "Cultura y Crisis de Hegemonías" y "Cultura Autoritaria y Cultura Escolar" en Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad, FLACSO, Santiago de Chile, 1985; A. Rivera: Transformaciones Culturales y Movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982; CENECA, Santiago de Chile, 1983.

(2) Cuando hablamos del campo cultural artístico nos referimos al conjunto de organismos y actores especializados en las tareas de producción y reproducción de los sentidos y símbolos sociales a través de aquellas formas comunicativas aceptadas comúnmente como artísticas: las de las artes visuales, las de las artes de la representación, las de la literatura, la música, las artesanías, etc.

Ahora bien, desde una perspectiva general, la drástica transformación experimentada por el campo cultural chileno en el marco del régimen militar puede ser visualizada como un proceso amplio y complejo, que en el orden de sus "causas" alude y compromete, en definitiva, a la totalidad de la gestión desarrollada tanto por el nuevo estado autoritario que emerge en 1973 como por el bloque social dominante que en él se expresa y consolida.

En otras palabras: lo que ocurre con el territorio de la cultura no constituye sino un capítulo más -y no el menos importante, por cierto- del proyecto general de refundación de la sociedad chilena impulsado por el régimen militar. De ahí que la dinámica y las características que asume esta reorganización de la cultura estén sustancial e integralmente imbricadas con lo que acontece en otros órdenes de la vida social. En buena medida, ella es el resultado de las políticas generales, definitorias del modelo autoritario, que el Estado impone sobre el conjunto de la sociedad.

Más allá de la evaluación que se puede hacer sobre el grado de profundidad y persistencia de los cambios introducidos en el sistema cultural, es evidente que las modificaciones operadas por el Gobierno Militar en el plano económico, social y político convulsionan las dos dimensiones básicas de "lo cultural": aquella que concierne a la esfera de lo cotidiano (afincada en los múltiples micro-circuitos de interacción e intercomunicación individual), y esa otra, propia del dominio público, donde se producen, circulan y consumen los bienes simbólicos en tanto valores sociales expresamente distinguidos (3).

En ese sentido, tanto el violento y radicalizado proceso de "despolitización" llevado a cabo por el gobierno (clausura del espacio público, masiva y aguda represión sobre los sectores popula-

(3) J.J.Brunner: Póliticas Culturales para la Democracia, CENECA, Santiago de Chile, 1985, pp. 6 y siguientes.

res y partidos de izquierda, desmantelamiento de los mecanismos de representación y participación ciudadana, exclusión y negación de los grupos, referentes y prácticas democráticas), como la no menos agresiva introducción del modelo económico neo-liberal y las enérgicas políticas de control y disciplinamiento social van generando un poderoso cuadro de efectos que terminan por transformar la particular urdiembre que caracterizó al sistema cultural chileno en buena parte de este siglo.

Hablar, pues, de acción estatal en relación a la cultura durante estos años es referirse, en primer lugar, a estas políticas y condicionamientos generales que afectan al conjunto de la sociedad. Ellos proyectan sus alcances en lo cultural en forma directa o mediatizada, contribuyendo a levantar las nuevas coordenadas que intentan enmarcar y reorganizar al sistema cultural chileno.

Con todo, siendo determinantes en la producción de la nueva configuración de lo cultural, la acción del aparato estatal y del arco de fuerzas y actores que se reconocen en él, no se agota en estas políticas generales. Junto a ellas, también es posible constatar una vasta red de intervenciones, gestadas al interior del propio campo cultural, y diseñadas para conseguir efectos puntuales o globales en el territorio de la cultura. A este otro nivel de la acción estatal, que supone y se articula con el primero, pero que se ejerce de manera directa dentro del campo cultural mismo, es lo que aludimos con el título de "políticas culturales". Ellas son el objeto específico del presente trabajo.

Haciendo abstracción, por el momento, del éxito o fracaso de estas políticas, no se puede dejar de reconocer la realidad de su presencia: ellas movilizan agentes, emiten discursos, fijan orientaciones, proponen objetivos, establecen normativas, desarrollan programas y rutinas, canalizan recursos, constituyen, en suma, una institucionalidad actuante en el campo cultural con mayor o menor consistencia y eficacia. De ahí que sea en ellas donde propiamente y de manera expresa se despliega la dimensión "positiva" del régimen en lo cultural.

En efecto, pues lejos de reducirse la acción gubernamental en este territorio al puro ejercicio de la represión o a la ciega espontaneidad, del mercado, aquí se constata por parte del Estado y del bloque dominante, todo un modo de representarse y de asumir las funciones de regulación y reordenación de la cultura. En otras palabras: si bien la esencia misma del régimen, su principio constitutivo, reside en el gesto de negar --negar, en este caso, las modalidades culturales anteriores vinculadas al sistema democrático y al gobierno de la Unidad Popular--, paralelamente a esa negación se manifiesta el intento explícito por fundar y configurar una nueva institucionalidad cultural. A pesar de todos sus conflictos y de su ulterior fracaso, ese intento implicará, de cualquier modo, profundas transformaciones en el universo cultural chileno.

Para examinar el desarrollo y la significación que asuman esas políticas culturales nos proponemos, en primer lugar, analizar las diferentes vertientes ideológicas-discursivas que confluyen a inspirar la acción cultural del régimen militar.

En segundo lugar, describiremos las diferentes fases o etapas que es posible distinguir dentro de la gestión e institucionalidad del autoritarismo chileno.

En un tercer capítulo, formularemos algunas hipótesis de carácter explicativo acerca de los factores que condicionan la particular evolución de esas políticas.

Finalmente, desarrollaremos algunas problematizaciones de carácter especulativo acerca de cómo, desde los efectos imputables a la aplicación de estas políticas estatales, podemos pensar los procesos de redemocratización de la cultura, que esperamos se produzcan en un futuro cercano.

II. DISCURSOS Y RACIONALIDADES EN LAS POLITICAS CULTURALES OFICIALES.

1. El espectro discursivo oficial.

Dentro de las notas que singularizan la acción del régimen militar en relación al campo cultural, no cabe duda alguna que una de las más relevantes dice relación con la diversidad de los discursos que confluyen a conformar el arco "oficial" de las políticas culturales (4).

En efecto, lejos de constatar a lo largo de todos estos años un único discurso protagónico que en forma relativamente coherente y unitaria establezca las orientaciones doctrinarias y programáticas respecto a lo cultural, a lo que se asiste es al entreveramiento de diferentes vertientes discursivas que, con signos y desarrollos bastante disímiles entre sí, y aún contradictorios, dan origen al complejo cuadro ideológico-institucional que busca impulsar una nueva organicidad para el universo cultural chileno.

No se piense, empero, que esta diversidad de discursos se asemeja a una mera agregación de concepciones altamente arbitrarias o inorgánica, desde el punto de vista social o político. Muy por el contrario, y a pesar de todas las mediaciones del caso, estas vertientes discursivas pueden asociarse en último término a los grandes referentes ideológicos a través de los cuales se cohesiona y se cimenta el nuevo bloque dominante; esto es, la doctrina de la seguridad nacional, las tendencias nacionalis

(4) Demás está decir que en lo cultural se redita lo que acontece a nivel general con las racionalidades que conforman la base ideológica del régimen militar. Al respecto consúltese, J.J. Brunner, La cultura autoritaria en Chile, op.cit.; C.Ruiz: Antecedentes ideológicos del proyecto político del régimen militar, mimeo Santiago de Chile, 1982.

tas, el pensamiento neo-liberal. Son ellas, en definitiva, las que dan origen a opciones y elaboraciones bastante distintivas en relación a la cultura, que básicamente pueden ser reducidas a tres vertientes discursivas fundamentales:

- a) La concepción fundacional-nacionalista que en los primeros años del régimen presidirá un proyecto cultural de sesgo totalizador y militantemente autoritario.
- b) Las concepciones adscritas al circuito de alta cultura, caracterizadas por una consideración conservadora, elitaria e ilustrada de la cultura.
- c) La racionalidad que sustenta el sistema de industria cultural, asociada a una línea eminentemente recreativa, masiva y comercial de la producción cultural.

Antes de entrar al examen de cada una de estas tendencias discursivas, es pertinente hacer algunas observaciones, que de algún modo explican el hecho que aquí nos ocupemos de ellas con una relativa extensión.

En ese sentido, lo primero que conviene tener presente es que esta diversidad de discursos en buena medida contribuye a que durante todo este período el régimen no logre consolidar un modelo cultural integral y coherente sino que, en definitiva, la acción cultural del gobierno militar se resuelva en un amplio arco de políticas oficiales inspiradas en las ya señaladas matrices discursivas. Como es fácil de colegir, dicho arco de políticas oficiales no podrá menos que reproducir las diferencias, antagonismos y contradicciones que se observan entre estas distintas racionalidades.

Sin embargo, y como contrapartida de lo anterior, lo que posibilita la convergencia de estas tendencias en el territorio de la acción gubernamental es la presencia en todas ellas de un elemento común y unificador, cual es su oposición y negación a las mo-

dalidades culturales pre-existentes a 1973, en especial respecto de aquellas que se habían manifestado en el pasado inmediato.

En efecto, pese a las orientaciones disímiles y contrapuestas de estas racionalidades, lo que prevalece en ellas es su oposición básica e irrenunciable a las tendencias que en mayor o menor grado buscaban permeabilizar el dominio de lo cultural a proyectos políticos de contenidos rupturistas.

