



CENECA

Número 65

TRANSFORMACIONES DEL SISTEMA
CULTURAL CHILENO
ENTRE 1920 - 1973

A 87

2934

POLITICAS CULTURALES

TRANSFORMACIONES DEL SISTEMA CULTURAL
CHILENO ENTRE 1920 - 1973

CARLOS CATALÁN
RAFAEL GUILISASTI
GISELLE MUNIZAGA

SANTIAGO-CHILE

1987



I N D I C E

A87
2934

I.	EL SISTEMA CULTURAL CHILENO EN EL PERIODO DEL ESTADO DE COMPROMISO (1920 - 1960)	1
	1. El campo de la alta cultura	2
	2. El campo de la cultura de masas	8
	2.1. Radiotelefonía e industria discográfica	9
	2.2. La actividad cinematográfica	11
	3. El mundo de la cultura popular	14
II.	FIGURAS Y MUTACIONES DEL SISTEMA CULTURAL (1960 - 1968)	15
	1. El campo de alta cultura	16
	2. El campo de la cultura de masas	19
	2.1. La televisión	21
	2.2. La industria discográfica	23
	2.3. El sector cinematográfico	25
	2.4. La industria editorial	27
	3. Campo de la cultura popular folklórica	28
	4. Políticas y discursos culturales estatales	29
III.	RUPTURA Y CRISIS DEL SISTEMA CULTURAL CHILENO (1968 - 1973)	34
	1. Discursos y políticas culturales estatales	35
	2. El campo de la alta cultura	38
	3. La industria cultural	40
	3.1. La televisión	40
	3.2. El sector discográfico	41
	3.3. La actividad editorial	45
	3.4. La actividad cinematográfica	47
	4. El campo de la cultura popular-folklórica	49

El trabajo que a continuación presentamos intenta describir, en sus rasgos generales, las transformaciones del sistema cultural chileno entre los años 1920-1973. Abarcamos un amplio período en el cual se asiste al nacimiento, desarrollo y crisis de lo que en términos historiográficos se ha dado en llamar el **Estado de Compromiso**. Los profundos cambios políticos, económicos y sociales que se dan en esta época, constituyen el contexto en el que se producen los desarrollos del sistema cultural, objeto de nuestro estudio.

Hemos realizado una periodización que no se funda en criterios históricos sociales generales y que busca dar cuenta de procesos internos del sistema cultural, distinguiendo así diversas etapas caracterizadas una por procesos de constitución, otra de fisuras y mutaciones y una tercera, de ruptura y crisis.

Hablamos de lo cultural en sentido restringido, específicamente, de los procesos de producción, distribución y consumo de algunos productos que el sentido común denomina artísticos y que son la literatura, la música, el teatro, la danza, la pintura, el cine, etc., en sus diversas versiones, niveles y soportes. Distinguimos tres campos de producción, distribución y consumo de estos productos, con una relativa autonomía y relaciones entre sí(*). Cada uno tiene sus agentes, sus instituciones y sus públicos. Sus procesos obedecen a lógicas que pueden ser derivadas de las conformaciones generales y particulares que va teniendo el campo en sus diversos desarrollos. Así distinguimos un campo de alta cultura, un campo de cultura de masas y un campo de cultura popular folklórica. Al interior de esta distinción conceptual-estructural hemos adecuado la información a través de la cual buscamos dar cuenta de las transformaciones históricas del sistema cultural chileno.

(*) Esta distinción está inspirada en la conceptualización que propone Pierre Bourdieu en su artículo **Campo intelectual y proyecto creador** en Problemas del Estructuralismo. Colección Teoría y Crítica Siglo XXI, México 1969.

I. EL SISTEMA CULTURAL CHILENO EN EL
PERIODO DEL "ESTADO DE COMPROMISO"
(1920 - 1960)

Como se sabe, la década del veinte emergió como escenario de profundos cambios sociales e institucionales que, en último término, fueron el resultado del protagonismo alcanzado por nuevos grupos sociales -capas medias, obreros organizados y fracciones burguesas autónomas-, los que hacia esa fecha hacen sentir su presencia enérgicamente alterando la tradicional trama oligárquica de la sociedad chilena.

Dos son las notas más altas de esas transformaciones. La primera, que la investigación histórica califica como de confrontación del **Estado de Compromiso**(1), se caracteriza por la consolidación de mecanismos de negociación política entre los grupos integrados a la contienda del poder, los cuales establecen ahora la mediación de sus antagonismos a través de fórmulas cuyo eje girará en torno al llamado **centro político**. Todo esto redundará, a partir de 1930, en la acentuada tonalidad mesocrática que asume la conducción del estado y en un significativo grado de consenso sobre diversos tópicos sociales.

La segunda nota, por otra parte, alude a la nueva forma de articular y reconstituir el sistema económico -duramente afectando por la declinación de la industria salitrera y por la crisis mundial de 1930-, mediante una activa política de industrialización que, junto con suministrar las bases para la sustitución de importaciones, termina asignando al estado un estratégico rol en áreas productivas y de servicios, transformándolo así en un ancho espacio de sustentación para los grupos sociales en ascenso.

El reverso de esta situación fue, empero, la exclusión del sistema de amplios sectores populares urbanos y del campesinado, y la mantención intacta de la estructura agraria constituida en el siglo pasado.

Esta compleja coexistencia entre arcaísmo e innovación marcó el proceso de modernización de la sociedad chilena con una debilidad tanto o más perceptible cuanto que no lograba integrar a parte importante de su población a los circuitos más dinámicos de la producción material y simbólica.

De cualquier modo, la gravitación decisiva de los grupos medios, firmemente asentados en la burocracia estatal, y la ampliación y profundización del sistema educacional introdujo sustanciales modificaciones en el campo artístico-cultural, imprimiéndole un desarrollo que en definitiva significó la ruptura con las modalidades culturales hasta entonces vigentes, tal como nos encargaremos de reseñar en lo que sigue.

1. El campo de la alta cultura

Ya con el alba del siglo, el campo de la alta cultura inició un proceso de desarrollo y modernización que conducirá a autonomizarlo respecto del tutelaje y del **gusto** oligárquico; fenómeno en gran medida hecho posible por la consolidación de las disciplinas artísticas al interior de la institucionalidad estatal y, en particular, de las universidades. Al acceder al sistema universitario y al status académico, la práctica artística aseguró no sólo recursos humanos y materiales para su producción y posibilidades inéditas de creación, sino también sólidas condiciones para su **reproducción**, basadas ahora en una profesionalización garantizada por el Estado y que, ciertamente era por completo diferente de aquella, prevaleciente a lo largo del siglo XIX, que emanaba del puro ejercicio del oficio.

Esta condición autónoma permitió al arte nacional modernizar, complejizar y potenciar su producción, orientándola hacia las inquietudes experimentalistas de los creadores, siguiendo con ello un curso que lo alejaba de la mera entretención y lo vinculaba a las formas más privilegiadas de la educación, es decir, lo cultivado.

En ese marco, el arte pasó a ser considerado como el cultivo de valores relacionados al espíritu, y como una práctica sistemática y especializada de las disciplinas artísticas consagradas -Bellas Artes, Música, Ballet, Literatura-, todas ellas expresiones trascendentes de una humanidad que accede al reino supremo de la libertad mediante el disfrute estético.

Por otra parte, al introducirse y legitimarse en el seno de la institucionalidad estatal bajo la cobertura de sus espacios académicos y universitarios, la práctica artística se torna especialmente sensible a los contenidos y formas expresivas de los nuevos grupos sociales en ascenso, cuyo mejor testimonio en el caso de la literatura fue, por ejemplo, la novela criollista(2).

Este dinamismo de la producción artística también encuentra su réplica en el campo del consumo, si bien aquí el proceso de ruptura e innovación del antiguo esquema cultural oligárquico es, ciertamente, más lento y dificultoso. Lo decisivo en este terreno más bien tiende a centrarse en los procesos de formación y adquisición de capital cultural por parte de los sectores medios, en vistas a la conformación de un mercado de bienes simbólicos que a la postre sustentará la producción de los nuevos creadores nacionales.

El espíritu de **arte de salón**, característico del siglo pasado, comienza paulatinamente a erosionarse y disolverse como consecuencia de las transformaciones ya anotadas. Con mayor o menor dificultad se comienzan a generar nuevos espacios y circuitos de producción e intercambio de bienes simbólicos. Se asiste al nacimiento de una crítica artística y literaria profesional y especializada; proliferan revistas y publicaciones que orientan e influyen en el gusto y en el consumo del público en diferentes áreas.

Certámenes y concursos comienzan a tener una resonancia pública hasta entonces inédita. Será, sin embargo, sólo a partir de la década del veinte cuando las tendencias ya

observadas cubren un significativo incremento, profundizando y ampliando sus efectos.

En forma particular, y dentro del contexto de las transformaciones que ocurren en el país, el campo de la alta cultura será beneficiado directamente por la actividad es total, al menos en dos sentidos fundamentales: primero, en orden a desarrollar la organicidad de su producción al interior de las universidades; y segundo, en orden a proyectar esa producción sobre el conjunto de la sociedad a trávés de las llamadas **políticas de extensión** implementadas por esas mismas universidades.

Una serie de hitos jalonan lo que fue la acción del Estado y de las universidades en ambos sentidos. Si ya 1929 marca el inicio de esa orientación con la creación de la Facultad de Bellas Artes por parte de la Universidad de Chile, a partir de 1940 tal tendencia se acentuará significativamente. En ese año se fundan el Instituto de Extensión Musical y la Escuela de Ballet; al año siguiente se dá vida a la Orquesta Sinfónica y al Teatro Experimental; a ellos se suman en 1943, la Editorial Universitaria y el Instituto de Investigaciones Folklóricas; y en 1945, el Ballet Nacional Chileno y el Coro de la Universidad de Chile. El proceso no se detiene: en 1948 se desprende de la Facultad de Bellas Artes la flamante Facultad de Ciencias y Artes Musicales, de la cual pasan a depender muchas de las entidades ya mencionadas (3).

Igual fenómeno se observa en las demás casas de estudios superiores. En 1941, hace su debut el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, el cual se agregan prontamente la Orquesta y el Coro. En 1945 cobra vida el Instituto Fílmico y, en 1969, la Escuela de Artes de la Comunicación que reúne teatro, cine y televisión.

Prácticamente todas las universidades chilenas, a medida que se constituyen, se pliegan a la línea y al formato de las políticas de extensión cultural, creándose de este modo una vasta red de producción y circulación de productos culturales sobre la base de la estructura del sistema de enseñanza superior.

En términos generales, la legitimación de esta orientación del Estado y de las universidades procede del consenso generado por el sistema político y por los grupos intelectuales en vistas a considerar el arte como asunto concerniente a la educación y a la formación estética por sobre cualquiera otra consideración comercial o de entretenimiento. Si a ello se añade que el desarrollo artístico cultural aparece como una empresa que no puede ser asumida por la sociedad civil dada la limitación de sus recursos, se entiende que se haga descansar en el estado la función de ser el único agente capaz de promover tanto la producción artística así como su más justa redistribución respecto de la gran masa de la población.

Una de las consecuencias más importantes de esta modalidad en la que se encuadra la práctica artístico cultural, fue la vigencia de una libertad de creación no condicionada por restricciones ideológicas o por censuras estatales. Por el contrario, el artista se desarrolló al amparo de una institucionalidad que no sólo le proveía de recursos formativos sino que le garantiza amplio margen de libertad para su expresión.

Asimismo, la adscripción de lo artístico al espacio universitario redundó en una activa vinculación de los creadores nacionales con los movimientos y corrientes del extranjero. En buena medida, se podría afirmar que la dinámica misma del arte nacional comenzó a estar determinada por fenómenos y acontecimientos que escapaban del marco local, pero que contaban en él una efervescente caja de resonancia.

