

CONFERENCIA

POLÍTICAS CULTURALES EN CHILE: UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA*

Bernardo Subercaseaux

Universidad de Chile

RESUMEN: En esta conferencia el autor despliega cronológicamente políticas culturales indirectas y directas llevadas adelante en los siglos XIX y XX, explicadas bajo el marco conceptual de la vivencia colectiva del tiempo histórico nacional. Distingue concepciones y sensibilidades hegemónicas, que, a su vez, han generado formas particulares y concretas de estimular el desarrollo cultural y artístico. El autor aborda con cierto detalle el período 1930-1973, particularmente respecto a las políticas culturales que el Estado delegó en las universidades. Finalmente, expresa algunas posturas personales en relación con la institucionalidad cultural actual y con la vivencia colectiva del mundo globalizado que nos ha tocado vivir.

PALABRAS CLAVE: cultura, historia, Estado, políticas culturales, universidad, contextos socioculturales.

CULTURAL POLICY IN CHILE: FROM A HISTORICAL PERSPECTIVE

ABSTRACT: *At this conference, the author chronologically explained some direct and indirect cultural policies implemented in the 19th and 20th centuries as seen from the conceptual framework*

BERNARDO SUBERCASEAUX. PhD en lenguas y literaturas romances por la Universidad de Harvard. Profesor de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Autor, entre otros textos, de *Historia de las ideas y la cultura en Chile* (Santiago: Editorial Universitaria, 2011). Email: besuberc@uchile.cl.

* Versión revisada de la conferencia dada por Subercaseaux en la primera fecha del Simposio de Política Cultural organizado por *Estudios Públicos*, titulada “Política cultural: perspectiva histórica y económica”, y llevada a cabo el 25 de agosto de 2016 en el CEP.

Estudios Públicos, 144 (primavera 2016), 205-232 ISSN: 0716-1115 (impresa), 0718-3089 (en línea)

of the collective experience of that time in the nation. He makes a distinction between hegemonic conceptions and sensitivities that also led to particular, concrete ways of encouraging cultural and artistic development. The author addresses the period 1930-1973 in some detail, in particular the cultural policies that the State delegated to universities. Lastly, he expresses some personal opinions on the present cultural framework and the globalized world we are now collectively living in.

KEYWORDS: *culture, history, State, cultural policies, university, socio-cultural context.*

MARCO DE REFERENCIA¹

Entendemos la cultura, por una parte, en términos antropológicos, vale decir, como las costumbres, las tradiciones, la lengua, la sociabilidad, los modos de ser y la expresividad social y material, y, por otra, como creatividad artística e intelectual en sus más diversas áreas, como obras de arte y de pensamiento. Algunos autores se refieren a la cultura artística como cultura minoritaria y a la antropológica, como cultura común.² Se trata, sin embargo, de dos ámbitos de la cultura que están conectados por un cordón umbilical y que conforman un círculo virtuoso. Un ejemplo de ello es Gabriel García Márquez y *Cien años de soledad*, novela en la que el autor condensa estéticamente una visión del mundo que operaba en su Aracataca natal. Cuando Jorge Teillier escribe sus poemas líricos reelabora la sociabilidad sureña, la lluvia y la mirada cansina de unos bueyes mojados. *Mala onda* y *Por favor rebobinar*, de Alberto Fuguet, son impensables sin ese mundo hipertecnologizado y posmoderno que ha cambiado nuestra visión del tiempo

¹ Recurrimos a investigaciones ya realizadas: Bernardo Subercaseaux, “Campo cultural en disputa”, en *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural* (Santiago: Cesoc/Ceneca, 1991), 117-197; Bernardo Subercaseaux, “Cultura y democracia”, en *La cultura durante el período de transición* (Santiago: CNCA, 2006), 19-30; Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario* (Santiago: Lom, 2010), y Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y la cultura. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*, 3 volúmenes (Santiago: Universitaria, 2011).

² Para los economistas, el sentido antropológico de la cultura no existe, por ser difícil de ponderar en términos de valor económico. Para ellos sólo existe la artística, a la que definen como bienes y servicios simbólicos.

y del espacio; *Sudor*, su última novela, se nutre del destape del tupido velo de la sociabilidad gay, lo que décadas antes le estuvo vedado a José Donoso. Hablamos de círculo virtuoso porque en cada una de estas creaciones se conjugan el mundo exterior y el mundo interior.