Aunque los términos del diagnóstico pueden variar --degradación de la cultura, politización o instrumentalización del arte, infiltración cultural, concientización totalitaria-- lo cierto es que las dinámicas culturales, en muchos casos de tipo rupturista, desencadenadas por los Gobiernos de Frei y Allende, son procesadas por todas estas tendencias como la amenaza más profunda y aberrante que haya padecido jamás tanto la identidad como el patrimonio cultural de la nación.

No es ahora el momento de entrar en detalle acerca de las modalidades y de la evolución de este proceso que apuesta por una cultura "militante". Lo que sí conviene subrayar es que ese fenómeno aparece como el antecedente inmediato más importante que hace posible, primero, la ofensiva de discursos culturales tradicionales hasta entonces relativamente desplazados o marginales del foco más activo de la cultura chilena; y, segundo, su concertación en función de una oposición primaria a ese proceso de politización radicalizada de la cultura, todo lo cual tendrá su consolidación definitiva con el ascenso del régimen militar en 1973.

Conviene precisar, desde ya, que esta dimensión reactiva no sólo estará presente en los inicios del régimen (como gesto traumático de negar un pasado) sino que ella se hará principio operativo permanente en la medida en que se debe enfrentar, a lo largo de todo este período, un polo cultural disidente y excluido que busca asegurar su identidad precisamente a través de la recreación vigorosa y manifiesta de esa cultura militante pre-73.

Con todo, si bien esta oposición primaria aporta un primer principio articulador a las diversas visualizaciones de la cultura sustentadas por las fracciones del bloque dominante, en modo alguno ella garantiza la consolidación de un proyecto cultural globalmente homogéneo y coherentemente ensamblado. Si hay concertación, la hay para la exclusión, pero no para la construcción de un modelo cultural único, alternativo a las formas culturales preexistentes.

La rúbrica de esta incapacidad será justamente el rotundo fracaso del proyecto fundacional-nacionalista, que tan enfáticamente fuera impulsado en los primeros años del régimen militar. Liquidado éste, el espacio cultural oficial queda abierto para un complejo proceso de disputas donde las diversas tendencias discursivas buscarán hegemonizar las políticas culturales del régimen, ya sea en su orientación general o en enclaves estratégicos del campo de la cultura.

El resultado de todo este cuadro de oposiciones y afinidades secundarias, de aproximaciones y distanciamientos al interior del bloque dominante mismo --y en su núcleo de conducción ideológica-- redundará, en último término, no sólo en la ya observada carencia de un proyecto cultural único, sino en una perceptible segmentación de las relaciones que entran a controlar los diferentes territorios del campo cultural.

Hay que tener presente que el ámbito donde estos discursos despliegan su eficacia excede con mucho al marco de los aparatos estatales, involucrado de manera protagónica a otras instancias institucionales y a otros agentes no estatales del bloque dominante, fenómeno que se acrecienta si tenemos en cuenta que uno de los rasgos esenciales del régimen autoritario capitalista apunta precisamente a reducir la ingerencia del estado como regulador y orientador de los procesos societales en todos los niveles. Hablar, por consiguiente, de discursos o políticas culturales "oficiales" no es tan sólo aludir a enunciados o acciones emanadas del aparato central del estado, sino referirse a la gestión del conjunto de todas las instancias, estatales o no estatales, que participan en el nuevo sistema cultural.

Finalmente debemos señalar que tanto las elaboraciones como la significación de cada una de estas tendencias discursivas, extremadamente cerradas en sí mismas en un comienzo, entran posteriormente a un activo proceso de ajustes, reformulaciones y permeabilización, derivado tanto de la peculiar evolución del proceso político chileno, como de la propia dinámica generada en el interior del campo cultural. Por el momento, sin embargo, nuestro análisis de las instancias discursivas hará abstracción de esos factores para centrarse preferentemente en el núcleo de sus proposiciones más generales y permanentes.

2. El discurso fundacional nacionalista.

El proyecto cultural estatal que hemos denominado como discurso "fundacional nacionalista"(5), se hace presente en el autoritarismo chileno básicamente a través de tres tendencias, las cuales tienen entre sí gran afinidad tanto desde el punto de vista doctrinario como práctico.

Nos referimos a la concepción geopolítica de la cultura sustentada por la doctrina de la seguridad nacional, al pensamiento tradicionalista católico de inspiración hispánica, y finalmente, al nacionalismo cultural de sesgo populista. La primera de ellas, recepcionada y desarrollada al interior del estamento militar a partir de la década del sesenta, emerge a la escena pública con el golpe militar, pasando a asumir un rol protagónico, sobre todo en la fase inicial del régimen. Diferente es el caso del pensamiento tradicionalista católico que, desde 1930 encuentra una significativa difusión en los círculos académicos y políticos más conservadores de la derecha chilena (6), pro-

(5) Para su contexto más amplio, confrontar N.García Canclini: Las políticas culturales en América Latina, trabajo presentado a la reunión CLACSO, junio 1983.

(6) C.Catalán: "Notas sobre Proyectos Autoritario-corporativos en Chile: La Revista Estudios: 1933-1938" en Cinco Estudios sobre Cultura y sociedad, op. cit.

yectándose en las últimas décadas, a través de los movimientos gremialistas, como una vigorosa réplica a las tendencias reformistas, primero a nivel universitario y después incluso a nivel nacional. De contenido más difuso, el nacionalismo cultural de sesgo populista, vinculado al ibañismo entre 1952-1958, permanecerá adscrito a grupos y fracciones periféricas respecto del núcleo central de la derecha chilena. No obstante, ya en los últimos años del Gobierno de Frei pasan a liderar a las fuerzas políticas de la clase dominante, liderazgo que se acentuará aún más en el marco de la ofensiva insurreccional contra el Gobierno de la Unidad Popular.

Esta suerte de genealogía de la vertiente cultural nacionalista establece ya de alguna manera el cuadro de los factores que sustentan este tipo de discurso: el estamento militar en su conjunto, grupos de académicos e intelectuales marcados por su tradicional antagonismo con el pensamiento democrático liberal, políticos de las tendencias más radicalizadas de las clases dominantes, etc.

A nivel más masivo, y ya en el marco del régimen militar, esta vertiente captará gruesos contingentes dentro de los sectores que participan de la nueva organicidad de movilización social implementada por el nuevo gobierno (Secretaría Nacional de la Juventud, Secretaría Nacional de la Mujer, Secretaría Nacional de los Gremios, Juntas de Vecinos, CEMA Chile, etc.), sectores que incluyen en esta etapa a algunos literatos y artistas vinculados preferentemente al campo musical folclórico.

Todo esto conforma, en definitiva, una base material e institucional para este discurso nacionalista, cuyo sujeto y referente principal será el estado; fenómeno que por sí mismo explica que sea precisamente esta tendencia la que aparezca como claramente hegemónica en un primer período dentro del espectro de los discursos oficiales sobre cultura.

Ahora bien, en términos generales podemos señalar que los con-

ceptos de "Nación", "Estado" y "Seguridad Nacional", constituyen las coordenadas o ejes de este discurso, revelándose así el carácter acentuadamente totalizador de este pensamiento (7).

Las siguientes proposiciones resumen los elementos constitutivos centrales en torno a los cuales se articula este discurso:

- La identidad nacional como esencia inmutable. Se presenta a la cultura como la manifestación espiritual y material de un "deber ser" nacional que surge de un destino originario e inconmovible. Fuerza telúrica o entidad metafísica, la cultura opera así como un principio normativo e incuestionable de identidad colectiva.

- El Estado como portavoz privilegiado de la esencialidad nacional. La única realidad capaz de interpretar plena y fielmente al ser nacional" sería el Estado-Gobierno. Aunque no es concebido como el inductor exclusivo de la vida cultural, al gobierno "le es lícito y constituye su obligación ineludible, velar porque los valores morales que inspiran a los individuos, así como las metas que mueven a la comunidad nacional estén encaminados a la consecución de los grandes ideales que dicho gobierno se ha trazado en beneficio de la nación" (8).

- El cáncer marxista o la muerte de la esencialidad. Los valores esenciales de la Patria son puestos en peligro por el marxismo, doctrina que desde esta perspectiva constituye la negación de estos principios. El marxismo se infil-

(7) Estos conceptos aparecen explicitados en el doc. oficial del Régimen, titulado "Política Cultural del Gobierno de Chile". Publicado en 1974 y que ha servido de fuente principal en este punto.

(8) Documento citado.

tra a través de múltiples formas buscando penetrar en todos los espacios de la sociedad, entre ellos y de manera privilegiada, el campo cultural. Según este discurso, usa la pantalla del progresismo como estrategia de concientización e impulsa a cuestionar la validez de los hábitos, normas y valores más característicos del ser chileno.

El cuadro que se traza de esta "infiltración" habla por sí mismo: "Se comenzó divulgando el concepto, o más bien el sofisma, de que ningún individuo que verdaderamente anhelara el progreso podía dejar de ser izquierdista. Se llevó a cabo toda una táctica destinada a comprometer a los intelectuales con aquellas posiciones políticas que el marxismo agitaba concertadamente".

La descripción de la infiltración marxista se hace en términos de acción hegemónica: "Ante la acción premeditada o la desidia del Estado y la indiferencia de la mayor parte de los organismos y entidades privadas, los marxistas fueron tejiendo una red de influencias y favoritismos que permitió que todo nuevo valor que surgiera fuese de inmediato aprisionado en esta trama. Los cargos en las universidades y en los colegios, los libros editados, el periodismo, las becas, los premios y recompensas, las entrevistas destacadas en la prensa, favorecían en el hecho a los que adhirieron a la política marxista".