Finalmente debemos señalar que la inserción de lo artístico en la institucionalidad universitaria no sólo tiene efectos al interior de la organicidad de la producción cultural sino que en el propio mercado de bienes culturales. Pues, son justamente las políticas de extensión las encargadas de ir conformando una demanda y un gusto más en consonancia con las nuevas condiciones que imperan en el campo de la **alta cultura**. Esta, de un modo acelerado, irá distendiendo sus vínculos con los parámetros oligárquicos para comprometerse con formas y contenidos expresivos pro

pios de los espacios universitarios. Desde allí irradiará su influjo fundamentalmente sobre los grupos mesocráticos, principales beneficiarios de los ajustes que experimentan, en este período, los procesos de acumulación y distribución del capital simbólico de la sociedad.

La actividad editorial.

Un buen ejemplo que ilustra las nuevas condiciones que comienzan a ser vigentes en el campo de la alta cultura durante este período, lo proporciona la actividad editorial, tanto más cuanto que el libro se constituyó en elemento emblemático del emergente sistema cultural.

La concepción iluminista que legitimaba el campo de la alta cultura orientó el catálogo de libros de la naciente industria editorial a las obras clásicas de la literatura universal, a los autores nacionales consagrados, reservando una cuota de su producción para la difusión del pensamiento humanista y para la divulgación de las doctrinas e ideologías que sustentaban los partidos integrados a la competencia política(4). Sus consumidores principales fueron grupos altos y medios, que se beneficiaban del status que confería la lectura de libros como expresión de la productividad de un capital cultural individual.

Ya hacia 1945 existía una treintena de editoriales privadas, algunas de las cuales eran de propiedad de partidos políticos o de organismos de Iglesia. Sin embargo, con excepción de **Zig-Zag**, el resto era de tamaño mediano o pequeño, no tenían imprenta propia, y en los hechos respondían a la iniciativa personal de libreros e intelectuales extranjeros exiliados fundamentalmente españoles.

En esas condiciones, las editoriales nacionales subsistieron hasta que las contingencias del mercado local les permitió operar con alguna rentabilidad, en la medida que no tenía que afrontar la competencia externa ni pagar derechos de autor. Paralelamente la expansión del hábito de

la lectura favorecía y estimulaba el significativo consumo de libros que en tiradas de 2.000 a 5.000 ejemplares abarcan un amplio espectro de títulos.

Esta situación se tornó bruscamente adversa después de la Segunda Guerra Mundial, cuando, por una parte, el restablecimiento de las relaciones normales del funcionamiento comercial exigió el pago de derechos de autor y, por otra parte, las políticas estatales de fomento a la industria editorial convirtieron a México, Argentina y España en grandes centros productores y exportadores de libros. Chile prontamente se convirtió en un activo consumidor de esa producción foránea, fenómeno que trajo consigo el desmantelamiento y liquidación de muchas de las editoriales nacionales. Incluso **Zig-Zag**, la editorial de mayor envergadura, reorientó lo más voluminoso de su producción hacia el género de revistas, eludiendo comprometerse en el mercado masivo de libros por los riesgos que éste ahora entrañaba.

Un área distinta para la industria editorial chilena fue aquella conformada por los requerimientos del sistema educacional. El Estado reguló la demanda para el caso de la enseñanza básica y media, decretando cuáles eran los textos obligatorios y auxiliares a los programas escolares y fijando su precio de venta para facilitar su adquisición. Esta modalidad dejó en condiciones de competir solamente a **Zig-Zag** que, contando con instalaciones e imprenta propias, podía bajar los costos y operar con márgenes de utilidad muy pequeños por libro beneficiándose del volumen producido.

En vista a la demanda de textos científicos y técnicos requeridos por la educación universitaria, el Estado formó dos editoriales orientadas a esa exclusiva finalidad: la Editorial Jurídica -dependiente de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile- y la Editorial Universitaria, esta última como sociedad anónima con mayoría accionaria de la Universidad de Chile.

En síntesis, podría concluir que la estructura general de la actividad editorial se asentó inicialmente de los bie-

nes impresos de alta cultura, desplazándose posteriormente hacia los mercados constituidos en torno al sistema educativo. Mientras evitó enfrentarse con la competencia extranjera, supo desenvolverse con éxito y decayó ante la imposibilidad de masificar y diversificar su producción, tal como en otras latitudes aconteció con la industria del libro bajo el amparo del Estado.

La connotación iluminista que condicionó el desarrollo de la actividad editorial nacional, impidió su apertura a áreas culturales de entretención, en especial respecto de aquellas con mayores sesgos populares, manteniéndose en definitiva casi al margen del mercado cultural masivo en formación. Fue tan sólo a través del género de revistas que la industria editorial obtuvo su presencia en este mercado. La nota más destacada de estas publicaciones fue la de ser una suerte de caja de resonancia del espectáculo cultural masivo, en la cual la figura del ídolo cinematográfico, artístico o deportivo pasó a ocupar sus páginas centrales en desmedro de la información de crónica, vigente hasta la década del cincuenta. Tal fue el caso de la revista **Ecran**, especializada en cine, y de **Estadio**, orientada al terreno deportivo.

2. El campo de la cultura de masas

La progresiva formación de un mercado urbano, concentrado en las ciudades más importantes del país, y la participación en él de sectores medios y obreros con capacidad de demanda, constituyó la condición para la circulación masiva de productos culturales desde las primeras décadas de este siglo. Su principal ente organizador fue la empresa privada, que orientó su producción hacia las áreas de entretención y diversión del consumo cultural. A diferencia de la actividad de alta cultura, no tuvo acceso al subsidio fiscal y gozó de una débil legitimidad en la medida que se distanció de las funciones de educación y formación estética. Con todo, su nota más sobresaliente fue la perceptible segmentación que operó dentro del público que pasó a engrosar la demanda por este tipo de bienes culturales.

El carácter y la orientación que asume el campo de la cultura de masas en este período se hace más manifiesto si nos atenemos, aunque sea de manera muy sumaria, los son las áreas más dinámicas de su productividad, esto es, la radiofonía, la industria discográfica y la actividad cinematográfica.

2.1. Radiotelefonía e industria discográfica

La radiotelefonía es introducida en el país hacia 1922, pero es a partir de la década del cuarenta que ella comienza a tener un sostenido proceso de expansión, insertándose en el circuito comercial, alcanzando un grado importante de organicidad e iniciando la incorporación al mercado cultural de importantes sectores de la población. Ya hacia los años cincuenta existían 100 receptores de radio por cada 1.000 habitantes; registrándose en 1958 más de 80 estaciones radioemisoras a lo largo de todo el territorio nacional, 20 de las cuales se ubicaban en la capital, constituyendo así las bases de lo que en la siguiente década será conocido como el fenómeno de **radialización de la cultura**(5).

Con todo, ya en este período la radio provoca una transformación importante en el mercado cultural en general, y en los circuitos de masas en particular. Por una parte, dadas sus características técnicas la radio se presenta como un medio al cual puede acceder el sector privado sin necesidad de movilizar grandes capitales y que puede operar por la vía de la concesión estatal. Por otra parte, y en virtud de su especificidad semiótica, que requiere del consumidor un mínimo de capital cultural, la radio ofrece un amplio registro de posibilidades comunicativas que la constituyen en un efectivo medio masivo alternativo a las modalidades de la cultura letrada, ya sea en su calidad de agente informativo, o en sus emisiones distractivo-musicales o teledramáticas.

De ahí que, si bien en un comienzo su audiencia correspondió a los estratos altos y medios altos -dado el costo de

los aparatos receptores-, paulatinamente se observó una creciente captación de sectores medios y populares a la red radiotelefónica, fenómeno que alteró sustancialmente su programación -inicialmente elitaria y docta- en términos de un formato cada vez más masivo y diversificado.

Anexo al fenómeno de radialización de la cultura, se ubica la actividad de la industria discográfica cuyo soporte material, a nivel de consumo, era naturalmente la posesión de los aparatos de radios y de tocadiscos. Por lo elevado de sus precios, como ya hemos señalado, éstos en un comienzo fueron accesibles a un sector minoritario de la población, situación que experimentó una drástica modificación en la década del sesenta, permitiendo su completa masificación y la consiguiente segmentación del consumo.

Esta segmentación del público, característica de la cultura de masas, se reflejó en el tipo de música oída y en la participación de los medios radiales en la emisión de ésta. Los sectores de ingresos altos y medios consumían un tipo de música **clásica**, orquestada y melódica, y las versiones más sofisticadas de la música chilena de inspiración folklórica, siendo las radios con mayor potencial de emisión y de más amplia sintonía las que orientaban su programación para este tipo de público, organizando además, en sus bien equipados estudios, espectáculos artísticos con figuras nacionales y extranjeras.

Por su parte, las radioemisoras con menor capacidad técnica captaban la audiencia de los sectores populares que manifestaban su preferencia por la música mejicana, el vals, la cumbia y las tonadas. Este era, por lo demás, el tipo de música que se escuchaba en las fiestas de barrios y las quintas de recreo, tradicionales de diversión popular.

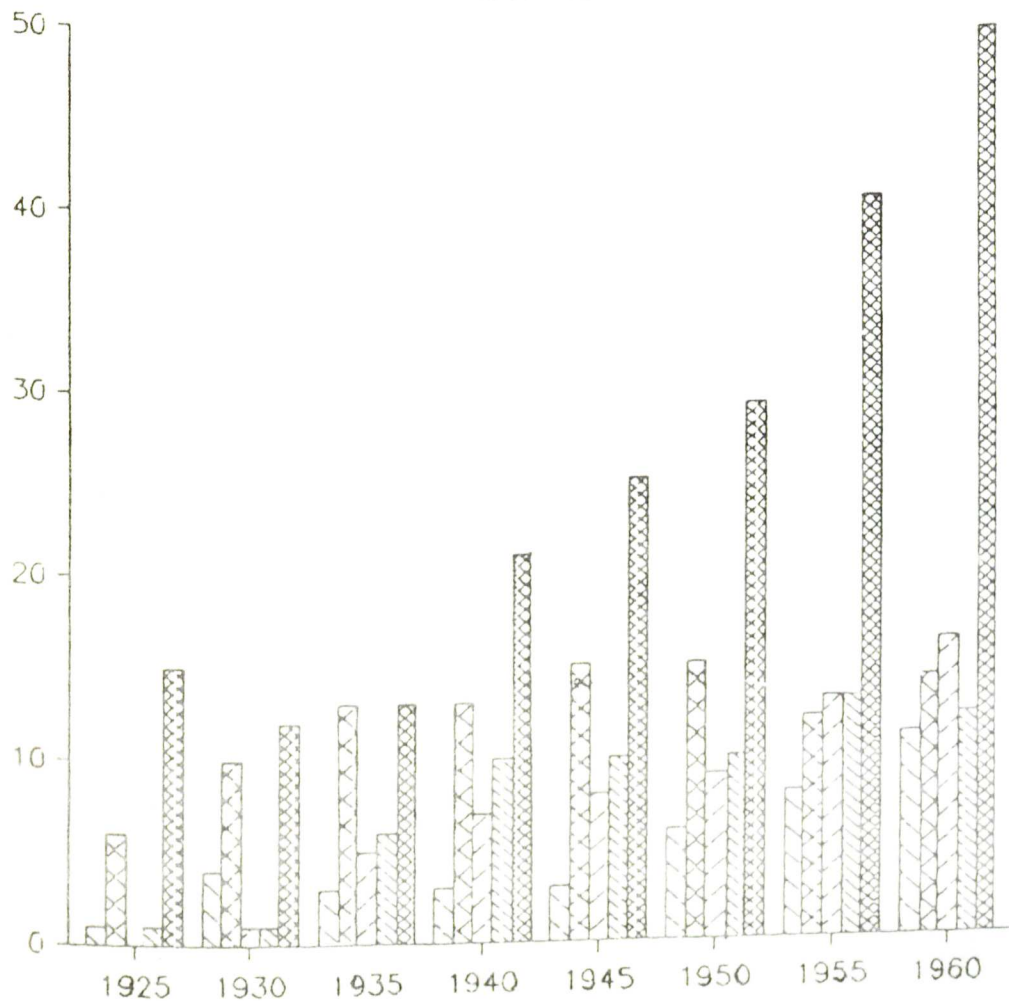
2.2. La actividad cinematográfica

La operación más significativa en el rubro cinematográfico fue la distribución y exhibición de películas en salas. Es así como durante todo este período se mantuvo un sostenido crecimiento de salas y de espectadores, tal como lo indica el siguiente cuadro:

