

POLÍTICAS CULTURALES: APUNTES A PARTIR DEL CASO CHILENO*

José Joaquín Brunner

Profesor-investigador de la Facultad Latino Americana
de Ciencias Sociales (FLACSO) en Chile

Resum

L'autor, tot analitzant el cas xilè, fa una reflexió sobre els mecanismes de coordinació i els circuits de producció i circulació de béns culturals. Postula, amb això, un «marc de determinacions» —on l'Estat juga un paper destacat— que reguli els circuits culturals i que, en democràcia, ha de substituir l'ordenament autoritari exercit durant el Govern Militar. Ens mostra els esforços d'aquest govern per a configurar el conformisme social, per mitjà de pràctiques culturals sustentadores dels mecanismes de desregulació econòmica, tot destacant com els intents de resistència, primer, i d'oposició cultural, després, assenyalen l'existència de polítiques culturals diverses, formulades des de canals i actors socials diferenciats.

Resumen

El autor, analizando el caso chileno, reflexiona acerca de los mecanismos de coordinación y de los circuitos de producción y circulación de los bienes culturales. Postula, con ello, un «marco de determinaciones» —donde el Estado juega un papel destacado— que regule los circuitos culturales y que, en democracia, debe sustituir al ordenamiento autoritario ejercido durante el Gobierno Militar. Muestra los esfuerzos de éste por configurar el conformismo social, por medio de prácticas culturales sustentadoras de los mecanismos de desregulación económica, destacando como los intentos de resistencia, primero, y de oposición cultural, después, señalan la existencia de políticas culturales diversas, formuladas desde canales y actores sociales diferenciados.

Abstract

The autor, by analysing the Chilian case, discusses the method of coordination of means production and propagation of cultural output. He sets out, by way of explanation, a «framework of objectives» in which the

* Versión escrita de la ponencia presentada al Seminario sobre «Políticas Culturales en América Latina» organizado por el Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA) y el Consejo Latino Americano de Ciencias Sociales, (CLACSO), Bogotá 20 al 23 de junio de 1989.

State plays an important role in controlling the flow of cultural output, and which in democracy has to replace the authoritarian rules which operated under the military regime. This demonstrates the efforts of the latter regime to shape social conformism, through cultural practices which supported the method of economic de-regulation, highlighting how initial attempts of resistance followed later by cultural opposition indicates the existence of different cultural policies, posed by socially diverse groups and factions.

El autoritarismo militar, tal como se ha experimentado en Chile entre 1973 y 1989, constituye seguramente un punto de partida paradójico para reflexionar sobre nuestro tema: las políticas culturales en los países de América Latina.

En efecto, se parte a veces del supuesto de que los Gobiernos Militares carecen de una «política cultural» o, incluso, que son «enemigos de la cultura», sin considerar que ellos mismos representan un fenómeno complejo que se expresa también en el terreno de la cultura y en el de las políticas que la afectan.

DE LA DEMOCRACIA AL AUTORITARISMO

Es evidente que, en un primer momento, el régimen militar-autoritario instaurado en Chile hizo tabla rasa de la organización de la cultura previamente existente en el país. Símbolos quemantes de esa actitud fueron el bombardeo de la radioemisora Magallanes mientras ésta transmitía las últimas palabras del Presidente Allende, durante la mañana del 11 de septiembre de 1973, y el incineramiento de libros producido en los días siguientes en medio de la algarabía de los partidarios del golpe militar.

La estrategia de desmantelamiento de la institucionalidad democrática de la cultura siguió un itinerario bien conocido¹:

Los medios de prensa y radiodifusión fueron prontamente reducidos a la exclusiva expresión de las voces oficialmente aceptadas, procediéndose a la expropiación de todos aquéllos que aparecían identificados con personeros o corrientes de opinión democráticos.

1. Me he referido extensamente a esta materia primero en Brunner, José Joaquín, *La Cultura Autoritaria en Chile*; FLACSO y Universidad de Minnesota, Santiago de Chile, 1982 y más recientemente en Brunner, José Joaquín, Barrios, Alicia y Catalán, Carlos, *Chile: Transformaciones Culturales y Modernidad*, FLACSO, Santiago de Chile, 1989.

Los canales de televisión fueron puestos bajo el control directo del Gobierno, cerrándose el acceso a cualquier manifestación disidente.

Las ocho universidades del país fueron intervenidas por el nuevo Gobierno, cancelándose su autonomía, al paso que se deshauciaban los organismos representativos de los académicos y estudiantes y se iniciaba un prolongado proceso de «depuración» de los claustros.