- La complicidad de los políticos en el intento de destruir la cultura nacional. El proceso de desintegración realizado por el marxismo no fue advertido ni neutralizado por los partidos democráticos, indicador elocuente, según esta concepción, de una profunda decadencia nacional que habría comenzado a manifestarse a principios del siglo XX, cuando se empiezan a debilitar los fundamentos portalianos de la República. Entre los factores que acentúan esta decadencia se mencionan la ausencia de una concepción geopolítica, el extranjerismo de las élites, la pérdida de la unidad nacional por esquemas sociales excluyentes y antagónicos, el repudio

- a la historia y los héroes nacionales y su reemplazo por figuras de otros contextos, etc.

- La necesidad ineludible de restaurar la esencia nacional. Todo esto impone la necesidad de vincular la acción cultural a los grandes objetivos geopolíticos nacionales. Es necesario fortalecer a la nación frente a los enemigos externos y a los infiltrados internos. Se debe emprender, por tanto, una enérgica acción en lo llamado "frente interno" y especialmente en el campo cultural, definido explícitamente como medio privilegiado de penetración de las fuerzas exógenas que buscan debilitar y, en definitiva aniquilar, las resistencias nacionales.

- Los métodos de salvación. Para recuperar la esencia nacional es necesario como primera medida "extirpar de raíz" y para siempre los focos de infección que se desarrollan en el cuerpo moral de la patria", para luego desarrollar acciones destinadas a configurar conductas sociales en vistas a fundar "una sociedad en la cual tengan plena vigencia los hábitos y costumbres que revelan la solidez de una comunidad que se orienta en los valores permanentes que emanan de la concepción cristiana occidental de la vida y de las raíces propias de la chilenidad". En síntesis, después de que las labores de limpieza, de represión y exclusión han tenido éxito, se deben asumir las tareas que tiendan a modificar el comportamiento cotidiano de los chilenos.

- La acción en los diferentes circuitos. Con respecto a los circuitos de "alta cultura" este discurso adhiere a la tradicional noción de "patrimonio cultural", pero con un acentuado sesgo anti-extranjero, anti-elitario, anti-intelectual y extensionista. El acervo cultural debe ser un "elemento vivo e incorporado a nuestras manifestaciones cotidianas, en vez de constituirse en algo inerte o anquilosado".

En relación al circuito cultural de masas, éste es visualizado preferentemente desde una perspectiva "goebbeliana", como

conjunto de aparatos propagandísticos, destinados a ampliar la resonancia de los mensajes configuradores de las nuevas conductas sociales. De ahí que no pueda ser abandonado a la dinámica neutra y mercantil de la industria cultural.

3. El discurso de "alta cultura".

En el primer período del régimen militar la concepción fundacional-nacionalista fue la que se impuso y prevaleció en el referente estatal y en el conjunto de las políticas oficiales. No obstante, el discurso que hemos denominado de "alta cultura" alcanzó un protagonismo bastante destacado, sobre todo en aquellos circuitos más vinculados a las históricas modalidades hegemónicas de las décadas anteriores. Tanto más cuanto que este tipo de discurso de clara orientación conservadora y elitaria --aunque con fuertes incrustaciones ilustradas-- había sido una de las matrices determinantes del sistema cultural chileno que predominó hasta la década de los cuarenta, jugando un activo rol de contrapeso frente a las tendencias democratizadoras de la cultura. De ahí que, lejos de suscribir el gesto fundacional de la cultura nacionalista, esta concepción de "alta cultura" expresa más bien una voluntad "restauradora" del viejo orden cultural de la primera mitad del siglo, aunque remozada y en consonancia a las nuevas circunstancias. Esta orientación es la que, de algún modo, también explica que este discurso gane una centralidad mayor cuando a nivel general de la sociedad se consolida la lógica y el modelo neo-liberal de mercado. No tanto porque respecto a lo cultural haya una marcada y sustancial afinidad con el neo-liberalismo --este más bien tenderá preferentemente a estimular y a dinamizar los circuitos de la industria cultural-- sino porque el contexto que originan inicialmente las políticas de mercado (prosperidad generalizada, incremento de los excedentes de los sectores dominantes, acentuada estratificación, y, sobre todo, profundización de los rituales elitarios) resulta especialmente funcional para este tipo de racionalidad, portadora de una visión en extremo selectiva de la cultura.

En esas condiciones, no es de extrañar que este discurso sea sustentado por importantes actores y organismos del campo cultural (9), aunque el hecho más relevante en tal sentido lo constituye la adhesión que le presta la empresa privada que, a través de las formas de moderno "mecenazgo", renovará e imprimirá un impulso "modernizador" a esta concepción de "alta cultura".

Las notas distintivas de este discurso de alta cultura --en particular su distanciamiento a todo gesto fundacional-- no implican en ningún caso que su grado de oposición a la "cultura militante" sea menor que la proclamada por la concepción nacionalista. Si bien el lenguaje puede ser diferente, no lo es el signo con que se juzga la experiencia de la cultura en el gobierno de la Unidad Popular: "Conviene recordar que en este último (régimen) --comenta un editorial de El Mercurio-- surgieron los rasgos del más tenebroso totalitarismo intelectual del que se tenga memoria entre nosotros: sofocación de la libertad de expresión; promoción exclusiva de un arte comprometido con las consignas revolucionarias; persecución enconada de los discrepantes de tal postura; intento de aislar culturalmente al país a través de trabas estatales a la importación de libros, revistas, discos, seriales televisivas, aparatos y repuestos científicos; pretensión --lograda a veces-- de anular la creatividad libre en las universidades, etc. El modelo 'marxista-leninista de la revolución cultural' que se aspiró a implantar en Chile, felizmente no tuvo éxito, pero hoy no se recuerdan cabalmente sus síntomas aleccionadores".

(9) Entre otros, por El Mercurio, vocero histórico de las clases dirigentes; por intelectuales y políticos de la Derecha histórica; por académicos desplazados por la reforma universitaria; instituciones asociadas al consumo conspicuo de bienes culturales, como el Teatro Municipal y algunos Institutos Culturales de las comunas más ricas; y finalmente, por algunas entidades estatales como el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, que paulatinamente va retomando el formato propuesto por este discurso, sobre todo cuando las concepciones fundacional-nacionalistas tienden a declinar. En lo que a El Mercurio concierne, remitiremos a El Mercurio un discurso sobre Cultura. Anne Bravo, 1985. CENECA (por publicar).

Ahora bien, para los efectos de trazar un cuadro fiel de lo que ha sido este discurso de "alta cultura" durante el gobier no militar, debemos necesariamente distinguir dos momentos bastante diferenciales del mismo: el primero, de afirmación rotunda del carácter cerradamente elitario y selectivo de la cultura; el segundo, en cambio, más abierto a una línea de ex tensión y difusión de la cultura superior y las formas de moderno mecenazgo como un modo de superar las desigualdades que co mienzan a observarse en el conjunto de la vida cultural del país.

No es de extrañar que sea en el primero de estos momentos don de aparece con más fuerza y transparencia la tradicional matriz aristocratizante de este discurso. Desaparecidos los agentes democratizadores de la cultura, cancelados los mecanismos redistributivos del capital simbólico de la sociedad, retornan la retórica y las prácticas que legitiman una apropiación desigual de los bienes culturales. De ahí el empeño en afirmar que la cultura es asunto de élites y no de la masa; que son unos pocos, no todos, los que están llamados a participar en su creación y en su usufructo. Si por una parte se diseñan y establecen --de un modo excluyente-- los parámetros que sancionan lo que es "superior" en el terreno del arte y de la cultura, por otra, se hace coincidir --de un modo también excluyente-- esa superioridad del "espíritu" con la superioridad social. Los territorios y las vías de acceso quedan entonces perfectamente delimitados. El arte, la literatura, el pensamiento, en lo que se presenta como sus manifestaciones más elaboradas y de mayor potencial significativo, quedan reservados sólo para aquellos que por tradición, posición o voca ción ya poseen los códigos para su inteligibilidad. La cultura toma así un carácter agudamente diferenciador que se exterioza, entre otras cosas, en el rol decisivo que se le asigne a las instituciones que certifican la pertenencia a este segmento de la cultura (Universidades, Academias Nacionales de Artes y Ciencias, premios y distinciones oficiales, etc.).

Son estas notas las que igualmente tornan a esta racionalidad bastante reticente respecto de la idea misma de una "política cultural", en la medida en que ahí se intuye una suerte de cues

tionamiento a la tradicional concepción de la cultura como reducto selecto e improgramable del espíritu.

Sin embargo, todo lo anterior de algún modo también explica que junto al sentido aristocratizante y selectivo de la cultura, esta concepción acoja fuertes componentes ilustrativos en la medida que son éstos los testimonios que aseguran que se está en posesión efectiva de la inteligencia, la sensibilidad y el saber acumulados por la humanidad. De ahí una disposición relativamente liberal para acoger expresiones de diverso signo, siempre que cumplan los requerimientos de la certificación y que se advierta contra los peligros que entraña la eventual dimensión extra-artística de esas obras (cosa que ocurre con Neruda, por ejemplo); de ahí también el tono razonado y ponderado de sus juicios estéticos; de ahí, además, que la censura y la exclusión ideológica sean consideradas como un recurso necesario y justificado pero en definitiva transitorio y excepcional; de ahí en fin, su reticencia a los gestos extremos del nacionalismo cultural.