<u>A Ñ O</u>	<u>SALAS DE CINE</u>
1925	23
1930	28
1935	40
1940	54
1941	61
1950	69
1955	86
1960	102

Interesante resulta también detenerse en la evolución de la distribución topográfica de las salas de cine de Santiago durante este período en relación a la estratificación de públicos que esa distribución sugiere; como puede apreciarse en los cuadros que presentamos a continuación:

CINES SANTIAGO



-  SANTIAGO SUR
-  SANTIAGO PONIENTE
-  SANTIAGO ORIENTE
-  SANTIAGO NORTE
-  SANTIAGO CENTRO

1. Santiago Sur: Corresponde al área ubicada al sur de Av. Matta; tradicional espacio residencial de sectores medios y medios bajos.
2. Santiago-Poniente: Corresponde al perímetro comprendido entre Teatinos - Nataniel, por el oriente; río Mapocho, por el norte; Av. Matta y Blanco, por el Sur y Quinta Normal, por el poniente. Si bien hasta 1940 esta área fue el tradicional barrio residencial de los grupos de ingresos altos, a partir de esa fecha éstos comienzan a emigrar en forma masiva al sector oriente.
3. Santiago-Oriente: Corresponde al área ubicada al oriente de Vicuña Mackenna; desde 1930 espacio residencial de sectores de ingresos altos y medio-altos.
4. Santiago-Norte: Corresponde al área residencial ubicada al norte del río Mapocho, espacio residencial de grupos medios-bajos y bajos.
5. Santiago-Centro: Corresponde al perímetro comprendido entre Vicuña Mackenna, por el oriente; Teatinos Nataniel, por el poniente; Av. Matta, por el Sur; y río Mapocho, por el Norte. Dejando de lado el área ubicada entre la Alameda Bernardo O'Higgins y Av. Matta, éste es un espacio esencialmente no-residencial, donde los locales de entretención y diversión tienen su más alta densidad.

FUENTE: Cartelera Cinematográfica aparecida en el Diario El Mercurio de los meses de septiembre del año correspondiente.

A la luz de los cuadros presentados se hace manifiesta una inicial tendencia a la concentración del consumo cinematográfico por parte de los sectores altos y medios-altos, proceso que a partir de 1935 es matizado por una mayor diversificación de las salas de cine, que en definitiva, termina por configurar dos grandes circuitos de exhibición: uno, para los grupos de ingresos altos y medios-altos conformado por los cines del sector oriente y del núcleo del área central; y otro, para los grupos populares, sobre la base de las salas de los barrios sur, norte y poniente más los cines de la periferia del centro.

Teniendo presente que a partir de la década del cincuenta la procedencia de las películas es abrumadoramente norteamericana, esta estratificación de los circuitos cinematográficos adquiere signos diferentes en orden a las preferencias que regulan el consumo de cine. Así, si con anterioridad a los años cincuenta en el circuito popular se advierte una marcada inclinación por las producciones melodramáticas mexicanas y argentinas -y de aquellas norteamericanas que, como los films musicales, no requerían de una lectura atenta de la traducción en subtítulos-, con posterioridad a esa fecha la diversa estratificación de los circuitos redundará más bien a conferir a los sectores altos y medios el privilegio de acceder a las cintas en su primer ciclo de su exhibición.

En abierto contraste con el panorama que presenta el rubro de la distribución y exhibición de películas extranjeras, la producción cinematográfica nacional tuvo una exigua presencia en el mercado, limitándose a iniciativas ocasionales, sin ninguna continuidad y de escasa proyección, contabilizándose entre 1940 y 1960, 57 largometrajes, lo que no alcanza a dar una media de 3 films por año (6).

Iniciativas estatales destinadas al fomento de la cinematografía nacional, como fue el caso de Chile Films, entre 1941 y 1944, fracasaron rotundamente ante la imposibilidad de competir con la producción extranjera.

3. El mundo de la cultura popular

El mundo campesino virtualmente excluido del mercado cultural masivo, tuvo su medio de expresión preferente en el folklore, donde la producción y el consumo son realizados simultáneamente a través del ritual religioso, ya sea en su manifestación cotidiana o festiva, del evento familiar o social.

Si bien la influencia del catolicismo en los espacios rurales aportó a la creación folklórica elementos de su cosmovisión, en determinadas áreas dicha creación preservó el sustrato cultural de la tradición indígena prehispánica, tal como es posible constatarlo entre los grupos andinos en el norte, en el pueblo mapuche en el sur, y en los chilotes en el extremo austral. Diferente fue la situación en los contingentes urbanos marginales, como puestos de inmigrantes rurales, donde la creación folklórica fue desapareciendo en la medida que se integraba a los circuitos de la cultura de masas.

Hay que señalar, por otra parte que desde comienzos de siglo el folklore se convirtió en objeto de estudio en los espacios académicos y universitarios, iniciándose una labor de recopilación y registro, en vistas a preservarlo incontaminado de las nuevas formas de expresión cultural, línea que se profundizará en las décadas siguientes. Contribuyó a esta política de investigación una visión funcionalista del folklore, sostenida por los representantes de la alta cultura y de la élite política, que lo reconocían como un componente del alma nacional y como factor de identidad espiritual de la sociedad chilena.

De cualquier modo, esta inserción y reconocimiento del folklore y de la cultura popular no dejó de tener impacto, por lo demás, en el propio ámbito de la alta cultura animando, por ejemplo, los motivos criollistas de la literatura, y en los circuitos de la cultura de masa, par-

ticularmente en la música, donde fue la materia prima para el género de la tonada y de la cueca, ampliamente difundidos por la industria musical.

II. FIGURAS Y MUTACIONES DEL SISTEMA CULTURAL (1960 - 1968)

Indicar el año 1960 como fecha de inicio de este período es, por cierto, algo arbitrario. De lo que se trata es más bien de llamar la atención sobre procesos y fenómenos que, originándose incluso en la década anterior, tendrán su manifestación plena y visible hacia fines de los años sesenta, alterando la fisonomía que venía presentando el campo cultural.

Así acontece con el año de término 1968, desde todo punto de vista altamente significativo, pues tras los procesos de reforma universitario quedó patente en la vida cotidiana del país no sólo el clima de creciente polarización política sino también las enormes repercusiones que tal situación entrañaba para el sistema y las prácticas culturales de la sociedad chilena.

En términos generales, durante estos años Chile asistió tanto al fin del modelo de desarrollo económico inaugurado en la década del treinta como a la crisis del sistema político de equilibrio céntrico, al mostrarse ambos incapaces de integrar y de procesar las demandas amplios sectores de la población. Tanto o más cuanto que la expansión del capitalismo mundial -comprometido en un vigoroso proceso de producción de bienes a gran escala y bajo costo- se tradujo en nuestro país en la oferta masiva de productos nuevos susceptibles de ser adquiridos por los consumidores. Tal oferta actuó como fuerza expansiva en

el mercado local, dinamizándolo y demandando la integración a él de sectores antes excluidos, cuyas expectativas y aspiraciones se vieron fuertemente acrecentadas. En ese contexto, la conducción política del Estado ya no pudo resolverse en el antiguo mecanismo de negociación compromiso, iniciando los partidos un proceso de redefinición que los llevó a postularse como fuerzas hegemónicas capaces, cada uno, de superar por sí solo la crisis

La aparición de estas tendencias excluyentes al interior del sistema político proyectó en la sociedad una inflación de los contenidos ideológicos y una amplificación del conflicto político, arrastrando tras de sí a las organizaciones intermedias de la sociedad civil.

Desde el ángulo que nos interesa, el del sistema artístico cultural, este período estuvo señalado por una notable expansión del mercado cultural de masas y de la industria cultural. A lo anterior se añade una acción estatal que, junto con proseguir las políticas tradicionales, se compromete ahora en la creación y el fomento de circuitos de producción y consumo de bienes culturales en el seno de organismos civiles de tipo vecinal, sindical y campesino. Finalmente, y como última característica de este período, se asiste a una crisis generalizada en el campo de alta cultura cuyos protagonistas son los propios creadores que cuestionaron su rol y la legitimidad de este tipo de producción.

1. El campo de alta cultura

En el período anterior el desarrollo de este campo dispuso del incentivo adicional de contar con un alto grado de legitimidad entre sus propios creadores, cuyas querellas obedecieron más bien a asuntos de estilos y escuelas que a un cuestionamiento del campo mismo.

Tal situación cambió sustancialmente a partir de la déca da del sesenta.

En los hechos una nueva sensibilidad se abrió paso en los agentes artísticos, producto de las transformaciones acontecidos en los años anteriores. La emergencia de secto - res sociales postergados pone a la orden del día los problemas de pobreza, marginalidad y ausencia de participa - ción que padece el país. La ideología del cambio radical impregna la sociedad, agregándose a ello el impacto de la Revolución Cubana y de la política artístico cultural que propone, que para muchos se constituye en símbolo y mode - lo. En ese contexto, los agentes del campo artístico, en su mayoría adheridos a grupos políticos de izquierda, com - enzaron a cuestionar el carácter de su producción y la dirección social de sus creaciones, llegando en este pro - ceso a rechazar incluso la impronta elística de las van - guardias.

Si bien estos planteamientos fueron predominantes al inte - rior del estamento de artistas, ellos encontraron una e - nérgica réplica de parte de algunos grupos que se afirma - ban en la autonomía del arte y en la legitimidad de la experimentación. Se producía así, por primera vez, una confrontación no centrada en cuestiones puramente estéticas sino en torno a la función social de la obra de arte y del artista.

En cualquier caso, el curso de la polémica incidió sobre los contenidos y formas de la creación. A modo de ejem - plo: en las artes plásticas se vigoriza el desarrollo de la gráfica como recurso para hacer más masiva la circula - ción de la obra, movimiento que da a su vez un fuerte impulso al afichismo. El muralismo con su crítica a los āportes tradicionales de la obra, fue otra faceta de este mismo proceso. En el teatro, la propuesta fue la crea - ción colectiva; y en la vertiente de la música docta, la música coral (7).

La crisis se expresó de modo diverso en las distintas universidades.

En la Universidad de Chile, principal centro de la actividad de alta cultura, el conflicto enfrentó a sectores que propiciaban una práctica artística más comprometida con aquellos que sostenían la necesidad de preservar la autonomía del creador. Paulatinamente la tendencia rupturista fue imponiéndose allí donde su participación en el control de facultades o departamentos era claramente mayoritaria. En 1963 el ITUCH, en convenio con la CUT, realizó un amplio programa de extensión y capacitación teatral. A su vez la Escuela de Teatro organizó con el concurso de sus alumnos una intensa actividad en liceos, sindicatos y poblaciones, dando origen al Centro de Investigaciones al Teatro Chileno. En 1960 el Instituto de Extensión Musical llevó a cabo lo que calificó como un trabajo de **extensión popular**, cuyo ejemplo más ilustrativo fue la Cruzada de Extensión Musical para el Obrero, realizada con el patrocinio de Asimet. Hacia fines de la década, el ITUCH profundizando su programa, realizaba ciclos itinerantes, instalando su teatro carpa en el sector de Punta de Rieles para ejecutar proyectos teatrales en conjunto con los pobladores, rompiendo así con la antigua tradición de llevar al público el producto ya elaborado por el artista.

En la Universidad de Concepción ocurrió un proceso de características similares, notándose el impacto de las nuevas tendencias especialmente en los planteamientos y en la práctica de los actores del Teatro Experimental y en los participantes de los Talleres de Literatura.

En la Universidad Católica de Santiago la situación presentó características diferentes. En ella, al contrario de las otras universidades, la integración de lo artístico en la estructura académica fue débil, si bien desde fines de la década del cuarenta ya se habían constituido el Teatro de Ensayo, el Conjunto de Música Antigua y la Academia de Cine y Fotografía. En ese sentido, la acción de la Reforma en esta casa de estudios significó no tanto imprimir un nuevo sello a la práctica artística como consolidar al interior de la universidad los espacios ya estatuidos, asociándolos al movimiento reformista.