La organización de la cultura es histórica. No es lo mismo a comienzos del siglo XIX que en siglo XXI. La cultura artística abarca hoy desde la creación individual hasta la creación colectiva e industrial de significados. En el plano de la creación, la cultura es un campo de autonomía relativa, se trata —en una sociedad en que confluyen intereses diversos— de un campo en disputa: el público que asiste a un concierto de Quilapayún no es el mismo que asiste a uno de Los Huasos Quincheros. En la trastienda campea una trama de sensibilidades vinculada a los nexos y hegemonías sociopolíticas, a pensamientos distintos que arrastran —pero no para siempre— el lastre confrontacional de una época. La cultura es también, al interior de cada área artística, un espacio de lucha. La guerrilla literaria entre Neruda, Huidobro y De Rokha fue una pugna —más que personal— de opciones estéticas. Lo mismo ocurre con “El corre que te pilló” de Nicanor Parra o el “Yo no canto por cantar” de Violeta Parra y Víctor Jara, polemizando con las armonías del neofolklore.

La debilidad de la concepción dual de la cultura reside en que abarca prácticamente la totalidad de lo real, pero, por otra parte, tiene la virtud, en su doble acepción, de formar parte de las relaciones sociales e históricas sin estar por encima de éstas. Pruebas al canto: los innumerables guiños de *affirmative action* en los concursos actuales del Fondart, donde se privilegia a regiones, pueblos originarios, diversidad y heterogeneidad sociocultural. Son gestos que condicen con el imaginario del siglo XXI, el que, amén de su autocrítica a la propia modernidad, está movilizado por un ideal que releva las ideas de diversidad y heterogeneidad multicultural en un mundo globalizado, un mundo que, precisamente por lo mismo, tiende a enfatizar el valor cultural de lo local. Las políticas públicas del Consejo Nacional de la Cultura presentes en el Fondart, no son ajenas, por tanto, a su contexto epocal.

En la trama que hemos descrito se hace necesario instalar otro concepto: el de **escenificación del tiempo histórico nacional. Entendemos por tal una vivencia colectiva y compartida del tiempo, con etapas y cambios identificables históricamente.** Hablamos de escenificación

apuntando a la idea de una teatralización del tiempo, en que se establece un relato donde operan relaciones de anterioridad (un ayer, que hay que dejar atrás y superar); relaciones de simultaneidad (un hoy desde cuyo ángulo se adopta un punto de vista) y relaciones de posterioridad (un mañana con connotaciones constructivistas y utópicas). Desde estas coordenadas se establece un relato y un sentido en que opera la imaginación histórica y la vivencia colectiva del tiempo nacional.

La escenificación del tiempo histórico tiene como agente fundamental a las élites y a la *intelligentzia*, y como dispositivos, en su dimensión operativa, al gobierno, a los aparatos del Estado, a los medios de comunicación, al sistema educativo, a las fuerzas armadas, a los ritos y conmemoraciones cívicas, a la historiografía y a la cultura. En el marco de una semántica de los tiempos históricos, podemos distinguir cuatro modalidades de experiencia colectiva del tiempo en el ámbito de la nación: el tiempo fundacional a comienzos del siglo XIX, desde el período de la Independencia hasta la crisis en la década final del siglo; el tiempo de integración, desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX; el tiempo de transformación, desde la década del treinta hasta la década del setenta, y finalmente, el tiempo globalizado, entre 1980 y el presente.

En el tiempo de fundación, el discurso de la élite escenifica la construcción de una nación de ciudadanos: se trata de educar y civilizar en el marco de un ideario ilustrado, en sus vertientes republicana y liberal. Es el tiempo del nacimiento de la nación, un tiempo que perfila un ayer hispánico y un *ancien régime* que se rechaza y que se considera residuo de un pasado al que cabe regenerar. Frente al ayer se alza un hoy que exige emanciparse de ese mundo tronchado, en función de un mañana que, gracias a la educación, la libertad, la república y el progreso, está llamado a ser —como se decía entonces— luminoso y feliz.

El pensamiento de Bernardo O'Higgins, Camilo Henríquez, Manuel de Salas, Juan Egaña, y, en fin, el de todos los que participaron en la Independencia, está permeado —con matices de diferencia— por la escenificación del tiempo fundacional. También lo está el pensamiento de la generación siguiente: de Lastarria, Bilbao, Vicuña Mackenna, incluso en el caso de Andrés Bello (que buscaba articular una conexión con el pasado). No es casual que las primeras publicaciones periódicas del Chile independiente recurran a títulos como *La Aurora*, *El Desper-*

tar o *El Crepúsculo*, o que la mayoría de los escritos de la época recurrieran a la retórica de dos sistemas metafóricos o analógicos de hábito fundacional: los sistemas lumínico y vegetal. Se trata de una semántica que vivifica un ayer oscuro y un porvenir brillante, semillas que florecerán, y una larga serie de verbos, sustantivos y adjetivos que obedecen a una concepción teleológica del decurso histórico y del progreso de la humanidad, la que como un árbol podrá —gracias a la soberanía y la libertad— desarrollarse hasta florecer y dar frutos. Se busca, en todos los órdenes, escenificar un tiempo nuevo, reinventar una identidad nacional alejada del pasado colonial.