La distancia con el discurso cultural fundacional-nacionalista se ahonda aún más si se considera que mientras para éste la cultura es asunto que se resuelve en la esfera de la cotidianidad esencial de la raza, en la concepción de "alta cultura" lo que se privilegia es eminentemente la "obra" en tanto creación del intelecto o de la sensibilidad que expresa, no ya una ciega fuerza telúrica, sino un mensaje ideológico-estético de validez universal. En consecuencia, el referente que aquí opera para tasar el valor formal de lo simbólico es la producción cultural europea ya consagrada, que ha sabido perdurar a través de los siglos, opción que se enuncia bajo la tradicional fórmula de "patrimonio cultural" --universal o nacional-- y que demuestra, entre otras cosas, que la dimensión de "lo ilustrativo" sólo se compromete muy débilmente con contenidos modernizadores. En cualquier caso, la ópera, el concierto sinfónico, la lectura de los clásicos, la pintura figurativa, etc., son los productos culturales propuestos como modelos por este tipo de discurso. De este modo, dejando casi ningún espacio para las tendencias vanguardistas y experimentales, optando por lo hispano en oposición a lo amerindio y a lo latinoameri-

cano --en lo que es un punto de encuentro con el tradicionalismo católico-- y cerrándose absolutamente a las manifestaciones de la cultura popular, este discurso de "alta cultura" reivindica y promociona una producción artística decimonónica o de principio de siglo, pero siempre apegada a los clásicos cánones del arte europeo.

Igualmente, en este plano, la lógica de la diferenciación impulsará a este discurso de la cultura "superior" a enfrentarse --por lo menos en el plano de la retórica-- muy enérgicamente con la cultura de masas y con la niveladora industria cultural, que experimenta en este período una acelerada expansión hasta el punto de ser percibida como una inquietante amenaza. La denuncia del llamado "apagón cultural" --atribuido al impacto que ocasiona esa cultura de masa-- pasa a ser uno de los tópicos más recurrentes en el discurso de alta cultura.

Ahora bien, esta matriz discursiva experimentará, como lo hemos anunciado, una modificación significativa en un segundo momento, justamente cuando se hagan sentir los efectos del cambio en las pautas de consumo de bienes simbólicos en beneficio de la industria cultural, fenómeno que se aprecia incluso al interior mismo de las clases dirigentes. Ante esta emergencia, el discurso de "alta cultura" tiende a perder su carácter de extrema selectividad para comprometerse en una clara línea de difusión de la cultura superior --sin que esto signifique alterar sus pautas valóricas o diversificar sus contenidos--, en vistas a recuperar su hegemonía como modalidad rectora del universo cultural chileno, hegemonía ahora amenazado no por la cultura "militante", sino por la cultura de masas.

De alcance no menor es el otro componente que se introduce en la matriz tanto discursiva como práctica de esta concepción de "alta cultura". Nos referimos al fenómeno que se ha denominado de "arte-empresa" o de mecenazgo artístico que, si bien tiene antecedentes anteriores, es en este segundo momento donde cobra una notable expansión.

Conviene tener presente que el hecho mismo de que fracciones de la empresa privada comiencen sistemáticamente a apoyar la producción y difusión de alta cultura posee una nota claramente distintiva respecto de lo que ocurre en la industria cultural, pues en este terreno no se trata tanto de hacer un "negocio" de la cultura, sino más bien de ligarla orgánicamente al mundo empresarial y a los círculos dominantes, sustituyendo así la acción que venía cumpliendo el referente estatal. La modalidad que inicialmente asume esta gestión de apoyo al arte por parte de la empresa es inicialmente el aporte en forma de auspicio o patrocinio. Pero lo que se busca en definitiva es consolidar formalmente un mercado que sustente las creaciones artísticas nacionales. Esto queda en evidencia si reparamos en la insistencia de introducir las modernas técnicas de la administración y del marketing en vistas a la comercialización de los bienes culturales.

En los hechos, tal planteamiento resulta en verdad sorprendente para un medio como el nuestro, porque significa cuestionar la matriz iluminista, no ya en el ámbito de la cultura de masas, sino en el seno mismo de la alta cultura. Se impone así "otra" consideración de la obra que, junto a su virtualidades simbólicas, comienza ahora por reconocer y enfatizar su irreductible naturaleza de bien transable en orden a dinamizar su producción y circulación. Más allá del crítico y del esteta, se reclama ahora la administrador, al economista, para que organice en términos eficientes y mutuamente gratificantes la oferta y la demanda de los bienes del "espíritu". Fácil es advertir que esta propuesta significa imprimir un giro decididamente modernizador no sólo a la matriz de alta cultura sino más decididamente a todo el proceso cultural chileno. De ahí que para los efectos del análisis, esta vertiente renovadora podría ser considerada perfectamente como una instancia discursiva independiente, tanto más cuanto que su impulso modernizador también afecta poderosamente a otros componentes de su visualización del arte.

En primer lugar, ella aparece vinculada no sólo al neoliberalismo económico --hecho explicable en la medida en que la fracción portadora de este discurso corresponde a conglomerados

empresariales de reciente formación (Grupo BHC y Grupo Cruzat), ligados fundamentalmente al sector financiero-- sino también al liberalismo cultural, hecho que se traduce en una oposición mucho más moderada y flexible frente a la cultura "militante". Se objeta el arte político pero ya no se excluye al artista disidente.

En forma aún más visible esta orientación liberal y modernizadora se traducirá en un apoyo rotundo a la creación nacional de vanguardia y experimentalista (especialmente en lo que concierne a la plástica), producida por artistas jóvenes, no consagrados, carentes de certificaciones, y en su mayoría provenientes de los territorios de la disidencia. La envergadura de los encuentros y programas que auspicia este arte empresa, así como el singular éxito que ellos obtienen, marcan el inicio de un paulatino pero perceptible proceso de flexibilización en la estructura agudamente escindida y segmentada que sumió el campo cultural chileno a partir de 1973. De ahí que pese a la transitoriedad del período de esplendor de este mecenazgo, sus efectos se proyectan en todos los planos y circuitos de la cultura, incluyendo a aquellos más identificados con la matriz tradicional de la "alta cultura", como es el caso de El Mercurio. donde, por ejemplo, se acoge con gran interés la obra rupturista del disidente Raúl Zurita.

4. La vertiente adiscursiva de la industria cultural.

En rigor, más que un discurso articulado y afirmativo, lo que se constata aquí es la presencia de una racionalidad fáctica sustentada en la dinámica que el modelo neo-liberal de mercado genera en el conjunta de la sociedad. Sin embargo, lejos de constituir esta adiscursividad --este rehusarse a todo compromiso explícitamente declarativo-- una carencia o una precariedad, ella es más bien índice de una eficacia a la cual le basta para legitimarse las gratificaciones que entrega su propia práctica. Por cierto que un fenómeno de esta naturaleza requiere de un contexto lo suficientemente consistente que posibilite esa suerte de autoreferencia. Tal contexto, en nuestro caso, corres-

ponde al proyecto de profundización capitalista que experimenta el país, pero cuya lógica en definitiva excede el marco local para situarse en los opacos procesos de transnacionalización de la economía mundial, cuyo impacto en el campo cultural de los países periféricos está aún por evaluar.

Las indicaciones anteriores son pertinentes para identificar los signos distintos con que aparece revestida la nueva modalidad de la industria cultural respecto a sus antecedentes de los períodos anteriores.

En primer lugar, y en la medida que su soporte material es el modelo neo-liberal, la nueva industria cultural subordinará a cualquiera otra consideración el manejo de la cultura como un bien transable, similar a otros, y que requiere por tanto ser desarrollada con criterios mercantiles y de eficiencia empresarial. Desde esta premisa, ceñirse a la lógica de mercado, prescindir de los subsidios estatales, generar autofinanciamiento y en lo posible generar excedentes, pasan a ser las normas centrales de la producción cultural masiva. Normas tantas o más notables cuanto que el área de mayor centralidad de esta industria cultural --la de la televisión-- es de propiedad estatal, lo que hace que la introducción de estas normas, además de significar una enorme distorsión en la configuración de estos medios, origine una fuente de permanentes conflictos con las tendencias que buscan funcionalizar estos espacios a los requerimientos políticos del régimen. El impasse entre "lo que debe excluirse o censurarse" "y lo que vende" se prolongará sin resolverse a lo largo de todo este período.

En segundo lugar, cabe anotar que si bien la expansión de la industria cultural compromete a la casi totalidad de las áreas de producción masiva y standarizada (radioemisoras, prensa, industria fotográfica, industria editorial, televisión), el beneficiario principal de esa expansión será sin lugar a dudas el circuito de los medios audiovisuales, donde se asiste a una notable ampliación, innovación y sofisticación de los

equipos de emisión y de recepción de mensajes(10). Todo esto refuerza y acrecienta la impronta "modernizadora" que proyecta este proceso de industrialización de la cultura, opuesta por completo a la matriz letrada-iluminista que tradicionalmente conformó los espacios del universo cultural chileno.

En este sentido, la centralidad que ganan los medios audiovisuales potencia aún más la capacidad de interferencia de la industria cultural con respecto a los procesos productivos y reproductivos de los otros circuitos culturales.