Consecuencia directa del nuevo giro asumido por la alta cultura en el circuito universitario fue la constitución de núcleos de producción artística ajenos a las formas del subsidio estatal y que intentaban participar en el mercado cultural sustentados en sus propias posibilidades o bajo los auspicios de la empresa privada. Quienes concurren a esta modalidad se sienten identificados con posiciones de defensa de la autonomía del arte, hasta el punto de marginarse de las estructuras universitarias. Favoreció a este tipo de inserción la crisis de empleo que empezaron a afrontar los artistas formados en las Universidades, dado que su mercado de trabajo -constituido por las mismas universidades- no pudo por limitaciones presupuestarias crecer al ritmo de la oferta de profesionales.

De cualquier modo, en este nuevo circuito no estatal se manifestaron tendencias más proclives a la experimentación y otras más ajustadas a los moldes tradicionales del consumo de arte. Entre las primeras se cuentan compañías de teatro independiente y de café-concert, y diversas experiencias y eventos en el área de la plástica. Las segundas se beneficiaron del aporte de la empresa privada o de sociedades benefactoras creadas especialmente para ese fin, como fue el caso de la Sociedad de Amigos del Arte.

2. El campo de la cultura de masas

Durante este período, el campo de la cultura de masas fue sin lugar a dudas el espacio que experimentó un mayor desarrollo, pasando a ocupar desde el punto de vista del consumo de los bienes simbólicos un claro lugar de predominio (8).

Muchas y de muy diversas índole son las causas que concurren a favorecer esta expansión. Entre ellas cabe destacar ciertamente el efecto de contexto que provocan en el territorio de la cultura las políticas económicas y so -

ciales implementadas por esos años, y cuya orientación apuntaban explícitamente a ampliar y dinamizar el mercado interno, integrando a importantes sectores de la población hasta entonces sin mayor gravitación social. De no menor impacto son las innovaciones tecnológicas que, bajo el signo de los procesos de transnacionalización de la cultura, permiten a la industria cultural tanto masificar y homogenizar sus productos como operar una mayor diversificación y heterogenización en ellos, respondiendo de este modo eficientemente a los diferentes gustos e inclinaciones de los distintos estratos de la población. La antigua división de corte clasista del mercado cultural en el período anterior, es ahora sustituida por una más fina y variada segmentación.

Finalmente, como causa y efecto a la vez de este desarrollo de la cultura de masa, se ubica la veloz expansión del sistema comunicativo que integra a su circuito a la gran masa del país. Por una parte se asiste al incremento de lo que se ha llamado la **radialización de la cultura**, incremento hecho posible en gran medida por la introducción de la radio a transistores que permitió el acceso a la emisión radial de vastos sectores rurales y campesinos, incluso antes que se conectasen a la red eléctrica. Más significativo y de muchísimo mayor alcance que la radialización, fue la consolidación de circuitos de TV a partir de la década del sesenta. Con la puesta en operaciones de tres canales de TV y el incremento sostenido del parque de televisores, se sientan las bases de lo que en los años siguientes será el enclave más estratégico en el campo de la cultura de masas.

En lo que sigue examinaremos, muy sucintamente, la evolución que durante este período manifiestan las principales áreas de la industria cultural.

2.1. La televisión

Sin lugar a dudas el rasgo que peculiariza la red televisiva chilena es su pertenencia y operación por las universidades, donde justamente se había originado con carácter experimental. En efecto, las primeras transmisiones de TV las inició en 1956 la Universidad Católica de Valparaíso, inaugurando definitivamente sus emisiones permanentes en 1959, al unísono con la Universidad Católica de Santiago. Un poco más tarde lo hacía el Canal de la Universidad de Chile. Finalmente en 1969 inicia sus transmisiones el Canal Estatal, única red que cubre todo el país.

El debate que se generó en torno al status jurídico operativo de la TV chilena fue largo e intenso, culminando en 1970 con la dictación de la ley 17.377 que reservó el manejo de los canales de TV a las universidades chilenas y aprobó la creación del canal estatal de TV. Asimismo, la ley contemplaba la puesta en marcha de una serie de organismos destinados a asegurar el control social de la TV y el cumplimiento de los objetivos que se le encomendaba al medio (9).

De alguna manera, a juicio de un amplio espectro del cuadro político -que incluía desde algunos conservadores hasta comunistas- el control público de la televisión a través de las universidades se percibía como la mejor manera de ponerla al servicio de la educación y de la cultura, al mismo tiempo que se la trasladaba a una esfera que permitía una representación más plena y pluralista de los grupos políticos más significativos. Asimismo, la libertad de expresión y la creatividad se les sentía mejor preservados en manos estatales que en manos de la empresa privada, donde la connotación comercial continuaba siendo vista como un factor que podría distorsionar las expresiones de cultura.

Con todo, la adscripción de la televisión a la Universidad presentó serias dificultades para ésta, principalmen-

te a partir de 1963 cuando se superó la fase experimental de la emisión televisiva.

Diversos factores concurrieron a hacer difícil el manejo de los canales. De partida, existió una carencia de recursos materiales, agravados por el hecho que los nuevos fondos para la televisión iban en desmedro del financiamiento de Facultades y escuelas, con la consiguiente oposición de los Decanos y Profesores influyentes. Tampoco se disponía de personal técnico y profesional familiarizado con el manejo del medio, especialmente en lo referente a las potencialidades expresivas contenidas en este nuevo lenguaje audiovisual.

Sin embargo, y pese a este cuadro de carencias, los propios desarrollos tecnológicos hicieron que en pocos años el horario de transmisión creciera con el consiguiente espacio de programación que los directivos de los canales deberían cubrir.

En vistas que la producción de programas en los canales estaba limitada tanto por razones financieras como por otros de índole técnica (entre ellos, la resistencia de muchos creadores de alejarse de los patrones de alta cultura a los que estaban habituados a trabajar), empezó a desarrollarse y crecer la oferta de programas envasados y de películas extranjeras, principalmente americanas, a bajo precio. Paulatinamente aumentaba el interés de la industria por las posibilidades publicitarias de este nuevo medio.

El resultado de este complejo de factores fue una televisión normal y legalmente adscrita a la universidad pero en cuya operación y programación intervenía de modo directo el financiamiento publicitario para auspiciar la exhibición de programas producidos por la industria norteamericana y en menor medida, por las grandes cadenas estatales europeas.

Algunos creadores encararon el desafío de la televisión promoviendo iniciativas y grupos de trabajo, que les permitiera una mayor posibilidad de relación con las especificidades expresivas de la TV. Buen ejemplo de esto fue la evolución de las teleseries, donde del mero trasplante sin mediación alguna del teatro a la pantalla se llegó a producir con éxito series nacionales que incorporaron muchas técnicas y recursos propios del medio televisivo. Sin embargo, la falta de apoyo económico y de auspicio institucional no permitió que se sustentara de un modo permanente este tipo de producción, absorbiendo así las demandas provenientes de la ampliación de la promoción de los canales.

Sin duda que la vinculación con la televisión presentó para las universidades muchísimas mayores dificultades que el caso de la radio, donde manejaron emisoras -especializadas que circunscribían su programación a la difusión de música clásica- preferentemente por las ondas FM, cuando éstas hicieron su aparición en 1963 oponiendo este modelo radial al comercial ya operante (10).

2.2. La industria discográfica(11).

Durante este período las principales tecnologías importadas hicieron posible un notable desarrollo de la industria discográfica. En este sentido merecen destacarse las grabadoras que incorporaban el uso de la cinta magnética; la impresión de discos sobre un material de base plástica que garantizaba un sonido más puro y nítido junto a una mayor duración, y la fabricación del tocadisco portátil para discos **single**, conectable a cualquier aparato receptor de radio. Estas mejoras tecnológicas, sumadas al bajo costo de la mano de obra, dieron por resultado que el mercado fuese inundado por una oferta de aparatos tocadiscos y discos con precios al alcance de gran parte de la población.

La nueva coyuntura fue capitalizada por aquellas empresas que como RCA y ODEON tenían impresoras propias, a diferencia

de los demás sellos -PHILLIPS, ARENA, CARACOL, ORPAL, DI cap- que no la poseían. Son justamente estos dos sellos, ODEON Y RCA, los que conjuntamente con Phillips cubren por estos años más del 60% del mercado nacional, editando a artistas nacionales como extranjeros.

Pero además de su expansión, el mercado discográfico presentaba en cuanto a su segmentación una realidad mucho más compleja que la de años anteriores, exigiendo de los sellos enérgicas políticas de adecuación en vistas a satisfacer esa demanda diversificada. En ese sentido, la ruptura con las pautas tradicionales de edición y comercialización de discos se gestó en torno a la producción orientada al público juvenil, adaptando la música rock a los gustos locales en un fenómeno que fue conocido como la **nueva ola** generó a su vez inéditas modalidades de difusión en el medio radial a través de un estilo de programación en bloques donde, a semejanza del modelo de programación norteamericana, la figura del disjockey aparece como una pieza decisiva, vinculando la producción musical con las formas del espectáculo y proyectando al cantante en **ídolo**. De igual modo, las revistas concurren a apoyar el consumo discográfico de este segmento, como ocurre con **Rincón Juvenil** y **Ritmo** editadas por Zig-Zag y Lord Cochrane respectivamente.

Cuando el fenómeno de la nueva ola decae hacia mediados de los sesenta, él es reemplazado por una activa política de edición de discos y de promoción de cantantes extranjeros. De la misma manera, se acentúa la línea del espectáculo y del cantante ídolo, cuya expresión más significativa será el Festival de la Canción de Viña del Mar, dominado por el show internacional.

En lo que concierne a la producción orientada al segmento popular, que ya existía en el período anterior, ella se expandió fruto del mayor poder adquisitivo y del mismo proceso de radialización del país. Su línea de emisión correspondió fundamentalmente a música festiva latinoamericana -cumbias, rancheras, boleros- cuyo soporte difusivo descansaban en las programaciones de las emisoras san

tiaguinas autodenominadas **populares** y en las radios de provincia.

Junto al fenómeno de la **nueva ola**, aunque con dimensiones menores, emerge un folklore urbano cuya temática es el resultado de recopilaciones realizadas por los propios creadores y por investigadores universitarios, dando origen así a la llamada **nueva canción chilena**, cuya figura central será Violeta Parra. Los sellos recogen el impacto de esta creación, la incluyen en sus catálogos y de esta forma ella puede acceder al circuito radial organizado en torno a la canción de **nueva ola**. Su difusión se complementa con presentaciones en peñas folklóricas, giras artísticas, y con la actividad de una serie de conjuntos aficionados que operan en una red no comercial articulada en torno a organizaciones estudiantiles, sindicales y vecinales.

Por último, la difusión de la llamada música clásica se realizó no tanto a través de la venta de discos -en su mayoría importados y de precios relativamente altos- sino por su inclusión en bloques especiales de programación radial, en particular de las emisoras de frecuencia modulada, las que inicialmente se especializaron en este tipo de música.

2.3. El sector cinematográfico

Siguiendo la línea de años anteriores el sector cinematográfico mantuvo la rentabilidad del negocio de la distribución de películas extranjeras, tanto más cuanto que la rebaja del impuesto a las entradas de cine -del 71% del valor de la entrada decreció a un 55% en 1968- aumentó el margen de utilidad en este rubro. Dentro de él obviamente tenían ventajas quienes podían disponer de una oferta de cartelera más abundante, como fue el caso de las distribuidoras norteamericanas como la Warner Brothers, United Artists, Twenty Century Fox, Columbia, Cinema Inter

nacional. Todas ellas más la mejicana Pelmex controlaban cerca del 60 % del mercado, dejando un 25% a los propios propietarios de las salas de cine -agrupados en Conate-, y el resto a los llamados distribuidores independientes.