El sistema escolar fue rígidamente disciplinado y puesto bajo la tuición directa de la autoridad político-administrativa, sustrayéndose los establecimientos de la participación de la comunidad del magisterio y de los padres y apoderados.

Las publicaciones de cualquier naturaleza, académicas o literarias, fueron sometidas a censura previa por parte del Ministerio del Interior.

En el subcampo artístico se procedió a excluir y sancionar cualquier expresión disidente, y también en el teatro, la plástica y la música.

Como resultado combinado de todos esos procesos, la *estructura comunicativa* de la cultura nacional fue drásticamente reducida y simplificada durante los meses y años siguientes al golpe militar, con efectos conocidos:

Predominio, en todos los ámbitos de la cultura nacional, de las voces oficiales, con la sola excepción significativa de la voz de la Iglesia Católica la cual retiene su capacidad autónoma de expresión merced a su extensa y variada red institucional a lo largo del país.

Supresión consiguiente del pluralismo y de la competencia de ideas, expresiones e interpretaciones en el terreno intelectual y en todos los niveles de operación de los medios de comunicación masiva.

Silenciamiento del debate público hasta el punto que los fenómenos comúnmente llamados de «opinión pública» son sustituidos por una suerte de regimentación oficial, reforzada por la proscripción de los partidos y de las principales organizaciones sociales.

Todo lo anterior contrasta fuertemente con el clima de libertad y de intensa y plural discusión pública que había caracterizado a la cultura chilena con anterioridad al golpe militar, llevando incluso a ciertos círculos oficialistas a manifestar su preocupación por el «apagón cultural» que parecía producirse en Chile a los pocos años de haberse instaurado el régimen autoritario.

Es decir, sin haber definido explícitamente ninguna política cultural, el Gobierno Militar había logrado sin embargo alterar radicalmente los parámetros organizativos de la cultura nacional sometiénola a la disciplina oficial y a un extenso control administrativo. Con ello lograba a la vez cambiar la orientación de sus voces y redefinir drásticamente sus formas y contenidos.

DEL CONGELAMIENTO A UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL MUNDO

La acción inicial del Gobierno Militar estuvo inspirada por un diagnóstico de la situación cultural chilena que, con el correr del tiempo, se iría precisando. En lo básico ese diagnóstico determinaba una especie de «sobrecalentamiento» de la cultura chilena, atribuida a la intensidad de la lucha ideológica y a la politización y partidización de las instituciones y medios culturales. Por este camino, se señalaba, la cultura nacional había perdido su conexión con el «ser nacional» más auténtico, lo cual se reflejaba en la desorganización de las universidades, la infiltración de los medios de comunicación y de las Iglesias, la penetración de ideologías foráneas y un generalizado abandono de las nociones de orden, distinción, tradición, jerarquías y debido respeto que conformaban la columna vertebral de la alta cultura.

La estrategia que despliega inicialmente el Gobierno Militar es, por lo tanto, eminentemente defensiva y su implícito diseño cultural se hallaba fundado en los valores tradicionales de una alta cultura que se sentía amenazada. Esa estrategia reacciona precisamente contra lo que concibe como una intolerable amenaza al orden simbólico establecido y a sus fundamentos éticos, intelectuales, e ideológicos. Considera que el proceso reformista iniciado por el Gobierno de la Democracia Cristiana (1964-1970) y, sobre todo, el intento de llevar a cabo una «revolución socialista en democracia» impulsado por el Gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), habían terminado por desquiciar normativamente a la sociedad chilena, destruyendo las formas de integración dominantes y poniendo en tensión todas las jerarquías y distancias en que se basaba el orden existente. Luego, correspondía al gobierno Militar, en su autopercepción, congelar ese proceso de creciente entropía cultural y restituir el orden cultural amenazado.

Sin embargo, lo que en un comienzo empezó como una mera reacción defensiva de fuerza —con su secuela de terror, represión y persecuciones— dio paso, en una fase siguiente, al desarrollo de un proyecto de reconstrucción o refundación nacional, inspirado ideológicamente por la doctrina de la seguridad nacional, un modelo neoliberal de reorganización de la economía y de modernización de la sociedad, por una combinación de retóricas nacionalistas, gremialistas, corporativistas y católico-traditionalistas que coloreaban el discurso autoritario durante esos años de su configuración².

Esa combinación de componentes ideológicos y retóricos —cada uno de los cuales respondía a una necesidad funcional de racionalización de las

2. Véase al respecto, *La Cultura Autoritaria...*, op. cit., cap. 2.

acciones del gobierno Militar y era vehiculizado por actores diversos que concurrían en la configuración del bloque en el poder— daría lugar finalmente a la ideología del régimen sobre la base de una específica concepción autoritaria del mundo³, cuyos ejes centrales serían a la postre, según veremos más adelante, una concepción del desarrollo de la sociedad basado en la intensa operación de los mercados y una concepción autoritaria del Estado que descansa sobre el papel tutelar de las Fuerzas Armadas.