El golpe será acusado especialmente por la alta cultura, la que responsabilizará a la televisión como causante directo del "apagón cultural". Prácticamente todos los sectores, oficiales o disidentes, construyen un cerco de reproches en torno a la industria cultural y a la televisión en particular, lo que ésta tome una actitud en lo formal defensiva, pero que no altera para nada el ritmo y la orientación de su expansión. Incluso los mismos sectores que la recusan se ven permeabilizados por su dinámica, hasta el punto de plegarse a ella en algunos casos, como ocurre con El Mercurio cuando apoya entusiastamente eventos como el Festival de la Canción de Viña del Mar, la visita de artistas populares extranjeros (Julio Iglesias y otros), etc.

Por otra parte, así como el capitalismo de mercado hace posible la industria cultural, así también la industria cultural opera como un gran recurso que activa y dinamiza este mercado, ampliando y profundizando las expectativas de consumo a través de la vía publicitaria. En esos términos, la publicidad pasa a ser no solamente fuente de financiamiento para esta cultura de masas sino también componente protagónico de su producción, de su caudal comunicativo y expresivo, con un impacto estructurante y condicionante en la esfera de la cotidianidad que no conoce rivales.

(10) En relación a la TV: V.Fuenzalida, Estudios sobre la televisión chilena, CPU, Santiago de Chile, 1984, y Democratización de la TV chilena, CPU, Santiago de Chile, 1984.

Anexo al protagonismo de la publicidad y en estrecha dependencia se asiste también a la incorporación avasalladora de los contenidos recreativos. En la medida que es necesario atraer a la mayor cantidad de receptores durante el mayor tiempo posible, el "divertimento" es el recurso más adecuado: "En la prensa se multiplican los suplementos. La mayoría de los periódicos incluye uno cada día, lo que les otorga un tono magazinesco. Las radios cada vez se tornan más musicales y en la televisión predominan las teleseries (especialmente tele-novelas) combinadas con los show musicales. Este tipo de contenidos que cubren casi todas las horas de transmisión de la televisión son en su mayoría comprados a las industrias transnacionales de comunicación; cuando se producen en Chile se siguen modelos extranjeros"(11).

Es justamente este último rasgo de transnacionalización el que mejor reseña la naturaleza de la industria cultural en este período. A esta situación contribuye, entre otros factores, las políticas de autofinanciamiento y de reducción de costo que obligan a abastecerse masivamente de una producción extranjera, con la cual no pueden competir los productores nacionales, todo esto en el marco de una apertura generalizada a la economía exterior que desincentiva aquellas áreas donde no existen ventajas comparativas. Pero además incide en esto el hecho que la propia industria cultural se inscriba en un sistema marcadamente transnacional, de configuración en extremo asimétrica que se resuelve en un polo generador de la mayor parte de la productividad y que exige cada vez mercados más amplios, y en una periferia, de carácter meramente terminal. De ahí que, en la práctica, la industria cultural nacional sea más bien una suerte de industria de emisión, que una industria de producción, lo que inhibe una acción más dinamizadora en el conjunto del campo cultural.

(11) G.Munizaga: Políticas de Comunicación: el caso de Chile, CENECA, Santiago de Chile, 1981, pág. 18.

III. LA INSTITUCIONALIDAD CULTURAL DEL REGIMEN MILITAR.
MOMENTOS DE FUERZA Y DEBILIDAD.

La identificación y el examen de las matrices que en lo cultural confluyen a inspirar la acción del régimen militar, creemos que proporciona una buena base para ingresar al análisis de lo que ha sido en estos años la gestión del autoritarismo chileno en materia de cultura. Y ello en razón de que lo que aparece definiendo esa gestión oficial es justamente la coexistencia conflictiva, y nunca resuelta, de esas diferentes racionalidades culturales.

Por lo mismo, desde esta perspectiva, las distintas fases por las que atraviesa la política cultural del régimen pueden ser visualizadas como momentos diferenciales, donde cada una de estas racionalidades ven modificadas su gravitación, sus valencias y su efectividad sobre el conjunto del territorio de la cultura, en un proceso cuyo hito central lo constituye el intento --y ulterior fracaso-- por dar vida al proyecto cultural fundacional-nacionalista.

De esas fases, nos ocuparemos en lo que sigue, teniendo presente que ellas de algún modo corresponden a los grandes momentos que singularizan la evolución del régimen militar a saber:

a) un momento de guerra, en el cual predomina la ideología de seguridad nacional; b) un momento de confrontación interna entre el proyecto nacionalista-estatista y el proyecto neo-liberal (cada uno con una concepción sobre el orden económico y social, sobre el papel del Estado y sobre los mecanismos de integración social) que culmina con la hegemonía del proyecto neo-liberal; c) un momento de crisis de proyecto, desencadenado por el derrumbe económico que puso en evidencia la debilidad del "milagro chileno" y abrió un período de crecimiento económico negativo o insuficiente. En ese contexto la oposición política recuperó su capacidad de acción y el gobierno empezó a realizar una serie de cambios adaptativos de su política econó

mica, entrando en una fase de administración de crisis, con medidas erráticas en todos los campos. Ahora, el objetivo máximo del régimen es tan sólo durar.

1. Primera Fase : 1973-1976. Etapa de Fuerza.

No cabe duda que la nota que mejor define a esta primera fase concierne al intento explícitamente enunciado de refundar el campo de la cultura sobre la base de una organicidad globalizante, centralizada y funcional a los requerimientos políticos y sociales del régimen. No es ajeno a esta orientación.

Consecuente con este diagnóstico, el ascenso mismo del régimen militar significará una inmediata y drástica desarticulación de toda aquella institucionalidad cultural que aparecía más identificada no sólo con el gobierno de la Unidad Popular, sino que con el funcionamiento democrático de la sociedad. Entre otros aspectos, dicha desarticulación comprendió:

- 1) La clausura de la vasta red de organizaciones culturales de base que a nivel sindical y poblacional había mantenido estrechos vínculos con el Estado, las universidades y las municipalidades bajo el gobierno de la Unidad Popular.
- 2) La suspensión de la organicidad artístico-cultural relacionada con los partidos políticos de izquierda y de centro y que incluía periódicos, revistas, editoriales, radioemisoras, sellos discográficos, etc., además de toda una expresividad no mediada que se manifestaba en el espacio público.
- 3) El dismantelamiento de toda la institucionalidad estatal de "desarrollo social" que mantenía una activa gestión cultural en los circuitos populares y laborales, con centros como la consejería Nacional de Promoción Popular (en el espa-

cio urbano) y el Instituto de Desarrollo Agropecuario y la Corporación de Reforma Agraria (en el espacio rural).

- 4) También, y sobre la base de una identificación absoluta entre Estado y gobierno, la férrea centralización de todos los agentes culturales de naturaleza fiscal. Entidades como las universidades o las municipalidades, que gozaban de una relativa autonomía, son asimiladas al control irrestricto del poder estatal central.
- 5) Una política de fuerte control y direccionalidad que ejerce sobre el conjunto de los agentes culturales de la sociedad civil no involucrados con el gobierno de la Unidad Popular. Se asiste, en este sentido, a una enérgica intervención del Estado en orden a enmarcar la acción de esos agentes privados---en especial de los medios de comunicación de masas y de la industria cultural-- dentro de lo que son las pautas de la política cultural gubernamental, sobre todo en materia de exclusión y censura; fenómeno que se acrecienta dada la incondicionalidad inicial de los círculos dominantes respecto al régimen militar. Todo esto da por resultado que la política "cultural oficial" y el cuadro de sus agentes e instituciones excede con mucho el referente estrictamente estatal y compromete a extenso segmentos de la institucionalidad de la propia sociedad civil.
- 6) Finalmente, cabe señalar que en relación al estamento de los artistas, --tradicionalmente vinculado a las posiciones de izquierda y en menor medida de centro--, las políticas de represión y exclusión tienen como efecto inmediato no sólo un amplio y brusco vaciamiento del personal creativo en los aparatos culturales oficiales sino también la disolución de su organicidad de tipo corporativo que había jugado un rol protagónico y gravitante en el diseño y desarrollo de las políticas culturales anteriores, especialmente bajo el gobierno de la Unidad Popular.

Pero junto a esta línea de acción de naturaleza eminentemente negativa y represora, se constata toda una serie de vigorosas iniciativas orientadas a articular en una estructura unitaria y coherente a los diferentes componentes institucionales (estatales y privados) de aparato. La idea es consolidar una efectiva organicidad cultural perfectamente ensamblada en sus elementos constitutivos, para que cubriendo la totalidad de la vida cultural responda en forma homogénea a las directrices y contenidos que emanen de su polo o vértice rector.

Por tanto, no solamente se trata de reorganizar o reorientar lo pre-existente --suprimiendo aquello irrescatable de la modalidad anterior-- sino también dar forma y cuerpo a otras instancias, tan cara a esta visión nacionalista--, muy especialmente de vertebrar un eje central y jerarquizado que asegure unidad y coherencia a la política cultural del régimen y, por esa vía, a las expresiones culturales del conjunto de la nación.

El primer paso es configurar a nivel cupular un núcleo de conducción central de las políticas culturales. En ese sentido se enmarca tempranamente la creación del cargo de Asesor Cultural de la Junta de Gobierno y de la Secretaría Nacional de la Cultura(12)

En este mismo nivel cupular se ubica la creación en 1975 de

(12) El primero, asume la función de "Asesor"; proponer las medidas políticas y programas que deban adoptarse para difundir, armonizar, perfeccionar y, en general, incentivar el desarrollo cultural del país. La otra entidad --dependiente de la Secretaría General de Gobierno-- es concebida fundamentalmente como instancia política de coordinación de los recursos culturales pre-existentes.

la Comisión de Estudios y Reforma de la Legislación Cultural, cuyo objetivo es reelaborar la normatividad anterior, y de la Comisión de Estudios de Bases y Proyectos Culturales, destinados a establecer las pautas de coordinación, fomento y estímulo de todas las actividades culturales.