Por otra parte, durante este período se constata un constante crecimiento de espectadores, que tendrá su cenit en 1967, para iniciar un acelerado decenso que prosigue hasta el día de hoy producto fundamentalmente de la introducción y masificación de la TV, y que finalmente derivará en la desaparición de buena parte de los cines del Gran Santiago.

Con todo, se mantiene básicamente la conformación topográfico-social de los circuitos de exhibición- uno orientado hacia los sectores alto y medio alto, y otro para los sectores populares- aunque más acentuada dado que son cada vez más numerosas las películas del circuito alto que no son incluidas en la cartelera del otro circuito, como acontece con el género de las llamadas **películas de director** y de los films europeos. Las grandes producciones hollywoodenses seguían el curso clásico de un primer ciclo de exhibición para el circuito alto y un segundo para el circuito popular.

En otro terreno, la mayor oferta de películas y su diversidad temática hizo aparecer un tipo diverso de crítica cinematográfica que incursiona en los trasfondos psicológicos y sociológicos del fin como en la estructura del propio lenguaje fílmico, crítica que dará origen paulatinamente al público de cine-arte.

En lo que concierne a la producción cinematográfica nacional, entre 1960 y 1966 ésta no alcanzó al promedio de una película por año. Políticas específicas de fomento y subvención a la producción cinematográfica chilena adoptadas por el gobierno de la época, revertieron esta situación llegándose a producir 6 largometrajes en 1967, 6 en 1968 y 10 en 1969(12). Entre las disposiciones legales esta -

blecidas para el fomento del cine, la más importante sin lugar a dudas la constituyó el Artículo 202 de la Ley 16.617 de 1963 que determinó un tratamiento privilegiado para las películas nacionales, al establecer que los impuestos que gravaban las entradas de las funciones en que se exhibían películas producidas o co-producidas en el país (55% sobre el valor neto de la entrada), debía ser devuelto a los respectivos productores. Para cumplir lo dispuesto por la ley el gobierno creó el Consejo Asesor de Fomento a la Industria Cinematográfica. Anexo a lo anterior, diferentes decretos del Ministerio de Hacienda concedieron una reducción significativa en los aranceles de importación de equipos destinados a la industria cinematográfica.

Además de las disposiciones legislativas, el apoyo estatal directo al cine se tradujo en un fuerte impulso a las actividades de la empresa fiscal Chile Films, llevando a cabo un programa de modernización y adquisición de equipos cuyos efectos en términos de producción cinematográfica se proyectaron más bien en el período siguiente. El logro más destacado de Chile Films fue, en todo caso, la edición de un noticiario permanente, **Chile en Marcha**, que se exhibía periódicamente en las salas de cine.

2.4. La industria editorial

En el área editorial también se asiste a un proceso de modernización y de innovaciones tecnológicas que beneficia especialmente a las dos grandes editoriales existente en el país: Lord Cochrane y Zig-Zag, adquiriendo esa última por ejemplo, una moderna prensa rotativa y maquinaria de corte y costura automática.

Esta renovada infraestructura no significó, sin embargo, una expansión del consumo del libro como ocurrió en otras áreas de la industria cultural. Por el contrario, la producción nacional decayó en beneficio de las ediciones impresas en México, España y Argentina.

Diferente fue lo que aconteció con la impresión y edición de revistas, las que efectivamente subieron sus índices de ventas. Un modo indirecto de cuantificar este fenómeno resulta de la consideración de la incidencia que las ventas de revistas alcanzaron respecto del conjunto de la producción de las dos editoriales más importantes del país. En el caso de Zig-Zag, al comienzo de la década, las revistas representaban un 50% del total de sus impresos; hacia 1969 esa cifra había subido al 90%, y en el caso de la editorial Lord Cochrane al 95% (11).

El criterio de fundación y edición de revistas, en líneas generales, siguió las segmentaciones de público originadas en el mercado cultural durante estos años. De esta forma, se editaron revistas infantiles, femeninas, humorístico-masculinas, laborales, deportivas y juveniles(14). En términos de circulación, excluyendo la del género informativo, las revistas que obtienen una mayor difusión son aquellas que se relacionan con el espectáculo de masas y con los fenómenos de construcción de ídolos, como fue la línea de la revista **Ritmo**, editada por Lord Cochrane, y de **Rincón Juvenil**, editada por Zig-Zag, en cuyos contenidos se privilegió el fenómeno de la llamada **Nueva Ola**. en el rubro deportivo, la revista **Estadio** recoge el impacto de la masificación del fútbol, después del campeonato mundial de 1962 y de la idolatrización del deportista, fenómenos que involucra a segmentos cada vez más amplios de la población, teniendo por base, al igual que en el caso anterior, al público juvenil.

3. Campo de la cultura popular folklórica

La desarticulación del latifundio, provocada por la Reforma Agraria, significó el fin de las diversas formas de aislamiento del campesinado, posibilitando así su acelerada integración al sistema político y al moderno mercado de bienes materiales y simbólicos. Desde el ángulo comunicacional, hacia mediados de la década también se asiste a una rápida incorporación del sector rural al sistema radial, hecho posible en gran medida por la introducción en ese medio de la radio a transistores.

Todo este proceso generó una declinación de la práctica del folklore en todas sus expresiones, siendo particularmente perceptible en las generaciones más jóvenes donde, por ejemplo, la canción producida por la industria discográfica pasó a ocupar ahora un lugar de privilegio dentro del consumo musical campesino.

Esta suerte de decaimiento de las prácticas folklóricas, intentó ser compensada por el gobierno de esa época mediante la opción de políticas e incentivos estatales específicos. Estos se orientaron en la línea de preservación del patrimonio folklórico y de estímulo para su práctica en determinados núcleos de la población, destacando en este sentido la inclusión de programas de enseñanza y de apoyo material para la práctica folklórica en instituciones escolares, vecinales y campesinas.

Estas políticas en vistas a la preservación y difusión de la música tradicional contribuyeron en gran medida a que ella fuese utilizada como materia prima en la recreación de la expresividad musical, tal como fue el caso de la nueva canción chilena.

4. Políticas y discursos culturales estatales

Sin lugar a dudas en este período que en gran parte coincide con la duración del gobierno demócratacristiano, se asiste a una modificación importante de la orientación de las llamadas políticas culturales, siendo **lo cultural** por primera vez objeto de un discurso sistemático de definiciones explícitas. En lo sustancial, las políticas vigentes en el estado de compromiso -que privilegiaban al campo de alta cultura al interior del sistema artístico- se ven ahora complementadas con un enérgico impulso al circuito de creación y consumo cultural de las organizaciones populares de base, impulso que emana directamente de esas proposiciones discursivas(15).

De **partida**, hay que hacer notar que dicho discurso opera con una concepción de cultura que involucra a la totalidad de la vida social y compromete a la esencialidad misma del ser humano(16). Cultura, se afirmará, es el **estilo de vida de un pueblo, su modo de comprometerse y expresarse**, que el hombre desarrolla en vistas a alcanzar su perfección espiritual. Por lo mismo, los objetivos de toda política cultural deben ser propuestos y asumidos sólo como iniciativas limitadas a determinadas áreas respecto a la totalidad del fenómeno cultural. De ahí también, se enfatizará que aquello que sea materia política cultural no pueda estar sujeta a orientaciones de tipo **contenidista** por parte del estado, el que sí en cambio debe garantizar y crear las condiciones de acceso para todos los miembros de la comunidad a los bienes artísticos y culturales en general, corrigiendo los desequilibrios que en este terreno se originan, función que le compete al Estado como garante del Bien Común y gestor decisivo del desarrollo integral del país.

Por otra parte, y rompiendo la concepción tradicional del fenómeno **arte** que se centraba exclusivamente en el artista, el discurso de la DC consideraba la práctica artística como un proceso que incluye tres componentes esenciales e insustituibles: el creador, el producto artístico y la comunidad; componente este último que coloca al proceso artístico sobre nuevas coordenadas, más aún si el grado de cultura va a ser considerado como medida del desarrollo integral alcanzado por una sociedad.

Centrando de esta forma el objeto de la política cultural en la **comunidad**, compete al Estado asumir el rol subsidiario y transitorio de estimular su organicidad para que ésta autónomamente pueda producir los elementos que satisfacen sus necesidades expresivas. De cara a una comunidad que es visualizada como consumidora, pero también como productora de cultura, el Estado debe no sólo desarrollar y estimular la formación de una conciencia estética que permita a los ciudadanos disfrutar de los bienes culturales sino también debe allegar recursos y conocimientos específicos que potencien su propia capacidad creadora. En suma, el Estado debe activar un enérgico proceso redistribu

tivo del capital cultural de la sociedad en beneficio de los sectores populares, hasta entonces marginados del arte y la cultura.

Si bien en lo grueso este discurso era relativamente incontestado al interior del PDC, existían sin embargo grupos de artistas que reclamaban un énfasis distinto en la política cultural del gobierno, centrando sus demandas en una serie de garantías y facilidades para la producción de alta cultura. Testimonio de esto fue el Primer Congreso Nacional de Artistas e Intelectuales Democratacristianos, realizado en octubre de 1969, donde se plantearon una serie de proposiciones que de algún modo reflejaban tanto los intereses corporativos de los artistas en el contexto de la crisis del campo de alta cultura, como una fuerte tendencia a reivindicar la autonomía del arte frente a la tesis de la izquierda del arte comprometido.

Durante el gobierno de Frei este principio activo de oposición a la izquierda se transformó en una suerte de competencia institucional entre la producción y las políticas provenientes de las Universidades -especialmente de la Universidad de Chile y de la de Concepción, controladas por partidos de izquierda- y las provenientes de los nuevos organismos culturales creados por el gobierno DC. Más allá de cualquiera otra consideración, esta disputa señaló la ruptura del monopolio universitario en relación a la implementación de las políticas culturales, introduciendo un factor de tensión y conflicto al interior del aparato estatal donde hasta entonces se había operado con altos niveles de consenso en lo relativo a la cultura.

En vista de la materialización de la política antes enunciada, el gobierno de la DC reorientó parte de la actividad de la antigua institucionalidad y creó nuevos organismos más afines a sus proposiciones programáticas. En el primer caso, se ubica, por ejemplo, la implementación de un sistema de bibliotecas itinerantes llevado a cabo por la Dirección de Biblioteca, Archivos y Museos, y otro programa similar en convenio con el Pen Club de Chile.

Por otra parte, en el ámbito del Ministerio de Educación, las innovaciones más importantes redundaron a conferir una mayor importancia a la educación artística en los planes educacionales para enseñanza básica y media, y en el fomento a las actividades extracurriculares que incluían exposiciones pictóricas y representaciones teatrales y musicales de los propios alumnos, así como en la asistencia a espectáculos artísticos profesionales con entrada gratuita o fuertemente subvencionada.

Pero ciertamente lo más significativo de la acción estatal estuvo centrada en la nueva institucionalidad cuyos polos más dinámicos fueron el Departamento de Arte y Cultura de la Promoción Popular (17) y el Departamento de Teatro y Folklore del Instituto de Desarrollo Agropecuario.

Insertos en organismos claves de la política de desarrollo social del gobierno de Frei, ambas entidades dieron forma a una metodología de trabajo que, operada por **monitores culturales**, y ciñéndose a una cuidadosa planificación consultaba una primera etapa de diagnóstico de recursos físicos y humanos y de identificación de necesidades de la comunidad; otra más amplia que abarcaba programas de desarrollo organizacional de las actividades culturales, y finalmente una última de evaluación. En su gran mayoría, los proyectos se centraron en áreas relativas al teatro: música popular y folklórica, artesanía y, en menor medida, literatura y títeres. En la realización de estos proyectos se contemplaba tanto la difusión de productos culturales ya elaborados por artistas profesionales, como el estímulo y el fomento a la propia capacidad expresiva de los núcleos comunitarios. Esta línea de apoyo incluía suministro de infraestructura material y equipamiento técnico, cursos de formación, becas y, en algunos casos, acceso a líneas de crédito para financiar iniciativas de mayor envergadura.