DE LA DISPERSIÓN A LA RESISTENCIA CULTURAL

La extensa y eficaz estrategia de desmantelamiento de la institucionalidad democrática de la cultura dejó a la sociedad chilena sin su estructura comunicativa variada y plural, obligando a los sectores sociales y a los actores culturales desafectados al régimen autoritario a dispersarse y refugiarse en los ámbitos privados del hogar y en los círculos más estrechos de reconocimiento interpersonal. Desde allí ellos iniciarían la larga marcha de su recomposición que, en una etapa inicial, asume la forma de una actividad de *resistencia cultural*. Por lo tanto: de mantenimiento, en la esfera privada, de las propias señas de identidad; de lenta elaboración de la derrota experimentada por los propios proyectos, ideales y utopías; de preservación de una memoria que era negada constantemente por las voces oficiales; de intercomunicación del temor como única forma de combatirlo y desarrollar estrategias de resistencia frente a él; de construcción de mínimos espacios y circuitos de reflexión, discusión y solidaridad para así compartir la esperanza y dar cuenta de una realidad que se había vuelto extremadamente hostil; en fin, de progresiva recuperación de la propia voz incluso, muchas veces, a través de los símbolos de esa cultura que el autoritarismo buscaba aplastar: como los poemas de Neruda, las canciones de protesta, el secreto compartido de la militancia...

La cultura de la resistencia fue, en verdad, una forma de resistir en la cultura. Una forma de cultura oral, desprovista de cualquier medio de sustentación que no fuera la frágil palabra; una cultura de gestos mínimos, subterránea. Sus prácticas iban así reconectando los pedazos dispersos que

3. He desarrollado esta idea en el trabajo: Brunner, José Joaquín, «Ideología, legitimación y disciplinamiento», en Vv.Aa., *Autoritarismo y Alternativas Populares en América Latina*; FLACSO, San José de Costa Rica, 1982.

habían quedado tras la verdadera explosión que significó el golpe militar, generando leves circuitos de intercomunicación y proveyendo los elementos iniciales para resistir la marejada del autoritarismo. No había, detrás de ese proceso, ninguna política, ningún proyecto. Sólo la necesidad de subsistir, y de mantener las bases de una identidad individual y colectiva que repetidamente se había vuelto peligrosa y cuya expresión sólo podía representarse en los márgenes, privadamente, eludiendo la maquinaria de la represión que incluso penetraba en la imaginación de los individuos.

Una cultura, asimismo, que se reconstruye desde sus bases más primitivas: la celebración de ciertos ritos, el cultivo del recuerdo, la sustentación de ideas simples y valores claros, el reclamo, en fin, de una fe y la espera en la promesa.

La Iglesia Católica, a través de un número significativo de sus organismos y con el apoyo de su personal y sus medios proporcionó a esa cultura de la resistencia sus formas iniciales de socialización: espacios donde reunirse, protección, un sentido de legitimidad y misión, hasta prestar en ocasiones su voz a los sin voz.

DEL DISCIPLINAMIENTO A LAS POLÍTICAS

La consolidación del régimen militar, que termina por producirse en 1980 con la aprobación de una nueva Constitución Política impuesta por el Gobierno Militar y mediante la puesta en marcha de un amplio conjunto de proyectos sectoriales de modernización, expresó por primera vez después de 1973 la configuración de un nítido liderazgo dentro del bloque en el poder. En efecto, Pinochet había logrado finalmente concentrar el poder en favor de su posición personal como Jefe del proceso de «refundación nacional», al mismo tiempo que a su alrededor se había conformado un segmento militar y civil que proporcionaba los cuadros para la conducción y gestión de ese proceso.

La ideología que cimentaba la unidad de ese grupo y que se proyectó a lo ancho del bloque en el poder había experimentado asimismo una evolución, hasta quedar hegemonizada por el componente neoliberal que se expresaba como un *modelo de desarrollo* de la sociedad cuyo soporte político lo proporcionaba un Estado autoritario bajo la tutela permanente de las Fuerzas Armadas.

Lo que antes llamamos una *concepción autoritaria del mundo*, siguiendo el uso gramsciano para referirnos a un cuadro de ideas, inspiraciones y valores que dan coherencia a un bloque dominante, se expresaba ahora como un ambicioso plan de «refundación» nacional basado en el doble eje de la desre-

gulación de la economía y la sociedad en favor de la operación de los mercados, y del control de la política por un Estado de «seguridad nacional», dotado de recursos excepcionales para disciplinar a la población por medios progresivamente menos represivos y violentos.