La vivencia fundacional republicana hace crisis con la guerra civil del 91. A partir de las últimas décadas del siglo XIX, sin abandonar el encuadre de cuño ilustrado, pero ampliándolo al ideario positivista, el tiempo de integración incorpora discursivamente a los nuevos sectores sociales (medios y populares) y étnicos, que ya se han hecho visibles. En este contexto se reformula la idea de nación hacia un mestizaje de connotaciones biológicas o culturales, confiriéndole al Estado un rol preponderante como agente de integración y armonía social. Recordemos que a comienzos del siglo XX se escribió una ópera con tema mapuche y Nicolás Palacios elaboró su curiosa teoría de la raza chilena. Se trata de una reelaboración identitaria en la que subyace —en un contexto de crisis del dominio oligárquico y de cambios modernizantes— la preocupación por mantener la cohesión nacional, donde el roto y el huaso comenzarán a ser vistos como íconos de la chilenidad. La mayoría de los discursos recurren a un lenguaje científicista, a un campo metafórico de corte biologicista, evolucionista o espiritualista, en que se concibe a la nación como una entidad corpórea, pero con alma, y en que a menudo “nación” se equipara a raza o al concepto de mestizaje en su dimensión de síntesis armónica o integración no conflictiva del país.

En la década del treinta, luego de la crisis capitalista de 1929, pasa a predominar una nueva escenificación del tiempo histórico nacional, que se prolongará hasta la década del setenta. Se trata del tiempo de transformación. Ante lo que se percibe como fracaso del proyecto integrador, se pretende un cambio (parcial o total) de la estructura socioeconómica (en sus variables de reforma o revolución) en beneficio de los trabajadores y de los sectores más desposeídos. El concepto de nación

se vincula ahora al de clase, revolución y anti-imperialismo. Importa la transformación de la sociedad por encima de su cohesión o integración social. Se trata de una escenificación traspasada por la utopía social demócrata o socialista, y hacia la década del setenta, por la convicción de que la tormentosa historia de América Latina ha entrado, por fin, a una etapa resolutive. Se trata de una escenificación en que predomina el lenguaje de las expectativas, de la convicción y del voluntarismo constructivista.

En las décadas actuales, en el tiempo globalizado, las nuevas tecnologías han doblegado al tiempo y al espacio, comprimiéndolos al alcance de la mano. Desde la imagen del mercado-mundo, se escenifica el presente como un ahora que podría conducir al crecimiento económico, a la utopía del yo autosuficiente, recauchado por terapias y por una vida sin colesterol, y a un mañana moderno que también acarrea altas cuotas de incertidumbre respecto al sentido de la vida, al medio ambiente o al resguardo de la identidad cultural, o a la posibilidad de enfrentar con éxito la inequidad y la distribución desigual del ingreso. Un tiempo global que se presume compartido por todo el mundo. En el prefacio a *El árbol del conocimiento*, de Humberto Maturana y Francisco Varela, se señala que la humanidad:

constituye actualmente, como resultado de las interacciones humanas, un solo sistema unitario integrado (...) hablar de Hogar, de Patria, de Humanidad, pasan a ser términos sinónimos (...) puesto que significan en última instancia lo mismo.³

Se trata de una posthegemonía. De hecho, esta vivencia del tiempo colectivo es, desde un punto de vista histórico, la más inclusiva: los celulares se encuentran en toda la escala social. Cumplen un rol preponderante la tecnología, el mercado y la convergencia de lo audiovisual con la informática y las telecomunicaciones. Un tiempo en que los Estados (cuyo rol protagónico en algunas áreas pertenece al ayer) han perdido soberanía, particularmente en el plano de lo económico y en lo cultural vinculado a los nuevos dispositivos tecnológicos. Se trata

³ Rolf Behncke, "Prefacio", en *El árbol del conocimiento*, de Humberto Maturana y Francisco Varela (Santiago: Editorial Universitaria, 2001), XXIV.

de un tiempo en que mundialización equivale a occidentalización y a sociedad de consumo.

Cada una de estas escenificaciones constituye una matriz discursiva, pero en cada una han incidido factores extradiscursivos, sociohistóricos o propiamente históricos; factores que conforman las condiciones de funcionamiento del imaginario de la nación. En cuanto a hechos históricos, en el tiempo fundacional es determinante la Independencia, en su doble cariz: como hecho de arma y como hecho mental que se prolongará en la construcción de la república durante gran parte del siglo XIX. Con respecto al tiempo de integración, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, inciden la presencia contestataria de los sectores medios y populares en la prensa, en huelgas y en nuevos partidos políticos; también la inmigración, la Segunda Internacional y la Primera Guerra Mundial. Con respecto al tiempo de transformación, entran en juego la Tercera Internacional, los frentes populares en Europa y América Latina, el fascismo, la Guerra Civil Española, Vietnam y la revolución cubana. Por último, con respecto al tiempo globalizado, inciden la caída de los socialismos reales, las nuevas tecnologías de la comunicación, el mercado-mundo y la facilidad para movilizar por el globo desde imágenes y sonidos hasta los flujos de capital.