No obstante, lo anterior puede señalarse que la restricción principal para esta línea de política cultural provino de la escasa asignación de recursos que le destinó el

Estado en relación a los objetivos propuestos. Asimismo, atentó contra la amplitud de esta política cultural su manejo relativamente unilateral, pues si bien no existió un marcado privilegio ideológico de determinadas creaciones culturales, se tendió sin embargo a excluir de estos circuitos de creación comunitario a aquellos elementos que simbolizan una mayor identidad con la izquierda política.

A ello se añade que en los hechos el reclutamiento -sobre todo en la fase inicial- de los funcionarios requeridos por estos programas se circunscribió al área de los militantes y simpatizantes del partido de gobierno.

Pero la acción cultural del gobierno DC no sólo se limitó a estas realizaciones sino que se plasmó en una serie de iniciativas legales que fueron en beneficio tanto de los intereses estamentales de los artistas como de la producción cultural nacional. En el recuento de esta labor legislativa cabe consignar la ley de propiedad intelectual, la reglamentación del régimen laboral para el artista, la fijación de porcentajes obligatorios de música nacional en la programación radial, el incentivo a las producciones y co-producciones cinematográficas nacionales por medio de la devolución al productor de parte del impuesto a las entradas, y numerosos decretos del Ministerio de Hacienda que rebajaron los aranceles para la importación de equipos y materiales requeridos por la producción cultural.

Por último debemos señalar que la envergadura y diversidad de las políticas culturales impulsadas por el gobierno, movió a algunos personeros del régimen a proponer la creación de un Ministerio que centralizase la acción cultural del Estado. La falta de unanimidad en torno a esta iniciativa y las fuertes resistencias del Ministerio de Educación, que no quería ver cercenadas sus atribuciones, impidió que este proyecto prosperara. Un débil remedo de esta proposición original lo constituyó en 1967 la creación de la Oficina de Cultura, dependiente de la Presidencia de la República, cuyas funciones se circunscribieron a asesorar al Ejecutivo en su impulso a la labor legislativa en materia de cultura(18).

III. RUPTURA Y CRISIS DEL SISTEMA CULTURAL CHILENO (1968 - 1973)

No cabe duda alguna que lo que marca profundamente a la sociedad chilena en estos años es el clima de aguda polarización política producto, no sólo del irreversible deterioro del modelo de desarrollo seguido hasta entonces, sino también de la incapacidad del sistema político para concertar fórmulas de negociación que evitaran el colapso del régimen democrático. Muy por el contrario, a lo que se asiste es a un proceso de creciente enfrentamiento, donde los tres conglomerados partidistas más importantes del país proponen proyectos mutuamente excluyentes, de fuertes contenidos fundacionales, que terminan por desgarrar al conjunto de la sociedad civil. La elección de Salvador Allende como Presidente de la República y el ascenso al poder de la Unidad Popular lejos de dirimir el pleito no hacen sino conducir hasta su grado más extremo el clima de conflictividad cuyo dramático desenlace será el golpe militar de 1973.

Sin embargo, y a pesar del convulsionado panorama en que se ve comprometido el país, el gobierno de la Unidad Popular desencadenó en el campo cultural una serie de procesos que en definitiva significaban introducir un nuevo dinamismo en el terreno de la cultura, cuyos rasgos más importantes en términos generales serán los siguientes:

- Presencia de un nuevo nivel de conflictos sobre los contenidos de la producción cultural, entonces directamente asociado al debate político ideológico.

- Incremento de la participación estatal por medios directos e indirectos en todas las áreas de la producción cultural.

- Agudización de la crisis en el campo de la alta cultura y radicalización de las tendencias rupturistas.
- Supremacía de la televisión en el sistema comunicativo por el aumento del parque de televisores y por la puesta en funcionamiento de la red troncal de Entel Chile.
- Elaboración del mensaje político de acuerdo a las formas de producción y circulación del mensaje cultural masivo.

1. Discursos y políticas culturales estatales.

El ascenso al núcleo de la conducción estatal por parte de la Unidad Popular no implicó necesariamente la existencia de un discurso cultural homogéneo al interior del conglomerado de Izquierda. Lejos de eso, se advierten dentro de los diversos partidos de la Unidad Popular significativas diferencias respecto al tema de la cultura, situación que a la postre se tradujo en la adopción de políticas culturales no sólo diversas sino hasta contradictorias, implementadas según la distribución que hicieron los partidos de las instituciones estatales vinculadas al campo cultural(19).

Como elemento común del discurso anotamos, en todo caso, una concepción instrumental de la cultura que la considere como herramienta de transformación de las conciencias en el marco del conflicto de clases. Tal situación de - termina lo específico de la propuesta de la Izquierda que presidida por el principio del cambio revolucionario busca desarticular el llamado ordenamiento cultural burgués, refleja a su juicio la modalidad capitalista de producción, para reconstruirlo sobre la base de los **intereses de clases populares**. Bajo estas premisas, el rol asignado a la cultura no es otro que la producción de i-

dentidades políticas y sociales funcionales al proceso revolucionario y a la consolidación de la sociedad socialista, relegando a un segundo plano las dimensiones propiamente estéticas o de entretención inherentes a los hechos de cultura.

En ese marco, no era extraño que el sistema cultural anterior fuese criticado como elitario, clasista y excluyente; que las políticas de extensión fuesen asociadas a formas de paternalismo ideológico; o que la cultura de masas fuese considerado como un **recurso de penetración del imperialismo**, que reportaba ganancias a las industrias transnacionales.

Pero más allá de estas coincidencias, cada partido ofrecía énfasis y matrices diferenciales respecto a lo que entonces era llamado el **frente cultura**. Así, por ejemplo el Partido Comunista consideraba que a pesar del rasgo elitista de la creación de alta cultura, ésta era parte del patrimonio universal y había que reconocer la necesidad de diseñar métodos y formas masivas para su circulación, elevando los desequilibrios de acceso al capital cultural. Respecto a la relación entre el artista y el pueblo, reconocía un doble momento: aquel que realiza el creador en su relación privada con la obra y aquel en que coprotagoniza con el sujeto popular, revelando su condición de político (20).

El MAPU y sectores del Partido Socialista, plantearon el problema de un modo distinto. En oposición a la cultura burguesa, afirmaban, existía una contracultura popular ya constituida. De ahí se deducía que el objetivo de las políticas culturales debía ser el de crear condiciones para dar posibilidades de expresión a esta cultura. El rol del creador se transformaba así en el de organizador que ayudaba el desarrollo de la expresión popular.

En una tercera posición, el MIR y otros grupos de PS extremaron su denuncia del carácter alineador del sistema cultural sostuvieron que la función de la política cultu

ral era la constitución de una cultura alternativa que transformase a quien se identificara con ello en un combatiente revolucionario. Aquí el rol del creador se fusionaba con el del militante revolucionario.

Más allá de estas posiciones discursivas, desde el punto de vista de la operatividad se pueden distinguir básicamente cuatro modalidades de acción dentro de la gestión cultural del gobierno de la Unidad Popular.

La primera de ellas corresponde a una estrategia de apropiación directa por parte del Estado -vía adquisición- de las empresas productivas que ya operaban en el área cultural. De esta forma pasaron a ser propiedad estatal las prensas de la editorial Zig-Zag denominada ahora Qui mantú, y las instalaciones del sello RCA que dieron origen a la IRT. Estas nuevas empresas ampliaron considerablemente la participación estatal directa en el área de la industria cultural que hasta la fecha se circunscribía casi exclusivamente a Chile-Films. Sobre la base de esta nueva infraestructura, el gobierno orientó la producción cultural en un doble sentido: por una parte, desarrolló programas que apuntaban a masificar el consumo cultural; por otra se privilegió la difusión de mensajes culturales cuyos contenidos ideológico-políticos, eran manifiestamente relevantes.

Una segunda modalidad estuvo conformada por las diversas iniciativas estatales destinadas a dar apoyo a las organizaciones culturales de los sectores populares. En este sentido, se continuó y se intensificó la línea de asistencia material y formativa iniciada por el gobierno de la DC, lográndose en la práctica un notable incremento de la expresividad popular, la cual aportó una novedosa y diversificada creación, aunque con connotaciones político-militantes muy acentuadas (21).

El control indirecto -pero no por eso menos efectivo- por parte del Estado de las actividades en manos de la empresa privada fue la tercera modalidad utilizada por el go-

bierno de la UP para incidir en el plano cultural. Tal control se hizo efectivo, por ejemplo, a través de la fijación de precios; de la asignación de cuotas de dólares para la importación de materias primas, insumos y equipamiento tecnológico; del establecimiento de aranceles diferenciados, etc. Todo esto derivó en que el área privada de la industria cultural asumiera una actitud conservadora y cautelosa que en definitiva frenó todo impulso a su renovación y expansión.

Finalmente la cuarta modalidad correspondió al conjunto de iniciativas legales y de redefinición institucional impulsadas por el gobierno para reorientar la práctica cultural del país. Aquí, a diferencia de períodos anteriores, se asiste a un agudo quiebre del consenso que históricamente sustentó las políticas culturales, generándose en consecuencia no sólo un impasse legislativo sino también un alto grado de incoherencia operativa, acentuada ésta última por las contradicciones que evidenciaban entre sí los partidos de izquierda y que se prolongaba en el manejo de las entidades culturales que cada uno de ellos controlaba.

2. El campo de la alta cultura

El rasgo que mejor define al campo de la alta cultura en esta coyuntura es, indudablemente, la agudización de la crisis generada al interior del estamento de los creadores. Ahora no sólo se cuestiona los contenidos y formas de la producción artística sino también a la misma práctica de arte cuyo sentido parece relativizado y desdibujado frente a la praxis política. Incluso la especialización y la profesionalización de los agentes artísticos es puesta en cuestión en la medida en que se sostiene que el proceso creativo es prerrogativa de todos, en especial de las clases revolucionarias, portadoras de formas de expresión más auténticas y universales. Renegando de los meros cánones estéticos, se afirma que la medida del arte es su aporte al cambio social.

La radicalización de estos planteamientos, y por ende de la crisis, no pudo menos que introducir modificaciones importantes en el aparato cultural de las universidades, tradicionalmente el segmento más dinámico de los circuitos de alta cultura. Así ocurrió en la Universidad de Chile donde, bajo el impulso de la Reforma Universitaria, los antiguos institutos perdieron su autonomía transformándose en Departamentos de Facultades de Artes, centros claves de la pugna de poder. En ese marco, los artistas se vieron obligados a reconocer como fuente de legitimidad artística y académica, no ya elementos inherentes a su práctica, sino la capacidad de compromiso ideológico-político, en abierta competencia con alumnos y administrativos (22).

En casos extremos, como el de la Escuela de Teatro tal situación condujo al quiebre del sistema docente, dejando algunos profesores abandonar la Universidad. Similar fenómeno aconteció con la Televisión de la Universidad de Chile, donde en los hechos el conflicto dió origen a dos canales paralelos. En otros espacios, los efectos no fueron tan disruptivos: en la Facultad de Bellas Artes se lograron fórmulas que conciliaban lo artístico con lo político, línea que posibilitó la creación del Instituto de Artes Latinoamericano, el cual cobijó al Museo de Arte Contemporáneo, al Museo de Arte Popular, a la Sala Universitaria y al Museo de Arte Latinoamericano. Ilustrativo es el hecho que este último Museo presentara exposiciones del tipo **América no invoco tu nombra en vano y Homenaje al triunfo del Pueblo**.

En la Universidad Católica la profundización de la Reforma terminó por conferir a las disciplinas artísticas un lugar de mayor privilegio en la estructura académica, similar al de las ciencias y de las carreras humanistas, lo que se tradujo en la creación de la Escuela de Artes de la Comunicación que agrupó las menciones de teatro, cine y televisión. En la naciente EAC no se vivió tan intensamente el clima de enfrentamiento político y pudo emprenderse un programa de formación e investigación. El acento estuvo puesto en la

búsqueda de nuevos lenguajes, tratando de responder, en el caso del teatro, a la crisis de las formas escénicas tradicionales valorizando la improvisación, el movimiento corporal, las potencialidades del espacio y la idea del teatro documento. Importante fue también la experiencia realizada en el área de los medios audiovisuales que al nivel del lenguaje visual incorporaron técnicas y recursos de contextos más desarrollados.