De hecho, ese proyecto no se sostenía ya, a partir de 1980, mediante el uso exclusivo de la violencia represiva. El empleo selectivo de esta última se subordina, en cambio, a la idea de generar un nuevo tipo de *conformismo* dentro de la sociedad, el que debía ser provisto por el doble juego de la *exclusión* de la política partidista y la *integración* de la sociedad a partir de situaciones de mercado cada vez más abarcentes. La progresiva sustitución del Estado por el mercado como mecanismo coordinador y proveedor, en variados sectores tales como la salud, la educación, la previsión social y la vivienda, debía en efecto reducir el alcance de la política y de los conflictos en torno a la satisfacción de necesidades, relegando su regulación y su satisfacción a la esfera privada de la competencia individual. El Estado se encargaba, exclusivamente, de la acción subsidiaria en beneficio de los grupos sociales más pobres y, por tanto, impedidos de poder concurrir al mercado por sus propios medios.

Se pone en marcha así en la sociedad chilena una ambiciosa empresa de reorganización de la sociedad y la economía que alcanza también el terreno de la cultura. En éste, las políticas impulsadas son una réplica del mismo modelo aplicado al resto de los sectores: o sea, se orientan hacia la desregulación, la reducción del papel activo del Estado, el fomento de los mercados, el incentivo de la competencia entre agentes privados, el traspaso desde la esfera pública a la privada de actividades y decisiones respecto a qué producir y consumir en el ámbito de los bienes simbólicos.

Paralelamente el Estado retiene sin embargo su poder coactivo y disciplinario en el campo de la cultura, manteniéndose vigentes —y reactivándose cada vez que parecía necesario— las restricciones impuestas a los medios de comunicación, la intervención de las universidades, el rígido control sobre las escuelas, etc. Pero con el tiempo el uso de esos medios de control se relaja, mientras simultáneamente la cultura de la resistencia encuentra nuevas formas de expresión y organización.

DE LA RESISTENCIA A LA DISIDENCIA Y A LA CULTURA ALTERNATIVA

Las evoluciones recién señaladas proporcionan el marco dentro del cual fueron desarrollándose, en los sectores de la cultura no-oficial, un conjunto de iniciativas gradualmente más complejas, dando lugar con ello al tránsito

desde formas que llamamos de resistencia a modalidades que, en su momento, se denominaron de *disidencia cultural*⁴.

La disidencia cultural se caracterizó, básicamente, por dos rasgos: a) por un lado, generó su propia aunque precaria institucionalidad; b) por el otro, fue adquiriendo un progresivo reconocimiento social, moviéndose en una ambigua zona entre la ilegalidad y la legalidad, o entre la tolerancia, la represión y la conquista de sus propios espacios.

Esa institucionalidad precaria consistió en una estructura flexible y cambiante de microcircuitos de producción, circulación y recepción de mensajes culturales, que recurría a sus propios medios y códigos de comunicación. Quizá se asemeja esta forma de actividad cultural a aquélla que adoptan ciertas expresiones culturales disidentes en el contexto de sociedades de control ideológico total. A diferencia de éstas, sin embargo, la disidencia frente al autoritarismo se mueve dentro de un marco social distinto: el de un conformismo inducido por medios disciplinarios y de integración en los mercados. De allí, seguramente, que su desarrollo haya sido más rápido, como lo testimonia el florecimiento de centenares de iniciativas culturales en diversos subcampos, las cuales llevaron a la creación de múltiples micromedios de comunicación, talleres de arte, expresiones musicales, grupos artísticos poblacionales, círculos culturales estudiantiles, grupos de teatro independientes, movimientos de vanguardia en el campo de la plástica y la aparición de una decena o más de centros académicos independientes de investigación social. Es la época en que la resistencia deja de mirar «hacia dentro» de sí misma y de cultivar su propia identidad y memoria para abrirse incipientemente a variados aunque todavía reducidos públicos, introduciendo así las primeras dinámicas de comunicación abierta, de captación de nuevas audiencias y de socialización disonante con aquélla inducida desde arriba por el régimen. Se trata, con todo, de un movimiento cultural marginal, que no penetra (o sólo lo hace muy excepcionalmente) hacia el campo cultural oficial, y que es continuamente excluido por los principales medios de comunicación.