Operan, además, constelaciones de pensamiento o climas intelectuales comunes a los países de Occidente e Hispanoamérica, que contribuyen a crear un punto de vista y un horizonte de expectativas desde donde se mira (y desde el que se perfila un ayer, un hoy y un mañana). La ilustración, el liberalismo, el republicanismo clásico y el romanticismo son constelaciones que operan respecto al tiempo fundacional. El positivismo, el pensamiento biológico y organicista (el darwinismo social, las ideas eugenésicas, las ideas teosóficas) operan respecto al tiempo de integración. El marxismo en todas sus variantes, el vanguardismo político, el dependentismo, el desarrollismo, el maoísmo, el neomarxismo y la teología de la liberación operan respecto al tiempo de transformación. Y el neoliberalismo, el economicismo, y la cultura posmoderna y la terapia del yo lo hacen hoy respecto al tiempo globalizado. Son constelaciones que también permean la evolución del Estado: desde un Estado fundacional de tono oligárquico a uno de compromiso y benefactor; luego a un Estado social y, actualmente, a un Estado subsidiario con algunos indicios de cambio.

En cada una de estas escenificaciones emergen discursos identitarios diferentes. A comienzos del siglo XIX, en los inicios del tiempo de fundación, se construye una identidad en el antiespañolismo, en la negación del pasado colonial. Cabe recordar que el primer escudo nacional en 1811 estuvo conformado por una pareja de araucanos rodeados de símbolos ilustrados. Con la construcción de la nación, sin embargo, también prima la concepción de una identidad homogénea o monoidentidad, que asume un concepto de identidad nacional que, desde el paradigma de la civilización europea, niega al otro, sea éste indio, negro o subalterno.

Posteriormente, a comienzos del siglo XX, en el tiempo de integración, la concepción de la identidad se vincula a la idea de mestizaje —recuérdese el criollismo de Mariano Latorre y la valoración del roto y del huaso como íconos de la identidad nacional—, que va integrando a diversos sectores sociales y étnicos, tratando de armonizarlos con la concepción tradicional de la identidad nacional. A partir de la década del treinta, en el tiempo de transformación, se advierte una rearticulación identitaria utópica y revolucionaria desde el vector sociopolítico y de clase, protagonizada por el mundo del trabajo al que se apela con la voz compañero.

Finalmente, en el tiempo globalizado emergen identidades nómades, desterritorializadas, fragmentadas, híbridas; también identidades de género y étnicas, o identidades locales y deportivas que se resisten o que no están integradas en el concepto de identidad nacional, y que a veces buscan mediante un forcejeo amortiguar los efectos de la globalización en curso. A su vez, surgen identidades vinculadas al consumo, a los medios de comunicación y al protagonismo de los emprendedores, de los innovadores y del mercado.

El tiempo no es un espacio vacío, su vivencia colectiva implica compartir ideas, signos, visiones de mundo y también maneras de conducta y de comunicación. Los ayer, los ahora, los mañana se llenan de contenidos distintos, alimentando voluntades político-intelectuales y culturales que, a su vez, inciden en las políticas públicas y en la construcción de la nación. Además, se generan, por parte de grupos o sectores sociales que no se sienten interpretados por estos diseños, energías que se resisten al escenario hegemónico. Desde esta perspectiva, la semántica y periodización de los tiempos colectivos que hemos seña-

lado no pueden considerarse con rigidez, pues siempre habrá sectores residuales o conservadores que aún perviven, o sectores emergentes que se adelantan a la experiencia colectiva del tiempo que vendrá. Se trata de un aspecto central de esta propuesta, pues las distinciones y contrapuntos entre lo hegemónico y las pulsiones contrahegemónicas y contestarias permitirán establecer vínculos entre los procesos intelectuales y culturales en su relación dinámica con la sociedad, la política y las distintas corrientes de pensamiento.

Desde este punto de vista, las escenificaciones del tiempo nacional son direcciones culturales hegemónicas complejas, que coexisten con otras. Las que hemos distinguido, por lo tanto, aunque son dominantes, no son las únicas; cuestión que se hace patente en la confrontación entre republicanismo, liberalismo y pensamiento conservador, o entre laicismo y religión, o entre marxismo y antimarxismo. Ello permite hablar de direcciones culturales hegemónicas y de pulsiones contrahegemónicas, como también de procesos de osmosis y negociación entre ellas. Son dinámicas que se expresan con fuerza en el ámbito cultural y en la organización de la cultura, ámbito que será siempre, como ya hemos señalado, un campo en disputa o de negociación.