La constitución de este centro de conducción cultural se ve completada con la publicación de un documento titulado "Política Cultural del Gobierno de Chile" --al cual ya nos hemos referido en anteriores páginas --, y que bajo una concepción acentuadamente nacionalista y militarizada de la cultura, enuncia los principios que guiarán la acción del Estado en esta materia. El documento es ampliamente difundido en todos los organismos culturales del país.

Expresividad local de base.

Como está dicho, la conformación de este vértice centralizador forma parte de un amplio proyecto de reinstitucionalización del campo oficial cultural que, amarrando la esfera estatal con la privada, busca asimismo integrar bajo una misma política y organicidad a los diferentes circuitos culturales, sean estos de "alta cultura", cultura industrial o de expresividad local de base.

Es precisamente este último territorio --el de los circuitos locales de base-- el que recibe un énfasis especial en el nuevo esquema, dado que se lo considera como una dimensión privilegiada para constituir nuevas identidades político-culturales en vista a su movilización como masiva base de sustentación del gobierno militar. En la práctica, se trata de construir una modalidad alternativa al antiguo tejido organizativo que sustentaba los procesos de expresividad y comunicabilidad en el ámbito popular, pero que a diferencia del anterior, es concebido con una fuerte orientación dirigista y disciplinaria.

En ese sentido, y teniendo como ejes las organizaciones cívico-estatales implementadas por el régimen para configurar nuevos colectivos sociales --Secretaría Nacional de la Mujer, Secretaría Nacional de la Juventud, Secretaría Nacional de los Gremios, Juntas de Vecinos. CEMA Chile, DIGEDER, y otras--, se establece una nueva trama de organizaciones cuyas instancias terminales en el plano territorial son los institutos culturales comunales (13). En su conjunto, todas ellas constituyen la base material para lo que en este período es un activo programa de festivales de la canción, encuentros folklóricos y de teatro, competencias deportivas; para la implementación de talleres artesanales, instruccionales, domésticos y expresivos, y muy especialmente para recepcionar toda una actividad extensionista que emana de los agentes de difusión del circuito de alta cultura.

Hay que subrayar, sin embargo, que todo aquí se dispone para cercenar la capacidad autoexpresiva y la espontaneidad creadora de estos micro-ámbitos locales en la exacta medida que el objetivo propuesto no es en modo alguno garantizar su identidad socio-cultural sino rectificarla a través de una acción marcadamente direccional, que propone modelos expresivos a fin de que sean fielmente reproducidos.

Al logro de este propósito confluyen dos redes institucionales del campo cultural oficial. La primera de ellas corresponde al aparato estatal extensionista de alta cultura, integrado fundamentalmente por entidades pre-existentes de sesgo eminentemente "culturalista", como el Departamento de Extensión del Ministerio de Educación, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, las Universidades, las corporaciones culturales de Municipios con proyección nacional, etc. La segunda serie de agentes, en cambio, es de naturaleza eminentemente política hasta el punto de depender casi en su totalidad de ministerios como el del Interior, Defensa, y de la Secretaría General de Gobierno. A ella pertenecen las entidades cívico-estatales ya

(13) J.A.Silva: Expresividad Local y Administración Comunal, CENECA, Santiago de Chile, 1985.

mencionadas y que operan como ejes de la nueva organicidad político-social diseñada por el régimen.

Fácil es advertir que será esta última red la que en la práctica controle, administre y discipline la actividad cultural de estos micro-circuitos locales, encuadrándola además en la estrategia general de movilización y de apoyo al régimen militar.

Circuito de Alta Cultura.

En lo que concierne al circuito de alta cultura, el proyecto centralizador, que busca integrarla en una organicidad global y unitaria, tropieza con fuertes resistencias derivadas de la misma naturaleza de los actores y del discurso que prevalece en este último segmento.

En efecto, la misma naturaleza del discurso de alta cultura --su voluntad restauradora (no fundacional), el carácter elitario y diferenciador de asumir la cultura, sus componentes ilustrados, sus patrones estéticos de índole "universalistas"--, se constituyen en serios obstáculos que impiden, en último término, que este circuito se pliegue de un modo integral al proyecto globalizante de política cultural que auspicia el nacionalismo.

Sin embargo, es posible constatar dos puntos de encuentro entre ambas racionalidades. El primero concierne al dominio de los contenidos donde se aprecia un espacio y un énfasis considerablemente mayor respecto a la producción artística nacional, pero con un formato y contenido "chilenista", que privilegia el arte colonial y decimonónico, y excluye las manifestaciones contemporáneas más conflictivas tanto desde el punto de vista estético como político.

El segundo punto de encuentro entre la política fundacional-

nacionalista y la alta cultura se refiere a las instituciones estatales de extensión. Estas, manteniendo su adhesión al formato de la cultura superior, amplían apreciablemente su radio de acción para cubrir los micro-ámbitos de expresividad local.

Se aprecia, por otra parte, un perceptible empobrecimiento del estamento creativo de este circuito, fruto de la acción represiva, de la censura y la exclusión que opera en todos los niveles del campo cultural. Prácticamente desaparece toda manifestación de vanguardia; lo rupturista y conflictual es negado; a sí mismo se ignora la expresividad popular como instancia inspiradora de formas más elaboradas. Como un modo de compensar la caída del componente creativo y el estrechamiento de la productividad artística, se estimula la creación aficionada a través de un amplio programa de concursos en el área de la literatura y de la plástica, lo que sin embargo no alcanza mayores efectos en el ámbito de la alta cultura. Insuficiente es también el intento de promover a creadores profesionales afines al gobierno pero de escaso mérito artístico.

Finalmente, comienza a gestarse un fenómeno que tendrá su plena expansión en el período siguiente y que dice relación con el apoyo que la empresa privada empieza a brindar a diferentes actividades artístico-culturales generadas tanto por entidades estatales como particulares.

El circuito cultural masivo.

Por último, podemos señalar que en esta fase se producen importantes modificaciones en el circuito cultural masivo. Los medios de comunicación de masas son objeto de una drástica intervención del régimen --con su secuela de despidos, exclusiones y censura--, que da por resultado su sujeción a un férreo y coercitivo sistema de control gubernamental.

Más que en ninguna otra área es aquí donde mejor se materializa la compenetración de la esfera estatal con la privada, conformando un circuito comunicativo extraordinariamente homogéneo, que opera concertadamente al servicio del discurso oficial.

El Estado no sólo conserva su patrimonio en la industria cultural sino que lo acrecienta significativamente, sobre todo al expropiar los medios expresivos vinculados a los partidos de izquierda y a organizaciones populares. Además, numerosos conglomerados privados son anexados de hecho al aparato estatal. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el Canal de Televisión de la Universidad Católica que, vía intervención de las Universidades, pasa a engrosar la capacidad de emisión estatal.

No extraña entonces que, en posesión directa de una poderosa industria cultural estatal, existan sectores gubernamentales que intentan imprimirle un vigoroso impulso a ese sector, a fin de elevar su productividad. Estas iniciativas nunca fructificaron en el caso de la industria editorial, fonográfica y cinematográfica.

2. Segundo Período: 1976 - 1982.

Pérdida del Poder Hegemonizador.

A partir de 1976 comienza a hacerse evidente el fracaso del proyecto fundacional-nacionalista.

Algunos de los indicios reveladores de este fracaso se manifiestan a nivel popular. Los diversos organigramas que en algún momento se consideraron para implementar una reinstitucionalización del campo cultural son dejados completamente de lado, al igual que otras iniciativas más puntuales. Asimismo, se distingue notoriamente la relativa concentración que en algún momento mantuvieron los diversos agentes y segmentos del campo cultural oficial.

Fracasado el intento de establecer una política cultural unitaria, se asiste ahora a la emergencia de diferentes políticas culturales oficiales que, manteniendo como denominador común el principio de oposición a la cultura contestataria, poseen orientaciones y propósitos bastante disímiles y aún contradictorios.

El Circuito de Expresividad Local.

En términos generales se podría afirmar que, en este período la red de agentes institucionales que opera en los circuitos de expresividad local no experimenta mayores modificaciones. Su centro coordinador seguirá siendo la Secretaría de Relaciones Culturales, la que desprovista de su inicial rol de aparato rector de la política cultural nacional, focalizará mayormente su acción en el ámbito local. . De igual manera, las organizaciones cívico-estatales de voluntariado continúan siendo los cauces a través de los cuales el régimen ejerce una acción direccional tanto para construir nuevos colectivos sociales, como para reproducir bases de apoyo en estos sectores. Sin embargo, ya aquí se hacen sentir los efectos del nuevo contexto que vive el país. En primer lugar, el carácter de "organismos de masas" con que inicialmente se los concibió, cede paso a un formato asimilable al de "organización de cuadros", con un alto grado de encapsulamiento y escasa proyección en su esfera territorial. Todo esto deriva en que la línea propiamente cultural se reduzca. . en beneficio de los requerimientos políticos. Este fenómeno se acrecienta porque los agentes culturales que inicialmente los alimentaban --casi en su totalidad adscritos al segmento estatal de la cultura superior-- asumen programas de acción más autónomos, implementando sus propios cauces de difusión.