Con todo, dicha disidencia cultural empieza a adquirir un débil reconocimiento social, moviéndose en una ambigua zona entre la ilegalidad y la legalidad; o entre la tolerancia, la represión y la conquista de sus propios espacios. La resistencia cultural fue todavía un «movimiento de catacumbas». La disidencia, en cambio, refleja la emergencia de los sectores culturales excluidos, hacia la superficie de la sociedad, aunque allí deban moverse exclu-

4. He analizado este tránsito y sus posteriores desarrollos en Brunner, José Joaquín, *El Espejo Trizado. Ensayos sobre Cultura y Políticas Culturales*; FLACSO, Santiago de Chile, 1988, pp. 105-132.

sivamente en la periferia de lo oficial. Aun así, las iniciativas de la disidencia cultural adquieren existencia social, se difunden y empiezan a ser reconocidas, aunque no sea más que a media voz. Incluso, aquí y allá, esas iniciativas lograban esporádicamente desbordar sus propios límites y convertirse en objeto de discusión dentro de círculos más amplios, aunque la prensa y la comunicación oficialista se empeñaran en negar su existencia. Así, por ejemplo, ciertas obras de teatro, ciertos trabajos críticos frente al modelo económico y ciertas exhibiciones de arte logran ese *efecto de irrupción* dando a conocer la presencia de ese universo negado y excluido.

Cuando alrededor del año 1980 empiezan a hacerse patentes los primeros efectos del conformismo producido por las políticas del régimen y de «integración al sistema» producida por el modelo de desarrollo impulsado por el Gobierno Militar, la disidencia descubre sus propios límites y, por un tiempo, intentará transformarse en una *propuesta cultural alternativa*, imaginando que era posible competir con la oferta oficialista. Lo que se intentó para ello, a la postre sin éxito, fue ensanchar las bases de la institucionalidad disidente y coordinar las múltiples y variadas iniciativas que de ella surgían. El fracaso de este proyecto, que no tardó en producirse, reflejaba los propios límites «estructurales» del movimiento disidente. En efecto, éste no contaba con medios ni recursos como para convertirse en una opción alternativa frente a la cultura oficial, que se apoyaba en una compleja organización cultural. Por otro lado, la disidencia cultural era fuerte en la misma medida en que sus iniciativas se movían espontánea y descoordinadamente, abriendo espacios con su dinámica capilar y microscópica, al margen de cualquier proceso más pesado o permanente de institucionalización. Sólo en esa medida podía generar sus propios circuitos de comunicación, dando cabida al pluralismo de sus contenidos y a las variadas identidades de los grupos que la impulsaban. En cambio, al intentar sistematizarse y organizarse, para presentar un frente alternativo unificado o coordinado, la disidencia cultural entra de inmediato en contradicción con esa heterogeneidad de proyectos que la componían y pierde su movilidad, su espontaneidad y su fuerza de rechazo, de denuncia y de disidencia.

Con todo, puede estimarse que en dos subsectores el «proyecto alternativo» logró avanzar y establecerse: en el de la educación popular y en el de la producción intelectual ligada al análisis y la investigación sociales. En ambos subsectores, efectivamente, la disidencia llegó a ser casi tan fuerte como las iniciativas oficiales competitivas, apareciendo de hecho como una estructura institucional de actividades alternativas.

DE LA POLÍTICA DE FINES A LOS MEDIOS DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Por lo demás, la propia dinámica impulsada desde el Gobierno Militar llevó a una modificación del cuadro global en que se libraba la lucha cultural en los años posteriores a 1980. En efecto, la producción de un específico conformismo por la vía del juego de las disciplinas y de los efectos integrativos del mercado nunca llegó a traducirse en un explícito diseño de política cultural, pero llevó al régimen, en cambio, a impulsar una funcionalización de la cultura dentro de ese mismo marco de desarrollo.

Dicho en otras palabras: el autoritarismo no tardó en descubrir las potencialidades de la industria y de los mercados culturales para apoyar sus pretensiones de generar un nuevo tipo de conformismo. En vez de impulsar pues una política estatal de fines ideológicos y contenidos culturales, puso todo el peso de su acción en la ampliación y desregularización de los mercados de bienes simbólicos, manteniendo simultáneamente el control sobre los principales medios de producción cultural. En esos mismos años, como efecto de la política económica de amplia apertura para las importaciones, prácticamente todos los hogares chilenos accedieron a la televisión, ampliándose con ello el alcance de masas de la cultura oficial. Paralelamente el Gobierno Militar impulsó una apertura de los mercados educacionales, incentivándose a la iniciativa privada para que creara una mayor y más variada oferta, especialmente en el nivel de la enseñanza superior, de adultos y técnico-profesional de nivel secundario. En otros sectores de la industria cultural —como en el de las revistas, de la radiodifusión y el editorial— los propios agentes privados respondieron activamente a los estímulos de la situación y ampliaron sus audiencias y públicos mediante estrategias de segmentación y especialización, imprimiéndose así un mayor dinamismo a la oferta cultural.