Las distintas escenificaciones del tiempo histórico, aun cuando tienen en Hispanoamérica aspectos comunes, se plasman de modo distinto en cada nación, proceso en el que inciden aspectos locales; de allí que hablemos de una escenificación del tiempo histórico nacional. Un acontecimiento histórico determinado: la pérdida del mar para Bolivia, la revolución cubana en 1959 o el golpe de Estado en Chile generan variaciones en la escenificación del tiempo histórico nacional, modifican la autoconsciencia histórica y el relato. Son fenómenos que muestran que la nación no está constituida sólo por territorio, sociedad y gobierno, sino también por una actividad constante de articulación de sentidos simbólicos unificadores, representaciones capaces de generar lealtades y vínculos que gravitan en el ámbito de la política y de la cultura.

Es en este complejo enjambre de relaciones y determinaciones y en las distintas escenificaciones hegemónicas del tiempo histórico nacional, con sus pulsiones contrahegemónicas, que operan y se instalan las políticas culturales. Políticas culturales que se caracterizan por favorecer las energías creativas que prevalecen en cada escenificación del tiempo histórico nacional.

FACTORES SOCIOHISTÓRICOS Y DÉFICIT DE ESPESOR CULTURAL

Los factores sociohistóricos pueden considerarse políticas culturales indirectas, a diferencia de las políticas culturales propiamente tales establecidas por el Estado. Entendemos por políticas culturales indirectas aquellas que, siendo políticas en el plano económico, educativo, comunicacional, ya sea de Estados o empresas, afectan el campo cultural. Ya la propia Independencia afectó el campo cultural, en la medida en que las fronteras políticas de las nuevas naciones no coincidían con sus fronteras culturales. Las comunidades de vida y de cultura no siempre se convierten en comunidades políticas. Hasta el día de hoy en la feria dominical de San Pedro de Atacama no se vende música argentina, chilena o boliviana, sino música andina. En el extremo sur no hay dos países que limitan, hay uno solo: la Patagonia.

También son políticas culturales indirectas el financiamiento por parte del Estado de las expediciones de Claudio Gay e Ignacio Domeyko, las políticas de educación como la Ley de Educación Primaria de 1920, y un ejemplo más actual: las nuevas tecnologías y los cambios que ellas conllevan, cambios que obedecen más a los designios de Apple, Microsoft o Nintendo que a las políticas culturales del Estado.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu ha demostrado ampliamente la homología entre cultura y estructura social, vale decir, la vinculación entre la trama social y las prácticas culturales que son diferentes, según los distintos sectores sociales.⁴ Desde esta perspectiva, Chile, en términos comparativos, tiene un déficit de espesor cultural de base étnica y demográfica, en relación con Paraguay, Brasil o Bolivia. Paraguay tiene una población de casi siete millones de habitantes y sólo un poco más del dos por ciento (equivalente a cerca de 150 mil personas) son guaraníes o hijos de mestizos cuya lengua materna es el guaraní,⁵ sin

⁴ Según Bourdieu, “quienes son parte de la elite tienen gustos y prácticas culturales exclusivas a este grupo, así como quienes provienen de sectores populares tienden a ser afines a prácticas y preferencias de la cultura popular”. Cristóbal Moya y Mónica Gerber, “La lectura en formatos digitales en el Chile actual: nuevas prácticas y viejas desigualdades”, *Revista Chilena de Literatura* 94 (en prensa).

⁵ Datos proyectados a partir de los trabajos de Bartolomeu Meliá, sacerdote jesuita español y el más destacado estudioso del guaraní. Véase *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura* (Madrid: Mapfre, 1992). También Bartolomeu Meliá y Sergio Cáceres, *Historia cultural del Paraguay* (Asunción: El Lector y ABC, 2010).

embargo, más de la mitad de la población del país es bilingüe (diversos autores señalan cifras que van del 60 al 80 por ciento), fenómeno que se proyecta en una fuerte interculturalidad que abarca todos los sectores de la población, así como la creación artística. Piénsese, por ejemplo, en una novela transcultural como *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos, o en el Museo del Barro de Asunción. Paraguay es un país bilingüe y, lo que es más significativo, un país bicultural, pero no por políticas culturales del Estado sino por complejas razones sociohistóricas (las misiones jesuitas, su insularidad, una migración muy tardía, etcétera). Chile, en cambio, tiene proporcionalmente mayor población indígena que Paraguay, pero casi nadie —más allá de los propios mapuches— habla mapudungún. Nuestra autoconciencia histórica es la de un país monocultural y homogéneo, blanco, carente, por lo tanto, de interculturalidad, aunque basta subirse al metro de Santiago para darse cuenta de que no es así. Chile ha sido, comparativamente, un país que, por su centralismo, sus nexos y sus hegemonías sociopolíticas, no ha potenciado las diferencias culturales de base étnica o demográfica, lo que se traduce en que los diversos sectores culturales, sociales y regionales que integran la nación no se han convertido, o no se han visibilizado, en actores culturales a plenitud, lo que, desde cierto punto de vista, significa que aún no la integran.