En suma, es éste un ámbito donde siguen predominando las concepciones culturales nacionalistas, fuertemente centradas en la esfera de la cotidianidad, si bien con una notable declinación de los efectos movilizadores que inicialmente concitaron. Por otra parte, si bien formalmente se mantiene la red institucional, al interior de ella el polo más activo pasa a ser los

agentes de tipo recreativo y las instancias de carácter comunal.

El Circuito de "Alta Cultura".

Aunque se mantienen básicamente los rasgos de conservadurismo ilustrado y afirmación del patrimonio nacional, se empieza a abrir espacios para el desarrollo de un arte más universalista y moderno. La productividad artística relativamente deprimida experimentará un repunte, especialmente en el área de la plástica, cuando los apoyos del arte-empresa y del mecenazgo privado se tornen más activos y numerosos (14). De cualquier modo, la baja densidad creativa se verá compensada con el regular flujo de artistas extranjeros que animan las temporadas de ópera, ballet y música docta.

Por otra parte, tiende a normalizarse, aunque en términos más reducidos, la formación de cuadros artísticos profesionales. Estos espacios de formación tienen un fuerte carácter elitario, acentuado por la privatización y alto costo de la educación universitaria; la vigencia de patrones estéticos de tipo tradicional; y la escasa vinculación con otros circuitos de creación artística. No obstante paulatinamente se aprecia una dinámica renovadora generada por el propio estamento estudiantil que busca abrir cauces para formas contestatarias y rupturistas.

En lo que concierne a la circulación de los bienes de "alta cultura", ya hemos hecho mención a la dualidad de niveles que existe. Por una parte, una línea para el consumo de alto costo, con profusión de artistas extranjeros. Por otro lado, una

(14) También se producen importantes desarrollos en el campo disidente. Por ejemplo, en el Teatro.

línea de naturaleza extensionista, administrada por agentes estatales que ofrecen "réplicas" nacionales de más bajo costo de los productos de la cultura exterior. Esta diferencia ción de niveles ilustra el alto grado de estratificación que experimenta el consumo cultural en ese tiempo.

Pero sin lugar a dudas, el hecho más significativo en los do minios de la alta cultura en este período corresponderá a la expansión de las modernas formas de un mecenazgo artístico privado, visto con beneplácito por el propio Estado. Es enor me la proyección de este fenómeno en el campo cultural, no sólo por los efectos estimuladores y dinamizadores que genera sino porque, por primera vez, se configura una amplia acti va insti tucionalidad artístico-cultural ajena al referente estatal. De ello da testimonio la nueva red de agentes que se crea.

Entre los factores que confluyen a esta entronización de la empresa en el campo cultural incide, en primer lugar, el va cío que deja el Estado en este ámbito, producto tanto del rol subsidiario que asume a todo nivel como de las políticas de autofinanciamiento que adopta, las cuáles con striñen y re ducen la gestión de sus aparatos. En concomitancia con este fenómeno, se percibe en las fracciones más modernizadoras del bloque dominante una clara intención por "desestatizar" la cultura.

El Circuito de los Medios Masivos.

Por último, debemos mencionar la notable expansión que alcanza el circuito de los medios de comunicación de masas. Este desarrollo alude a un complejo de causas que, en definitiva, son posi ibilitadas por el contexto de las políticas neo-liberales de mercado, cuyos efectos se hacen sentir en todos los ámbi tos de la sociedad.

Detrás del voluminoso caudal de los productos estandarizados de tipo distractivo que el ciudadano medio recibe, está la huella de medidas tales como la apertura al comercio exterior, la caída de las barreras arancelarias, la paridad cambiaria, el estímulo al consumo, el fomento al endeudamiento y las políticas de auto-financiamiento en las empresas culturales estatales, etc. Todo ésto se traducirá --en el caso de la televisión, por ejemplo-- en un incremento sostenido del parque de televisores, en la renovación y sofisticación de las técnicas y equipos audiovisuales (televisión en colores); en la extensión de la red televisiva, en el aumento de la inversión publicitaria como fuente principal de financiamiento de los canales, en una mayor emisión horaria, en la importación masiva de programas envasados, en el flujo constante de artistas extranjeros. De este modo, se consolida el soporte material para una poderosa industria de mensajes audiovisuales.

En menor medida, el mismo fenómeno también se reproduce en el sistema radial: aumento de receptores, modernización de los equipos de emisión y recepción, masiva importación de productos envasados, fuerte incremento de la publicidad, etc.

En esos términos, el funcionamiento y la operatividad de las industrias donde se centra la emisión de mensajes masivos --televisión y radioemisoras-- va a estar regida por dos racionalidades disímiles, que muchas veces entrarán en colisión.

La primera de ellas corresponde a la lógica de control político que ejerce el régimen sobre los medios de comunicación de masas y sobre la industria cultural en general. Control tanto más férreo cuanto que el Estado administra de hecho toda la red televisiva y cuenta con el sometimiento casi incondicional de la mayoría de las radioemisoras y de los periódicos pertenecientes a sectores afines al Gobierno. Como una forma de acentuar aún más su dominio sobre esta estratégica área de los mensajes mediados, el régimen crea la División Nacional de Comunicación Social (DINACOS), entidad dependiente de la Secretaría General de Gobierno, encargada de diseñar y apli-

car las políticas gubernamentales sobre los medios de comunicación. La orientación primaria sigue siendo aquí la exclusión y censura de todo componente que interfiera con el lenguaje oficial, hasta el punto que se confeccionan listas negras con artistas disidentes que no pueden aparecer en la pantalla o en el dial.

La otra lógica emana de la propia naturaleza "empresarial" adoptada por los medios de comunicación, y que los obliga a ceñirse a los imperativos del mercado y a las exigencias de auto-financiamiento. Lo único que contará desde ese momento es vender, a fin de maximizar las utilidades. El rating se transforma en una obsesión.

Fácil es advertir que solicitada por requerimientos tan encontrados, el área de estos medios de comunicación --en especial la televisión-- se transforme en un escenario altamente conflictivo. Indicadores elocuentes de esta tensionalidad son las diversas fórmulas que el Gobierno ensaya en el Canal de Televisión Estatal a fin de lograr una solución de equilibrio, que por un lado u otro siempre se ve fracturada.

En general podemos decir que el proyecto fundacional pierde gran parte de su apoyo en esta fase, a excepción del circuito local donde conserva cierta fuerza. La evolución del campo de "alta cultura" y del de industria cultural hacia lógicas modernizantes y universalísticas influyen en este sentido.

3. Tercera Fase: 1982

Ampliación-Autonomía del Campo Cultural

Esta nueva fase, aún en pleno desarrollo, tiene en gran medida su génesis en la crisis del proyecto neo-liberal y en el derrumbe del modelo económico que tan buenos dividendos había entregado inicialmente. Sobreviene, por ende, un reacomodo,

de los agentes y de las dinámicas del campo cultural de acuerdo a los nuevos condicionamientos.

Desde el gobierno se intenta reactivar el apoyo al régimen, ya profundamente deslegitimizado, mediante una agresiva acción en el circuito masivo. Se vuelve a acentuar el control sobre los medios de comunicación, se vigila y manipula la información y además, por primera vez, se trata de manejar directamente los contenidos recreativos (15). Curiosamente, para recuperar el perdido apoyo al régimen, se prefiere desarrollar una estrategia a nivel de públicos masivos. Al parecer por la orientación de los personeros de la Secretaría General de Gobierno, o porque se hace un diagnóstico desfavorable de su capacidad de influencia, no se elige actuar a través del circuito local gubernamental, tan importante en la primera fase.

Por otro lado, el Gobierno pierde su debilitada influencia en el circuito de "alta cultura". Importantes sectores con gravitación en esta esfera se alejan e independizan de la lógica oficial.

En general podemos decir que se nota una tendencia a la autonomización del campo cultural, sobre todo en lo que concierne a los sectores artísticos profesionalizados. Los creadores y las instituciones privadas de producción y circulación, tienden a rechazar todo tutelaje ideológico directo. Los artistas ejercen sus tareas de manera crecientemente independiente de una lógica directamente política, aunque la mayoría sigue identificándose con el espectro opositor. Asimismo, estos creadores encuentran mayor acogida en circuitos empresariales y aún oficiales, donde hasta ese momento eran generalmente excluidos.

(15) En el Canal Nacional se nombran nuevos ejecutivos. Estos tratan de cargar con contenidos "positivos" para el Gobierno, la telenovelas.

En resumen, podemos decir que se debilitan las barreras ideológicas e institucionales que cortaban el campo cultural en dos esferas irreconciliables, constituidas en la mutua negación. Esto no quiere decir que desde el régimen no se siga negando al pasado cultural como perverso e intrínsecamente atentatorio contra el "ser nacional". Tampoco quiere decir, que desde el polo opositor no se siga rechazando un régimen que se impone represivamente, ejerce la censura e impide la libertad de expresión. Lo que al parecer sucede es que a pesar del régimen, se abren espacios donde tienden a restablecerse lógicas democráticas de pluralidad y diversidad. Estas no son necesariamente producto de una voluntad ideológica que se mueve en este sentido, sino que en ellas influyen principalmente razones prácticas, de adecuación a condiciones sociales y económicas diferentes.