DEL PROYECTO ALTERNATIVO A LA DISPUTA DEL CAMPO

El dinamismo introducido en la cultura de masas por las iniciativas combinadas del Gobierno y del sector privado terminarían por convencer al movimiento de la disidencia de que no era posible competir desde posiciones marginales levantando una institucionalidad cultural alternativa. Se hacía necesario ahora, en cambio, —y ahora era también posible merced a los avances que se iban produciendo en el campo de la lucha política—, entrar en la disputa de la institucionalidad establecida del campo cultural.

En breve, la disidencia empezará progresivamente a actuar como una *oposición político-cultural*, manteniendo para ello sus posiciones conquistadas en la

periferia pero buscando simultáneamente incorporarse a los ámbitos institucionales de la cultura oficial. El primer desplazamiento significativo en esta última dirección ocurre en el ámbito de las revistas de opinión, donde los sectores de oposición entran ahora a disputar el mercado hasta llegar a consolidar un número de cuatro semanarios de opinión; y en el ámbito de la radiodifusión, donde dos cadenas independientes de emisoras inician un posicionamiento cada vez más claramente opositor. Más tarde surgen dos periódicos opositores y, en el resto de los sectores culturales, se despliegan variadas iniciativas opositoras o independientes: en la industria editorial, del disco, en el teatro profesional, en el campo de producción del video-cine, etc.

Sólo la televisión permanece hasta el final como un bastión oficialista. Hasta el año 1988, con ocasión del plebiscito de octubre de ese año, no se inician los primeros programas de debate político y se instaura un breve período de propaganda electoral, dando con ello cabida en este medio, tras 15 años de sistemática exclusión, a personas provenientes del campo opositor. En las instituciones educativas, por su parte, la presencia del sector no-oficialista se hace sentir progresivamente por el peso que vuelven a adquirir primero las federaciones y centros de alumnos y, en seguida, las asociaciones de académicos y los sindicatos de maestros.

DE LOS FINES Y LOS MEDIOS: LA CUESTIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

No son pocas las lecciones que para el debate sobre las políticas culturales en América Latina pueden extraerse de la experiencia chilena que acabamos de reseñar. En particular, interesa destacar aquí cinco aspectos de esta cuestión:

- Los actores de las políticas culturales y sus fines.
- Los alcances y límites de la acción estatal.
- El dinamismo de los mercados y de la industria cultural.
- Los circuitos de producción, circulación y recepción.
- La cuestión de los medios y la moderna organización de la cultura.

LOS ACTORES DE LAS POLÍTICAS CULTURALES Y SUS FINES

La experiencia chilena confirma algo que debiera por lo demás ser evidente: que los actores de las políticas culturales son diversos, hallándose distribuidos a lo ancho de la sociedad civil y de la política, con localizaciones muy variadas: instituciones, organismos y movimientos del propio campo cultural; otras varias instituciones y asociaciones civiles; instancias del apar-

to del Estado; agentes del sector privado (y público) que operan en los comandos de la industria cultural, etc. En breve, la política cultural, dicha así en singular, no existe. Existen, en cambio, *políticas culturales* que son formuladas y aplicadas desde diversos lugares por actores diferenciados, que poseen grados variables de formalización e incluso de explicitación y que tienen, también, alcances muy variados.

Esas políticas se orientan hacia fines múltiples, incluso en medio de una situación autoritaria. Dichos fines corresponden a la diversidad de *intereses comunicativos* que conviven dentro de cualquier sociedad, expresando concepciones del mundo diversas, proyectos ideológicos competitivos o, simplemente, propuestas y ofertas culturales diversificadas, dirigidas también a públicos distintos entre sí.

La idea muchas veces proclamada de que las políticas culturales tienen un centro único o principal —antes la Iglesia, hoy el Gobierno—, no pasa de ser una percepción equivocada que confunde la preeminencia de un apartado dominante, sea en el plano político o ideológico, con la preeminencia atribuida a sus políticas culturales en el seno de esa sociedad.

En cambio, como hemos visto, los sujetos de las políticas culturales, así como los objetos respecto de las cuales se definen, son múltiples, igual como lo son los intereses comunicativos que representan y los medios que emplean.

LOS ALCANCES Y LÍMITES DE LA ACCIÓN ESTATAL

No cabe duda de que el Estado desempeña un papel importante en la definición de las políticas culturales a nivel nacional y en relación a su posible proyección internacional. El Estado, a través de sus múltiples organismos, actúa de dos maneras diversas en los variados ámbitos en que operan las políticas culturales. En efecto:

Puede operar como un actor directo de políticas culturales a través de sus propios organismos de producción, transmisión, difusión y preservación de bienes culturales.