Los ritmos de los tiempos históricos, que como hemos señalado, tienen una gran incidencia en la cultura, no son manejables. Lo que sí puede ocurrir, como sucedió en Paraguay, es que el Estado a través de una política directa sancione lo que obedece a situaciones históricas complejas: el Estado paraguayo decretó en 1992 al español y al guaraní como idiomas oficiales de la nación. Hace una década nadie habría pensado que los Rolling Stones darían un concierto en La Habana, en la Plaza de la Revolución, o que músicos cubano-americanos de Miami —tildados antes por el discurso oficial de La Habana como “gusanos”— participarían en un concierto junto con músicos jóvenes de Cuba. Es como si el día de mañana Los Huasos Quincheros y Quilapayún dieran un concierto en el Estadio Nacional celebrando 60 años de canto al “Álamo huacho”, al “Patito chiquito” y a “La batea”. Fenómenos como la reconciliación son imposibles de vaticinar o de lograr con políticas culturales directas.

ESTADO Y POLÍTICAS CULTURALES

Políticas culturales directas y propiamente tales, que tienen como agente al Estado, van a hacerse presentes en Chile recién en la tercera década del siglo XX. Hay que considerar que el Estado no es una ficción abstracta y monolítica siempre igual a sí misma, sino más bien un campo de relaciones y de poder, que no está por encima de los conflictos ni de los intereses sociales, ni sobre los nexos y hegemonías que se dan en la sociedad. Por lo tanto, no es ajeno a las modalidades de la escenificación del tiempo histórico nacional. Tampoco opera ante esos nexos y hegemonías como un ente neutral. Siempre estará teñido por los intereses e ideas de cierto sector, en función de los cuales ejerce sus poderes coercitivos y persuasivos.

Durante el siglo XIX el Estado tiene como sujeto a la élite ilustrada por distintas razones, tales como el voto censitario y otras. La historiografía ha hablado de Estado oligárquico, de Estado conservador o de Estado liberal clásico, un Estado cuya crisis se hace patente en la Guerra Civil del 91 y en el Parlamentarismo. El Estado fundacional precede, como ha planteado Mario Góngora, a la nación. Con Arturo Alessandri Palma y su estrategia de reformas para evitar la revolución se abrió camino al Estado benefactor. Ahí surgieron la ley de educación primaria, el fortalecimiento del Estado docente, el Código del Trabajo, entre otras políticas públicas. El Estado transita del liberalismo a un reformismo integrador, con un trasfondo biologicista y evolucionista, y siempre con las pulsiones contrahegemónicas del mundo del trabajo en sus diversas expresiones. La crisis del Estado liberal dio lugar a una cierta democratización del Estado que crece y deviene un campo ocupacional. Durante el primer gobierno de Alessandri, el Estado se fortalece como instancia de integración social, sentándose así las bases para lo que será un Estado de tonalidad mesocrática y secular.⁶

A partir de la crisis del capitalismo internacional de 1929 adquiere mayor relevancia el Estado de bienestar de cuño keynesiano, que se va a ampliar hasta constituir un Estado desarrollista y un Estado social, vale decir, un Estado que extenderá su acción a todos los órdenes de la sociedad. El concepto de Estado social tiene un contenido ético que va

⁶ Pero también con connotaciones represivas, sobre todo hacia el mundo popular: Ranquil y La Coruña.

más allá de la voz de Estado benefactor, en la medida en que apunta a hacer operantes para todos los sectores de la sociedad los principios y derechos formales que se proclaman en el texto constitucional.

El tránsito del Estado de bienestar y desarrollista al Estado social ocurre en nuestro país desde la década del treinta hasta la década del setenta, e implica una escenificación del tiempo histórico orientado por un imaginario de transformación de la sociedad, en una bipolaridad que va de la reforma a la revolución y se proyecta en el campo de las políticas culturales en dos paradigmas: el de extensión o democratización de la cultura y el de participación o de democracia cultural.⁷

El paradigma de difusión y democratización de la cultura implica 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. Subyace a este paradigma la idea de un capital cultural único; privilegia, en consecuencia, el polo de la oferta por sobre el de la demanda o de las necesidades culturales; valora el rol del poder central en los asuntos culturales y tiende a concebir la vida cultural en términos de acceso y recepción pasiva, perfilando una ciudadanía esponja en lugar de un proceso activo, plural y participativo.