IV. EL DERROTERO DE LA POLITICA CULTURAL DEL REGIMEN MILITAR. ALGUNOS FACTORES EXPLICATIVOS.

A la luz de los antecedentes expuestos, no cabe duda alguna que la acción cultural del gobierno militar durante todos estos años ha estado marcada por el intento fracasado de consolidar aquello que hemos denominado como el proyecto fundacional-nacionalista por el que se apostó con tanto énfasis en un primer período.

Tanto las múltiples y agudas debilidades y limitaciones que el régimen exhibe en la actualidad en el frente cultural, así como su ostensible incapacidad para enfrentar el amplio y vital movimiento de la disidencia responden en buena medida al naufragio de esa propuesta inicial. Incluso, la ulterior modalidad que asume la institucionalidad cultural oficial --sin una articulación unitaria, con diferentes y contrastadas racionalidades, altamente compartimentalizada, etc.-- no hace sino subrayar aún más la carencia de un modelo cultural coherente.

De ahí que en este recuento, no resulte inútil interrogarse por los factores que posibilitaron tanto la cristalización de ese proyecto fundacional-nacionalista como su posterior declinación y que, por ende, condicionaron el peculiar curso seguido por el autoritarismo en los estratégicos dominios de la cultura.

Es evidente que, entre los factores que explicarían la fuerza inicial del proyecto de refundación cultural-nacionalista debemos señalar, en primer lugar, la acentuada dimensión fundacional del régimen militar, que interpreta el desenlace de la crisis institucional de 1973 como el comienzo de un nuevo destino nacional. Esta visión es profundamente congruente con el discurso cultural nacionalista. Para esta óptica, el nuevo comienzo histórico exigirá asentar sobre renovadas bases la

actividad cultural del país. En este marco cobran relevancia asuntos concernientes a la identidad nacional, a los valores y fundamentos del ser colectivo, a la tradición y al destino histórico de los chilenos como pueblo, tópicos que encuentran amplios y elaborados desarrollos en el discurso nacionalista.

A lo anterior, se suma la mayor potencialidad movilizadora del discurso nacionalista, capacidad que se amplifica aún más por el enfervorizado clima que genera el golpe militar en vastos sectores de la población. En este sentido, y en un primer período, el nacionalismo sabrá capitalizar su liderazgo sobre las diferentes fracciones y tendencias que antagonizaron contra el gobierno de la Unidad Popular, funcionalizando su oposición al marxismo en vistas al proyecto de refundación político-cultural de la sociedad. La ya citada organicidad cívico-estatal que el régimen logra implementar, fuertemente permeada con connotaciones culturales, es una clara ilustración de esa capacidad movilizadora del nacionalismo.

No es ajena tampoco a la fuerza del nacionalismo la centralidad que asume la doctrina de la seguridad nacional, determinada a su vez por la gestión directa que las fuerzas armadas desarrollan en todos los planos del aparato gubernamental, incluyendo la cultura. Entre otros "aportes", la visión militarizada de la cultura ofrecerá una peculiar legitimación de los mecanismos de represión y exclusión frente a las doctrinas "disolventes" y "corruptoras" de la identidad cultural como son, principalmente, el marxismo y el socialismo.

Además, no cabe duda que el rol protagónico que juega este discurso nacionalista en el primer período del régimen militar obedece en gran medida al hecho que el otro gran referente ideológico del autoritarismo --la nacionalidades neoliberales--, no hace sentir todavía su eficacia como principio articular del conjunto de la vida social.

Igualmente, debemos notar la amplitud, aunque no necesariamente

te la masividad, de la base de sustentación social e institucional del proyecto cultural fundacional-nacionalista al comienzo del gobierno militar. Entre los sectores que adhieren a éste se cuentan, entre otros, el estamento militar en su conjunto, grupos de académicos e intelectuales marcados por su tradicional antagonismo con el pensamiento liberal, políticos de tendencias más radicalizadas de la clase dominante, etc.. A nivel más masivo, y ya en el marco del régimen militar, esta vertiente política captará importantes sectores dentro de los grupos que participan en organismos como la Secretaría Nacional de la Juventud, CEMA, Secretaría Nacional de la Mujer, etc.

Todo esto conforma en definitiva una base social e institucional para este discurso nacionalista, cuyo sujeto y referente principal será el Estado; fenómeno que por sí mismo explica que sea precisamente esta tendencia la que aparezca como hegemónica en un primer período dentro del espectro de los discursos oficiales sobre cultura.

Sin embargo, todas estas condiciones favorables para la cristalización del proyecto fundacional-nacionalista no pueden ocultar en ningún caso la multiplicidad de factores de diversa índole que se concertan para debilitarlo y restarle factibilidad. Sobre todo, una vez que ha pasado la euforia que caracteriza los primeros años del régimen militar.

Entre estos factores, hay que señalar, en primer lugar, la declinación, a nivel de la sociedad, del discurso nacionalista y su reemplazo por el pensamiento neoliberal como racionalidad hegemónica del bloque dominante. Desplazamiento decisivo, por que si bien se mantiene la dimensión autoritaria del régimen --nucleada ahora en torno a la Doctrina de la Seguridad Nacional--, cambian sustancialmente las notas que particularizaban la orientación. Así, la impronta tradicionalista y fundacional, cede paso a lo moderno; la preeminencia del Estado a su subsidiaridad; la afirmación de la identidad nacional a la apertura externa; los esquemas organicistas a la autonomía in-

dividual; en fin, la voluntad dirigista a la espontaneidad del consumo. Fácil es advertir que la incorporación de estos nuevos axiomas al rodaje gubernamental terminan por erosionar la política cultural asumida inicialmente por el Gobierno Militar.

Por otra parte, y con efectos igualmente poderosos, la entronización del modelo de mercado genera un agudo proceso de segmentación y diferenciación social que incidirá, finalmente, en una acentuada estratificación de los públicos, de los gustos y del consumo cultural, irreconciliable con un proyecto cultural de tipo integracionista, y más aún, con el intento de reconstituir una identidad nacional altamente homogénea.

De la lógica desagregadora del mercado derivan igualmente las condiciones que desactivan la movilitación con que contó inicialmente el régimen militar. El privatismo, el conformismo no pasivo devienen en la tónica social dominante, contribuyendo a disolver la base social de apoyo para los programas político-culturales nacionalistas.

Asimismo, producto de la dinámica desencadenada por el modelo neoliberal se asiste a un creciente ensanchamiento tanto de los agentes como de los mensajes comunicativos. Nuevos polos de emisión ganan un inédito protagonismo, como es el caso de la publicidad, por ejemplo, cuyos efectos en la estructura de los circuitos mediados entra en colisión con los libretos del discurso nacionalista.

En otro orden de cosas, no puede dejar de mencionarse el hecho que nunca logra tomar cuerpo una de las premisas básicas que suponía esta refundación político-cultural de la sociedad, cual es la identificación del bloque dominante con la idea de un Estado portador del ser y del ethos nacional. Lejos de eso, en importantes fracciones de la burguesía y del empresariado criollo es evidente su reticencia a adherir a fórmulas de esta naturaleza, tanto más cuanto que ellas son ajenas a su tradicional referente ideológico.

Cabe consignar también que esta resistencia a la política cultural de sesgo nacionalista se explica en buena medida por la inercia institucional del propio sistema cultural chileno, con una gran diversidad de agentes y con prácticas y rutinas fuertemente incorporadas a través de una larga tradición. Tal institucionalidad podrá plegarse transitoriamente a políticas de censura y exclusión, sobre todo si ve amenazada su matriz tradicional; más difícil será en cambio, que ella altere significativamente su naturaleza y su orientación. Tal como lo demuestra el fracaso de la política nacionalista, es ésta y no aquella la que termina doblegándose al poder de la institucionalidad preexistente.

Desde otro punto de vista, colabora a erosionar la lógica discursiva-ideológica fundacional el gran desarrollo de la industria cultural y la explosiva expansión de la cultura de masas y, en el segmento de la cultura superior, el desarrollo de una orientación liberal y modernizadora en el discurso de "alta cultura". La consolidación creciente de un circuito de arte empresa --que acepta y promueve la vanguardia y no excluye el arte disidente-- es la negación de los valores del discurso fundacional-nacionalista.

Por último, debemos señalar que el proyecto fundacional al rechazar una parte importante de la historia de Chile, en su intento de imponer un orden "nuevo", debilita su capacidad de legitimación social. La negación del pasado lleva a la negación de procesos socio-culturales muy importantes, impulsa al desconocimiento de los profundos procesos de participación y ampliación social vividos en los '60; ignora la emergencia política de actores populares. El costo de esta ceguera voluntaria o involuntaria, es la pérdida de la capacidad de influencia real y la ignorancia acerca de la sensibilidad potencial de los sectores objetos a las acciones políticas.

Estos factores, además de otros, son lo que de alguna manera contribuyen a configurar una nueva modalidad y una nueva dinámica en el campo cultural oficial. Su nota distintiva es la

co-existencia, no sin tensiones, de diversas racionalidades culturales que más que pretender una hegemonía sobre el conjunto del territorio de la cultura, se limitan a hacer pesar su gravitación en determinados circuitos o segmentos del mismo.

CENECA es una Corporación Privada sin fines de lucro que fue creada en 1977. Su objetivo básico es contribuir - desde una perspectiva democrática - al conocimiento y desarrollo de la sociedad chilena en su dimensión cultural. Con este propósito realiza tareas de investigación, animación y capacitación (tanto en Santiago como en provincias) en distintas áreas de la cultura y de las comunicaciones.

CENECA
Santa Beatriz 106
Fono 43772
Santiago de Chile