Puede actuar, además, como órgano regulador de las demás políticas culturales que formulan y aplican los diversos productores culturales y actores de esas políticas, determinando el marco en que ellas deben moverse.

Ahora bien, dicha «determinación de marco» puede ser altamente centralizada con vistas a un extenso control sobre los actores de políticas culturales (como ocurrió en el caso chileno durante la experiencia autoritaria); puede ser intensamente reguladora de los contenidos y formas que debe adoptar la

producción cultural (como ocurre en los regímenes de «socialización y resocialización totales» de la población); o puede favorecer la libertad de acción de los diversos sujetos de políticas culturales y/o de los contenidos y formas empleadas por los productores.

La moderna noción de *democracia* se asocia a formas relativamente bajas y descentralizadas de regulación de los actores de políticas culturales y de plena libertad de producción, transmisión y recepción de bienes simbólicos. O sea, en la democracia el Estado reduce deliberadamente su papel de control y regulación de actores y productores, dejando que éstos operen con la mayor libertad, al tiempo que reserva las «determinaciones de marco» para aquellos subsectores de la actividad cultural que comprometen la participación masiva de la población (por ejemplo, el sistema educacional y la televisión) y/o que ponen en juego el uso de medios de producción y comunicación cuyo control por los particulares plantea problemas de carácter público (generalmente de acceso al medio, como en el caso de los canales de televisión, de la propaganda política televisada, de la incorporación a la enseñanza básica, del acceso a la educación superior, etc.). Frecuentemente, el Estado desempeña su papel como actor de políticas culturales mediante la distribución de subsidios para diversas actividades, instituciones y medios.

EL DINAMISMO DE LOS MERCADOS Y DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Junto a la coordinación de la producción, circulación y recepción de bienes simbólicos que proporciona la *política*, existe otro mecanismo eficaz de coordinación, que opera de manera aparentemente no-política. Se trata, en este caso, de la coordinación proporcionada por *los mercados* (de demandas, de ofertas, de medios de producción y comunicación, de posiciones laborales en los aparatos de producción y comunicación, etc.).

En particular, los mercados coordinan un volumen cada vez mayor de la producción y distribución de los bienes generados por varios subsectores de la industria cultural, tales como la prensa escrita de diarios y revistas, la industria radiofónica, del disco, de libros y, crecientemente, de la televisión, incluso allí donde ésta permanece formalmente bajo propiedad o control del Estado.

Es posible imaginar que en el futuro, dentro del orden democrático, las políticas culturales del Estado estarán cada vez más orientadas a intervenir y regular las operaciones de los diversos mercados, mientras que será a través de éstos que los diversos actores (de políticas) y los productores culturales ejercerán su libertad creativa y perseguirán la realización de sus intereses comunicativos.

LOS CIRCUITOS DE PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN

De hecho, la actividad cultural infinitamente variada que se realiza en una sociedad bien puede ser representada como desplegándose a lo largo de múltiples *circuitos*, cuyos puntos estratégicos de organización y funcionamiento son: los productores culturales, las formas de coordinación a que cada circuito se encuentra sometido, y los públicos a que está referida la producción y comunicación cultural.

Los *productores* pueden organizarse de varias formas, siendo las más típicas: la de los productores profesionales (pintor, grupo de teatro, conjunto de música, etc., que viven no sólo para su actividad sino de ella), la de una empresa privada de producción cultural (como una sociedad comercial que controla un canal de televisión, por ejemplo), la de una agencia pública de producción cultural (una editorial estatal, por ejemplo), o la de una asociación voluntaria (de tipo grupo parroquial de teatro, grupo de aficionados, etc.). Según cual sea la forma de organización que adopten los productores estarán o no interesados en vender sus servicios y productos en el mercado o en obtener subvenciones.

A la vez, la producción cultural se encuentra *coordinada* por uno de estos tres medios típicos: por el *mercado* (de ofertas y demandas), por comandos *administrativos* o por *medios comunitarios* (una iglesia, un partido político, etc.). El mercado opera sobre la base del dinero, el medio administrativo mediante comandos de competencia burocráticos (poder) y el medio comunitario mediante valores de solidaridad, reconocimiento e identificación (recompensas simbólicas).

A partir de esas consideraciones, puede hacerse la siguiente proposición⁵: que las políticas culturales tienen por objeto, en general, incidir *sobre y dentro* de esos circuitos, cuya enorme diversidad es la base, asimismo, de la gran variedad que pueden asumir dichas políticas.