El curso de estos procesos en las demás universidades fue disímil si bien en la mayoría de ellas se observó, junto a la politización creciente de las disciplinas artísticas, su ascenso y expansión dentro del sistema académico.

La vitalidad y el dinamismo que, pese a sus conflictos, demostraron las universidades en el campo cultural redundó en la declinación del llamado circuito independiente, contribuyendo a esta caída el hecho que la crisis de empleo de los años precedentes fuera paliada con una mayor oferta de trabajo artístico proveniente de las nuevas entidades culturales creada por el gobierno. Con todo, el hecho más sobresaliente en este tipo de circuito fue la creación de compañías de teatro independientes sustentadas en organizaciones sociales como el Teatro del Angel.

3. La industria cultural

3.1. La televisión

La hegemonía de la televisión en el sistema comunicativo se consolidó definitivamente en la década de los sesenta. A los tres canales universitarios existentes hasta 1968 -y con un radio de emisión que cubría las ciudades de Santiago y Valparaíso- se sumó el Canal Nacional Estatal con cobertura sobre todo el territorio nacional.

La posición estratégica de la TV sumado a la alta conflictividad política del momento condujo a la discusión sobre la legislación televisiva realizada días previos a la asunción del Gobierno por parte de Allende a un resultado negociado, quedando la televisión estatal bajo el control de un Consejo designado por los poderes públicos y con una estricta reglamentación sobre los programas informativos y políticos. En gran medida el debate parlamentario y de prensa en el período de la UP giró en torno al cumplimiento de estas disposiciones. El resto de la programación se dejó a criterio de los directivos de los canales y en la práctica ella mantuvo la línea de producción extranjera financiada a través del avisaje comercial.

3.2. El sector discográfico

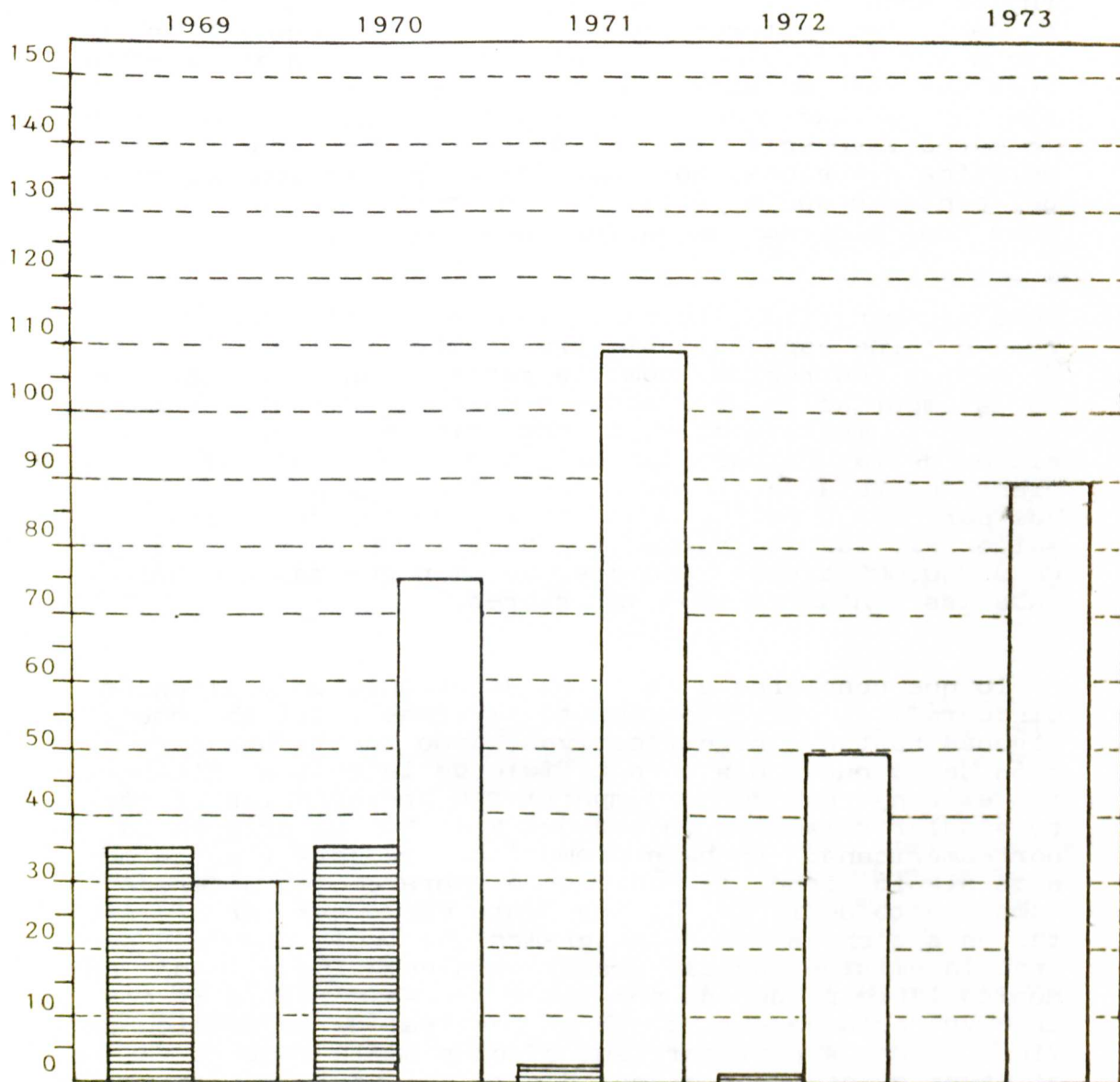
La expansión de la producción discográfica mantuvo durante el período 1969-1973 una tendencia sostenida de crecimiento, llegando en 1972 a duplicar la cifra de producción de discos del año anterior tal como se aprecia en el siguiente gráfico:

Producción de discos en Chile

1971	2.859.000
1972	6.307.000
1973	5.934.000
1974	4.340.000

Esta acelerada expansión de la industria discográfica nacional redundó en la casi total sustitución de las importaciones de discos: si en 1970 por este concepto se habían gastado US \$ 35.900 esa cifra cayó bruscamente a US \$ 2.200 en 1972. Hay que hacer notar sin embargo, que en este fenómeno incidió significativamente la introducción masiva en el mercado local del cassette como sustituto del disco, tal como lo indican los cuadros que ofrecemos a continuación:

IMPORTACIONES DISCOS CASSETTES



discos



cassettes

FUENTE: Banco Central

De cualquier modo, el incremento en la producción de disco fue el efecto esperado de una política económica que, en los años 1971-1972, estuvo orientada a ampliar la demanda de los sectores populares, la cual pudo ser satisfecha por los sellos nacionales gracias a la infraestructura que poseían hacia esa fecha, producto de las inversiones realizadas en los años anteriores. A pesar de este marco favorable, los sellos extranjeros adoptaron una política cautelosa, motivada por su percepción negativa del contexto socio-político, y no realizaron en los hechos casi ninguna innovación tecnológica (23).

Como contrapartida, la participación estatal en esta área se tornó especialmente gravitante, ya sea a través de medios indirectos -como la restricción de divisas para la importación de discos- o en forma directa, como fue el caso ya mencionado de la adquisición de las instalaciones de la RCA para dar origen a la estatal IRT. La naciente empresa se financió tanto con la impresión de discos para otros sellos como con las ventas de su propio sello IRT, las que hacia 1972 alcanzaron la cifra record de 3.250.000 discos vendidos, volumen que más que duplicaba las ventas de años anteriores.

En lo que concierne a la línea de producción y difusión discográfica, ella experimentó diversas modificaciones, algunas bastante significativas, como fue la desaparición de la **nueva ola** en beneficio de la música intérpretes extranjeros, donde compartieron preferencias el género popular romántico en español y la música progresiva norteamericana. La base promocional de este tipo de música siguió siendo la radio pero ahora con el poderoso complemento de la TV, la que junto con presentar artistas en sus shows diseñó programas que tenía como eje central la emisión musical dramatizada como fue el caso de **Música Libre** producido por Canal 7. Asimismo la TV contribuyó decisivamente a que el Festival de la Canción de Viña del Mar amplificara sus efectos hasta convertirse en el mayor evento promocional dentro del medio musical nacional.

Por otra parte, la música orientada al segmento popular

(boleros, rancheras, cumbias, ritmos tropicales) continuó siendo la segunda línea de producción de los sellos discográficos, respaldada principalmente por los éxitos de ventas, derivados en gran medida de la mayor capacidad de consumo de los sectores proclives a este tipo de música. Su circuito de difusión fue básicamente el mismo del período anterior: excluido de la programación de las llamadas radios **grandes** y obviamente sin exhibición en la televisión.

Sin embargo, en este terreno el fenómeno más sobresaliente lo constituyó la consolidación de dos nuevos tipos de producción musical que contribuyeron a tornar más compleja la segmentación del mercado. El primero de ellos correspondió a la denominada **nueva canción chilena** que desde mediados de la década del sesenta había incursionado por el circuito comercial, pero cuyo canal de difusión eminente eran presentaciones de los mismos intérpretes en festivales y peñas. En este período, este tipo de música tiene una notable expansión siendo incorporada masivamente por los sellos a sus catálogos, logrando un mayor espacio en las radios y dando origen a numerosos conjuntos e intérpretes nucleados en torno a la investigación y recopilación folklórica.

El segundo fenómeno, sin antecedentes en los años precedentes, fue el de la **canción política**, que emergió con ocasión de la campaña presidencial de 1970 y que se proyectó con singular vitalidad a lo largo del período. El centro más importante en la producción de este tipo de música fue el sello DICAP, vinculado a las Juventudes Comunistas, que aglutinó a intérpretes, provenientes de la **nueva canción chilena**, que funcionalizaban su creación en vistas a las exigencias de movilización social y política. Si bien la canción política concurrió a los canales de difusión tradicionales de la música comercial, tuvo su espacio más amplio y propio en el tejido de las organizaciones políticas y sociales afines al gobierno.

3.3. La actividad editorial

La adquisición por parte del gobierno en 1971 de las instalaciones de Zig-Zag afectó sustancialmente la actividad editorial del país en la medida en que, controlando el Estado la empresa con mayor capacidad de impresión, sus decisiones pasaron a afectar a toda la industria del libro (24).

En ese sentido, la naciente Quimantú definió su política editorial en torno a tres objetivos fundamentales: la masificación del consumo del libro; la difusión del patrimonio literario nacional y universal; y la divulgación del pensamiento teórico y político socialista, objetivo este último que suscitó una serie de conflictos al interior de la empresa, derivados de los diferentes modos de asumir el marxismo por parte de sus cuadros directivos.

Con respecto a la masificación del libro, se impulsó una política de abaratamiento del precio a público, distribuyendo los costos de edición en tiradas masivas que no tenían precedentes en el mercado nacional. Para canalizar esta voluminosa producción Quimantú operó una profunda transformación en el sistema tradicional de comercialización del libro constituyendo, paralela a la cadena de librerías, una vasta red de distribución que indicaría desde kioscos de diarios hasta puntos no comerciales como eran los sindicatos, juntas de vecinos, organizaciones culturales, etc.. Según un reciente estudio, esta red de distribución llegó a movilizar el 70% del total de las ventas de Quimantú.

En lo que concierne a su línea editorial, Quimantú estructuró una amplia y diversificada plataforma de colecciones que trasuntaba perfectamente los intereses y objetivos de la empresa. La primera de estas colecciones **Quimantú para todos**, obedecía a la decisión de editar masivamente, en tiradas de hasta 50.000 ejemplares, las grandes obras de la literatura universal y nacional. Entre los auto -

res publicados se contó Gorki, García Lorca, Chejov, Neruda, Manuel Rojas, etc., logrando editar desde 1970 a 1973 más de un millón de ejemplares correspondientes a 44 títulos. Similar fue la orientación de la colección **Mini-libros**, aunque aquí el formato era el del libro de bolsillo, de menor costo y con obras de limitada extensión. Con tirajes que oscilaban entre los 50.000 a 80.000 ejemplares, durante este período se lograron imprimir 55 títulos con un total de 3.660.000 ejemplares. La colección **Cordillera**, por su parte, promocionaba autores nacionales y extranjeros de corte más experimental, limitando el tiraje por título a no más de 5.000 ejemplares. **Concuna** a su vez editaba textos infantiles con una producción de 20.000 volúmenes mensuales.

