

A partir de 1990, y de la recuperación de la democracia, si bien se sigue en el plano económico el diseño del Estado neoliberal y globalizado (limitando su rol en otras áreas al de un Estado regulador), en el plano político va recobrando (lentamente) la fisonomía de un Estado democrático, un Estado reparador de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura (aunque tibiamente, según las Agrupaciones de Derechos Humanos), un Estado que luego de más de dos décadas fue recuperando algunas dimensiones del Estado anterior. En definitiva, un Estado que en lo económico está en sintonía con un tiempo histórico neoliberal y globalizado, en que el protagonismo histórico reside en los empresarios (o en los emprendedores), pero al mismo tiempo un Estado con rasgos eclécticos, en la medida en que en su accionar conviven rasgos del Estado neoliberal con iniciativas propias del Estado de bienestar y del Estado social, y con algunas voces que incluso abogan por la necesidad de una nueva Constitución. Un Estado que también está enfrentando un cambio -se habla incluso de una crisis- en el imaginario de la nación (interpelado por las demandas de los pueblos originarios, de las mujeres, de los estudiantes y de las regiones), situación que implica nuevos desafíos en la tarea de cohesión y de unificación nacional.

c) Democratización y democracia cultural

Cabe examinar las repercusiones que tuvo entre 1930 y 1973 esta trayectoria del Estado (considerando también las ideas y pulsiones que la alimentaron), tanto en la organización de la cultura (vale decir, en el orden o estructura básica de producción, circulación y consumo cultural), como en las más diversas manifestaciones del campo artístico y cultural. Ahora bien, en el período señalado, el Estado de bienestar o el Estado social, en su fase final, va a estar tensionado por la polaridad ideológica, tensión que se manifestó tanto en los discursos como en la propia actividad cultural. En cuanto a políticas públicas, en el ámbito de la cultura, la idea de extensión será la orientación básica de la acción del Estado y de los organismos paraestatales. En las actividades de extensión, la bipolaridad se expresa, por una parte, en el paradigma de la **democratización cultural** (que sintoniza con un proyecto político de reforma) y, por otra, en el paradigma de **democracia cultural** (que

sintoniza, más bien, con un proyecto de revolución y de transformación profunda de la sociedad)¹³⁶.

La democratización cultural corresponde a una concepción extensionista que busca facilitar el acceso de las mayorías a los bienes artísticos y culturales, bienes que desde una perspectiva ilustrada contemplan de preferencia las expresiones legitimadas por la tradición y por la estructura social preexistente (alta cultura y cultura popular de corte tradicional). En este paradigma subyace la idea de un capital cultural único, con una lógica que a la postre conlleva a la homogeneidad y al uniculturalismo, un paradigma que privilegia el polo de la oferta por sobre el de la demanda o de las necesidades culturales, que valora el rol del poder central en la elaboración y gestión de los asuntos culturales y que tiende a concebir la vida cultural como una recepción pasiva, como una ciudadanía "esponja" más que como un proceso activo, plural y participativo.

En líneas generales, puede señalarse que este modelo de redistribución del capital cultural fue el que predominó en las actividades de extensión cultural estatales y paraestatales llevadas a cabo en el período. Paralelamente, sin embargo, este paradigma estuvo tensionado por otro, por un paradigma de democracia cultural que concebía la cultura como una pluralidad de culturas y subculturas, lo que implicaba la participación plena de cada grupo o sector social en la vida cultural, no solo como receptores sino también como emisores o actores de la misma. Desde este paradigma se buscó democratizar más las actitudes que las obras, más la participación activa en el proceso que en la recepción del producto, de prestar más atención a la demanda y a las necesidades que a la oferta cultural. En este paradigma subyace la idea de que en la sociedad coexiste una pluralidad de culturas y subculturas, y que solamente en la medida en que esa heterogeneidad sea reconocida y favorecida por el Estado, se estarían sentando las bases para que el movimiento creador de cada individuo pueda expresarse plenamente. Este ideal supone, por supuesto, como precondition, la existencia de una democracia política y económica.

¹³⁶ Véase Bernardo Subercaseaux, "Políticas culturales y democracia", en *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*, Santiago de Chile, 1991.

Cultura, para este punto de vista, no es solo una acumulación de obras y conocimientos que una minoría produce, recoge y conserva para ponerla al alcance de todos, o que un país rico en tradiciones y en patrimonio ofrece a otros países. No se trata de algo que hay que conquistar o poseer, sino de una dimensión que ya está presente en toda persona o grupo social. Cultura es, entonces, el conjunto de rasgos distintivos -espirituales, materiales, intelectuales y afectivos- que caracteriza a un grupo social o a una sociedad. Engloba, además de las artes y las letras, los modos y las condiciones de vida de ese grupo o sociedad, los sistemas de valores, las tradiciones, las creencias y las diversas formas en que se expresa y se desarrolla un individuo. La cultura concebida como creatividad social sería un proceso continuo, móvil y dinámico (no cabría, por lo tanto, pensarla como algo que cabe “preservar” o “redistribuir”). Todo esto implica una concepción de la extensión y de la cultura muy diferente a la que conlleva el paradigma de democratización cultural.

d) *Paradigmas operantes*

Aun cuando la conceptualización de los dos paradigmas no se dio en los términos tajantes que hemos planteado, ya desde la década del 30 es posible advertir las huellas y latencia subyacente de ambos. En el campo del teatro, mientras un sector planteaba al gobierno la necesidad de crear una compañía de teatro estatal que diera a conocer a lo largo del país las grandes obras del teatro clásico y moderno, otros, en cambio, con Antonio Acevedo Hernández a la cabeza, estaban por desarrollar un teatro obrero, un teatro de artesanos, un teatro campesino, un teatro minero, un teatro carcelario, y así sucesivamente; un teatro con obras, temas y actores que representaran y dieran vida en la escena a cada una de estas realidades. Durante el primer gobierno del Frente Popular emergen, en 1939, los “teatros-carpas”, desarrollados como teatro aficionado por grupos universitarios e independientes en centros y organizaciones populares, escuelas y barrios. En los sesenta surgen experiencias de teatro testimonio en la zona de Huachipato y Lota, en que los mineros son actores y participan en la producción de las obras¹³⁷.

¹³⁷ Luis Pradenas, *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI a XX*, Santiago de Chile, 2006.