El paradigma de la democracia cultural concibe a la cultura como una pluralidad de culturas y subculturas; apunta más a la demanda y a las necesidades, lo que implica la participación de cada grupo o sector social en la vida cultural ya no sólo como receptores, sino que también como emisores y actores de la misma. Subyace la idea de que, en la medida en que la pluralidad y heterogeneidad cultural sean favorecidas por el Estado, se estarían sentando las bases para que el potencial creador de cada individuo pueda expresarse. Este ideal supone una democracia política, social y económica.

Del mismo modo que entre 1930 y la década del setenta se da una bipolaridad y un contrapunto político entre reforma y revolución, estos

⁷ Los conceptos de democratización y democracia cultural —tal como los utilizamos— fueron instalados en las cinco conferencias intergubernamentales sobre políticas culturales convocadas por la Unesco entre 1972 y 1981 (Eurocult, 1972; Asiaticult, 1973; Africacult, 1975; Américacult, 1978, y Arabiacult, 1981), conferencias que culminaron con la Conferencia Mundial de México, en 1982.

dos paradigmas establecerán una contienda en políticas culturales del Estado. Democratización y democracia cultural, difusión y extensión son en cada caso los conceptos operantes, los que apuntan, por una parte, a los temas de acceso, y, por la otra, a la participación.

MINISTERIO DEL TRABAJO Y LA CULTURA

En sintonía con la escenificación del tiempo histórico en clave de transformación de la sociedad, la primera instancia estatal que alojó una política cultural directa con perspectiva nacional fue el Departamento de Extensión Sociológica y Cultural creado como una dependencia del Ministerio del Trabajo en 1932.⁸ El Departamento se organizó en cuatro secciones: la docente tuvo como jefe a Joaquín Edwards Bello; la biblioteca, a Pablo Neruda; la sección espectáculo, a los dramaturgos René Hurtado y Antonio Acevedo Hernández, y la sección de propaganda, a Tomás Lago; todos ellos figuras relevantes del mundo cultural. Un folleto de fines de 1932 consigna que, en los primeros meses de funcionamiento, el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio del Trabajo organizó 426 funciones gratuitas de cine, teatro, conciertos y circo para obreros, habiéndose repartido 280 mil localidades en teatros de Santiago y Valparaíso.⁹ Entre estas actividades, se destaca un concierto de Claudio Arrau, un ciclo de charlas sobre el teatro de Antonio Acevedo Hernández, una disertación sobre la república española y conferencias sobre “El alma portuguesa”, de Tomás Gatica Martínez, ex director de la *Revista Zig-Zag* y responsable del Departamento.

A poco andar, la unidad de política cultural del Ministerio perdió el calificativo de sociológica y operó como órgano de política cultural del Estado hasta comienzos de la década del cuarenta. Tuvo una fluida interacción con gremios y sindicatos de Santiago. Hacia fines de la década del treinta, un plan de trabajo anual del Departamento menciona actividades culturales en Santiago y provincias, destinadas al público obrero y popular, adulto e infantil. Entre ellas se cuentan acciones reeducativas

⁸ Ministerio instituido como secretaría de Estado independiente en julio de 1932 por Carlos Dávila, Presidente provisional por 100 días de la brevísima República Socialista.

⁹ Departamento de Extensión Cultural del Ministerio del Trabajo, “Folleto”, 1932.

y conferencias o charlas sobre sociología, biología, moral, historia literaria y arte; también, un concurso teatral para aficionados y un certamen destinado a estimular las aptitudes e intereses literarios, artísticos y científicos de los obreros.

En consonancia con la escenificación del tiempo histórico nacional en clave de transformación social, la extensión del saber y la cultura al mundo de los trabajadores fue una idea fuerza frecuente en la década del treinta, que incluso se hizo patente en la creación, a nivel de la sociedad civil, de universidades populares.¹⁰ Los sucesivos gobiernos del Frente Popular, con el interregno antidemocrático de Gabriel González Videla, contribuyeron a este clima y a una izquierdización del espectro político y de la política cultural del Estado. Esto se manifestó, entre otros hechos, en el rol que jugó Chile apoyando y financiando el viaje del Winnipeg, viejo barco de carga que, en agosto de 1939, zarpó del puerto francés de Pauillac a Valparaíso con 2.200 refugiados españoles, entre los que se contaban cientos de artistas e intelectuales que contribuirían al desarrollo cultural del país, tales como los pintores José Balmes y Roser Bru, el dramaturgo José Ricardo Morales, el historiador Leopoldo Castedo y el diseñador Mauricio Amster.