Con objetivos distintos y directamente vinculados a la tarea de difusión teórica del pensamiento socialista fueron creadas las colecciones **Nosotros los Chilenos, Camino Abierto** y **Cuadernos de Educación Popular**. La primera de ellas, de carácter histórico-testimonial, buscó las expresiones más sobresalientes de lo que podría llamarse la identidad nacional popular de la sociedad chilena. Las otras dos colecciones estuvieron destinadas expresamente a promover las obras clásicas del marxismo y del pensamiento político de la izquierda chilena, no sin generar disputas y polémicas al interior de Quimantú, dadas las diferentes flexiones que el marxismo recibía de parte de los partidos que conformaban la Unidad Popular.

Finalmente, y con una orientación similar al de las colecciones anteriores, se inscribió el fenómeno de las revistas editadas por Quimantú, denominadas como las **contra**, que manteniendo el clásico formato de la revista de historietas pretendía emitir un mensaje cultural **no enajenado** y solidario con el proceso de transformaciones impulsado por la Unidad Popular.

Cuantitativamente el saldo de la gestión de Quimantú puede apreciarse en el volumen mensual de su producción, que hacia 1972 alcanzaba a los 525.000 ejemplares, cifra equivalente a la producción de 8 meses de la antigua Zig-Zag.

Más allá de la esfera de Quimantú, durante este período se observó un crecimiento de las editoriales universitarias. Junto a las ya establecidas, que aumentaron su producción, dos universidades -la Universidad Técnica y la Católica de Valparaíso- fundaron sus propias casas editoras; y una tercera, la Universidad Católica de Santiago, comenzó a publicar con el sello del Departamento Editorial de su Vicerrectoría de Comunicaciones.

El resto de la industria editorial, en manos privadas, encausó su gestión en direcciones contrapuestas. Mientras algunos buscaron participar del nuevo mercado del libro masivo abierto por Quimantú, otros más vinculados a los partidos políticos de oposición centraron su gestión en una estrategia comunicativa que buscaba la desestabilización del régimen, compitiendo con los mensajes ideológicos difundidos a través de las colecciones de la editorial estatal.

3.4. La actividad cinematográfica

La tendencia a la disminución del público en las salas de cine, iniciada hacia 1967, se mantuvo a lo largo de todo este período, observándose eso sí un repunte en 1971 y 1972, producto de las políticas económicas destinadas a ampliar la capacidad de consumo de los sectores populares. La evolución de la asistencia a las salas de cine queda indicada en el siguiente cuadro:

PUBLICO ASISTENTE A SALAS DE CINE

Año	Total Espectadores en el País	Total Espectadores en Santiago
1970	47.253.000	19.889.000
1971	48.622.000	20.205.000
1972	50.794.000	22.123.000
1973	46.034.000	20.915.000
1974	24.950.879	13.036.000

FUENTE: INE

De mayor significación fueron los cambios operados en la composición de la cartelera. El anterior sistema de distribución de películas fue modificado, no sólo con la inclusión de Chile Films como empresa distribuidora estatal, sino también con la política de asignación de dólares para la compra de films establecida por el Banco Central. En el nuevo esquema tanto Chile Films como las distribuidoras norteamericanas y las compañías independientes fueron autorizadas a importar un máximo de cien títulos anuales. Como respuesta a esta medida las distribuidoras norteamericanas decretaron en la práctica un boicot que afectó la calidad y la actualidad de los largometrajes procedentes de los Estados Unidos(25). Este deterioro fue compensado, en parte, con una mayor diversificación de la cartelera en la medida que Chile Films se encargó de promocionar un tipo de producción hasta entonces ajeno al consumo chileno como era el cine soviético, polaco, checo, cubano, democrático-alemán, etc.. Este mismo fenómeno contribuyó a que se configurara un circuito no comercial (para este tipo de películas sustentado en las exhibiciones que realizaban los equipos de Chile Films en los organismos sociales.

Sin embargo, lo más destacado de la gestión de Chile Films fue su aporte a la producción de cortometrajes so-

bre la base de la infraestructura que la empresa poseía con anterioridad a 1970, logrando editar entre ese año y septiembre de 1973 más de 70 films de corta duración, además de los noticieros que en forma permanente se siguieron exhibiendo en las salas de cine. Tales cortometrajes se producían con el auspicio de entidades estatales - CORFO, CODELCO, Ministerio de Economía o en otros casos eran financiados por la propia Chile Films.

Para tal efecto la empresa seleccionada al director, circunscribiendo esa elección entre los cineastas afines al gobierno, lo que por lo demás no dejaba de ocasionar disputas en partidos y fracciones de izquierda que participaban en la dirección de Chile Films.

Finalmente si bien Chile Films se preocupó de acrecentar y renovar sus equipos para la producción de largometrajes, sus proyectos no lograron materializarse con ningún film, limitándose en este rubro a apoyar las realizaciones de productores independientes.

4. El campo de la cultura popular - folklórica

No cabe duda alguna que en este período corresponde al momento de mayor auge y expansión de la cultura popular folklórica hasta el punto de ser asumida como una efectiva modalidad alternativa y contestaría a las formas que tradicionalmente habían ejercido la hegemonía del campo cultural. Tanto más cuanto que esa expresividad popular es funcionalizada por los partidos de izquierda, como un elemento relevante de identidad social y política.

En esas condiciones, no es de extrañar que los circuitos afines a este tipo de expresividad cobran con el apoyo del Estado un notable incremento, ampliando notablemente el espacio orgánico que ya habían consolidado en la admi

nistración de la DC, si bien ahora lo hacen bajo el signo de izquierda y con claras connotaciones militantes. A la acción de las Universidades y de los organismos de desarrollo social se suman a este período la gestión del propio Ministerio de Educación y de prácticamente todas las entidades gubernamentales que ven en la promoción de la cultura popular un factor afirmación del régimen. Todo esto se traduce en una vigorosa asistencia material para el circuito comunitario-asociativo de la cultura, y en la difusión masiva de sus diferentes creaciones y prácticas.

Al amparo de las organizaciones poblacionales, sindicales, estudiantiles y políticas se va tejiendo así, tanto a nivel urbano como rural, una vasta red que dinamiza y estimula la circulación de la expresividad popular-comunitaria. A modo de ejemplo podemos citar que la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH) reunía hacia 1973 a más de 300 grupos. El mismo fenómeno se reeditará en las distintas áreas de la creación artístico-cultural.

Toda esta vitalidad del campo de la cultura popular folklórica derivará en una redefinición de sus círculos con los otros territorios del sistema cultural chileno.

Ya hemos visto como esto se manifiesta en lo que concierne a la industria cultural, donde las creaciones de la expresividad popular sirven de materia prima a buena parte de la producción musical de esa época, particularmente en el caso de la **nueva canción chilena** y de la canción política (26).

Igual tendencia se observa respecto de la alta cultura donde una se torna predominante con una sensibilidad que recoge y se nutre de estas manifestaciones, ya sea tanto en su vertiente folklórica como en aquella de tipo asociativa. El hecho que en estos años un pintor como Roberto Matta realiza experiencias muralistas con la brigada Ramona Parra de las Juventudes Comunistas, ilustra cabalmente esta nueva situación.

N O T A S

1. Abundante literatura sobre el denominado fenómeno del Estado de Compromiso se ha desplegado al interior del campo de las Ciencias Sociales. Diversas investigaciones y ensayos han sido llevados a cabo por científicos chilenos, residentes en el país y en el extranjero y por autores extranjeros. Dentro de esta literatura destacan, a nuestro juicio, los trabajos de Aníbal Pinto Santa Cruz, Mario Góngora, Manuel Antonio Garretón.
2. Ver: HERNAN GODOY: La Cultura Chilena, Editorial Universitaria, Santiago, 1982. GASPAR GALAZ y MILAN IVELIC: La Pintura en Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.
3. Ver RODRIGO TORRES: Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena, desde sus orígenes hasta 1973. Documento de trabajo CENECA, Santiago, 1980.
4. Ver BERNARDO SUBERCASEUAX: La Industria Editorial y el Libro en Chile. Documento de trabajo CENECA, Santiago, 1980.
5. Ver PAULINA GUTIERREZ y GISELLE MUNIZAGA: Radio y Cultura Popular de Masas. Documento de trabajo CENECA, Santiago.
6. Ver ALICIA VEGA y equipo: Re-visión del Cine Chileno. Co-edición Aconcagua-CENECA. Santiago, 1979.
7. Ver MILAN IVELIC, GASPAR GALAZ, op.cit.
8. Ver JOSE JOAQUIN BRUNNER: Cultura y Crisis de Hegemonía. Documento FLACSO, Santiago, 1983.
9. Ver GISELLE MUNIZAGA: Marco Jurídico Legal del Medio Televisivo en Chile. Documento de trabajo CENECA, Santiago, 1980.
10. Ver VALERIO FUENZALIDA: Modelos de TV y Radio y su Influencia en la Génesis Cultural. Documento de trabajo CENECA, Santiago, 1980.
11. Para la recopilación sobre la industria discográfica se obtuvo un valiosísimo aporte por medio de entrevistas realizadas a los señores Ricardo García y Jorge Undurraga (Ejecutivos de sellos discográficos).

12. Ver ALICIA VEGA y equipo: op.cit.
13. Ver BERNARDO SUBERCASEAUX: op.cit.
14. Ver MANUEL ALCIDES JOFRE: La Historieta en Chile en la Última Década. Documento de trabajo CENECA, Santiago, 1983.
GISELLE MUNIZAGA: Revistas y Espacio Comunicativo. Documento de trabajo CENECA, Santiago, 1984.
15. De gran valor para la reconstitución de este período fue la información y los juicios emitidos por el señor Ricardo Moreno, Directivo del Departamento de Arte y Cultura de la Consejería de Promoción Popular y de la Oficina de Cultura de la Presidencia, entrevista con los autores de este trabajo.
16. Al respecto se consultaron diversos documentos mimeografiados que fueron elaborados por el Departamento de Arte y Cultura de la Consejería Nacional de Promoción Popular y la Oficina de Cultura de la Presidencia de la República. Además se consultaron mensajes presidenciales del período y el Documento del Primer Congreso Nacional de Artistas e Intelectuales Demócratacristiano, Santiago, 1969.
17. Para la reconstitución de opiniones y juicios políticos de los protagonistas de este período utilizaron con foto artículos aparecidos en las Revistas "Principios", "Chile Hoy", "Punto Final" y "Apuntes", como los mensajes Presidenciales del período. De gran interés fue también la información y los juicios aportados en entrevista por el Sr. Carlos Maldonado.
18. Esta afirmación está basada en los mismos documentos a que hicimos referencia en la nota (16).
19. Basamos esta aseveración en informaciones aparecidas en Revista "Principios", "Chile Hoy", "Punto Final", "Apuntes", etc.
20. Ver VOLODIA TEITELBOIM: La Revolución Chilena y los Problemas de la Cultura. Editorial Horizonte, Santiago, 1981.
21. Ver HERNAN VALDES: La Cultura en la Vía Chilena al Socialismo. Editorial Universitaria. Santiago, 1971.

22. Ver JOSE JOAQUIN BRUNNER: op.cit.
23. Ver VALERIO FUENZALIDA: La Industria Fonográfica Chilena. Documento de trabajo CENECA, Santiago, 1985.
24. Ver BERNARDO SUBERCASEAUX: op.cit.
25. Ver MARIA DE LA LUZ HURTADO: La Industria Cinematográfica en Chile. Documento de trabajo CENECA, Santiago, 1985.
26. Ver ANNY RIVERA: Transformaciones de la Industria Musical en Chile. Documento de trabajo CENECA, Santiago, 1984.

* * * * *

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