LA CUESTIÓN DE LOS MEDIOS Y LA MODERNA ORGANIZACIÓN DE LA CULTURA

Lo que nos lleva a un último punto que puede enunciarse así: que las políticas culturales, en democracia, son eficaces en la medida en que logran incidir sobre alguno de los nudos estratégicos de esos múltiples circuitos; esto es, sobre los productores, los mecanismos de coordinación o los públicos (consumidores) involucrados en cada uno de ellos.

5. He desarrollado más extensamente esta propuesta en Brunner, José Joaquín, *El Espejo Trizado*, op. cit., cap. IV, publicado previamente en García Canclini, Néstor (ed.), *Políticas Culturales en América Latina*; Grijalbo, México, 1987.

Las políticas respecto de los *productores* no pueden entenderse, sin embargo, como orientadas a controlar los contenidos y formas de la producción cultural. Cuando el Estado, el partido o las Iglesias intentan hacerlo terminan por imponer su propio encuadramiento ideológico y restan capacidad de creación e innovación a los productores. Más bien, la regulación de los productores debe someterse, idealmente, a un «marco de determinaciones» suficientemente abierto que haga posible la libertad creativa, de transmisión e innovación y la expresión pluralista de los diversos intereses comunicativos que coexisten en la sociedad. Idealmente, por tanto, los propios productores deben ser los actores de sus políticas culturales; es decir, de aquellas líneas de orientación y aplicación que autorregulan su producción, definen los contenidos y las formas de éstas y seleccionan los públicos hacia los cuales los productores se dirigen con el uso de medios libremente escogidos.

Los *mecanismos de coordinación* de los circuitos —acaso el mercado, la administración o el medio comunitario, o a qué controles y regulaciones someterlos— son continuamente el objeto del debate y de las políticas en el campo de la cultura. En efecto, dichos mecanismos de coordinación constituyen la dimensión crucial de toda organización moderna de la cultura. Proporcionan a las actividades culturales su marco institucional de funcionamiento y, de ese modo, le fijan un contexto de regulaciones, proporcionándole parcialmente su ritmo y orientación.

Las grandes cuestiones del debate contemporáneo sobre políticas culturales en América Latina tienen lugar precisamente en relación con esos mecanismos de coordinación y con los modos de combinarlos, regularlos e intervenir sobre ellos.

Es evidente que dichos mecanismos no son excluyentes entre sí y que en diversos circuitos pueden combinarse de una u otra forma, volviéndose con ello todavía más complicado el papel de las políticas culturales. Hay países, por ejemplo, donde la televisión estatal debe autofinanciarse en el mercado publicitario, sin recibir subsidios públicos. Hay actividades culturales organizadas administrativamente que buscan someterse a regulaciones de tipo comunitario, como ocurre a veces con los centros culturales de los municipios. Hay productores que funcionan como agentes profesionales o empresas privadas en el mercado, vendiendo por tanto sus servicios y productos, pero que buscan regímenes tributarios de excepción o subsidios de parte del Estado.

Por último, las políticas culturales podrán referirse a los *públicos* de cada circuito de actividad cultural. Resulta claro que dentro de un ordenamiento democrático, tales políticas debieran ser realizadas prioritariamente por los propios productores y los públicos, sin someterse a éstos a regulaciones innecesarias o de encuadramiento ideológico. Son medidas del primer tipo,

por ejemplo, la censura de publicaciones o de películas y, del segundo tipo, las instrucciones que puede expedir una Iglesia, por ejemplo, para impedir que sus fieles asistan a la proyección de una película o lean un libro.

Existen sin embargo otras políticas referidas a los públicos las cuales pueden tener un sentido de equidad o de difusión de la cultura. Por ejemplo, aquéllas destinadas a ensanchar el ingreso a la enseñanza y aquéllas otras que fomentan la posibilidad de que cada hogar tenga acceso a un receptor de radio o de televisión.

En suma, las políticas culturales, especialmente aquéllas que proporcionan un «marco de determinaciones» para la acción de los productores o para la ampliación de los públicos, tenderán a ser en un ordenamiento democrático, principalmente políticas de *regulación de los circuitos culturales* y, en particular, de «afinamiento» de sus *mecanismos de coordinación*. En cambio, las políticas que se apliquen *dentro* de cada uno de esos circuitos —o sea, aquéllas referidas a las formas y contenidos de la acción cultural portadora de los diversos intereses comunicativos— serán preferentemente asumidas por los propios *productores y comunicadores*, así como por sus asociaciones y las demás organizaciones y movimientos que compiten en el seno de la sociedad civil por expresar y realizar esos diversos intereses comunicativos.

Santiago de Chile, enero de 1990.