Son años en que, luego de su trágica muerte, Federico García Lorca es convertido en una figura emblemática de los ideales y luchas por el rol de la cultura en la transformación de la sociedad. Esto es especialmente relevante en Chile para la generación del 38, que abogaba por una estética de realismo social, y consagró a autores como Nicomedes Guzmán y su novela *La sangre y la esperanza* (1943). En sintonía con el clima hegemónico, la estética de la generación del 38, aunque dominante, tuvo contradictores en el pensamiento artístico (piénsese en María Luisa Bombal) y en el plano político: sectores ligados al hispanismo y al integrista católico, antirrepublicanos, corporativistas y partidarios del franquismo. También en el vanguardismo: Vicente Huidobro calificó a García Lorca de gitano profesional, y el grupo La Mandrágora, con Braulio Arenas a la cabeza, irrumpió en un acto de solidaridad con

¹⁰ La Asociación General de Profesores, inspirada en la reforma universitaria de Córdoba y en la Universidad Popular Lastarria (1918), en 1931 creó la Universidad Popular de Temuco, y, en 1932, la Universidad Popular de Concepción. En 1940, la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile creó la Escuela Nocturna para Obreros de la Construcción (ENOC).

España en la Casa Central de la Universidad de Chile, acusando a la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y concretamente a Pablo Neruda (al que apodaban Bacalao), de haberse robado los dineros recolectados en solidaridad con los niños huérfanos de la Guerra Civil Española. Estos hechos ponen en evidencia lo que señalábamos a propósito de las pulsiones hegemónicas y contrahegemónicas en la escenificación del tiempo histórico nacional.

En 1939, el gobierno de Pedro Aguirre Cerda se propuso darle mayor proyección a la acción del Estado en el campo cultural. Creó una comisión de cultura, a la cual se le encomendó elaborar un proyecto para una Dirección General de Extensión Cultural que dependería del Ministerio del Interior (se le asignaba también una función de propaganda y publicidad). Esta nueva institución absorbió al Departamento de Extensión Cultural del Ministerio del Trabajo, y las actividades realizadas por la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile. La idea era potenciar una política nacional de extensión cultural y, también, dar a conocer a la opinión pública las realizaciones del gobierno del Frente Popular.¹¹

El resultado fue una propuesta ambiciosa, que consideraba el fomento de todos los circuitos y actividades artísticas, destinada ahora no sólo a obreros, sino también a sectores medios y campesinos, y, en general, a toda la población del país. Debido a la amplitud de la propuesta, ésta pudo llevarse a cabo únicamente de modo parcial. La propaganda y publicidad estuvieron a cargo de la Secretaría General de Gobierno; las tareas de fomento y extensión del arte, propuestas por la comisión de cultura, serían abordadas con aportes directos del Estado hacia las universidades estatales o paraestatales, y hacia una universidad privada. Paralelamente, en el ámbito de la cinematografía, la Corfo creó en 1941 Chile Films, con una perspectiva de fomento de la industria del cine. Los accionistas principales fueron la Corfo y la Universidad de Chile, y, en una proporción menor, dos privados: la Compañía Chilena de Navegación Interoceánica y el político liberal Mariano Puga.¹²

¹¹ Redactaron el proyecto, entre otros, Raúl Rettig, el dibujante y cineasta Jorge Délano, Pablo Neruda y el actor y empresario teatral Alejandro Flores.

¹² Resulta inexplicable que no se haya fomentado en esos años la industria editorial, considerando los problemas de España y el poco desarrollo en México y Argentina. Esta industria cultural tenía grandes perspectivas en el mercado hispanoparlante.

EL ESTADO Y LAS UNIVERSIDADES

En el sistema cultural del período que va desde 1930 hasta la década del setenta, la Universidad de Chile, pero también otras universidades estatales y paraestatales (como la Universidad Técnica del Estado y la Universidad de Concepción) e incluso la Universidad Católica —vale decir, todas las que hoy consideramos universidades complejas y tradicionales— desempeñaron un rol significativo en el campo de las políticas culturales. Este rol incidió en la formación y profesionalización de recursos humanos y circuitos artísticos, en la modernización de los campos culturales más relevantes (teatro, música, cine, danza y plástica), en la investigación y cultivo del folklore y de las artes populares, en la difusión de las más variadas expresiones artísticas en distintos sectores sociales a lo largo del país, en la instalación con criterios de extensión de editoriales y medios de comunicación masivos (radios y muy fundamentalmente la televisión), en el intercambio y en la apertura a tendencias artísticas y culturales del escenario internacional. Este rol contó con el aval y con el aporte financiero del Estado, un Estado de compromiso que, a partir de 1938, entendería su función de apoyo al desarrollo no sólo en el ámbito económico y de los servicios, sino también en el social y cultural.

Considerando que las universidades tenían una relativa autonomía, la delegación de la política cultural en ellas tuvo la virtud de cierta estabilidad y de una menor dependencia de los cambios políticos en la máquina del poder. Por ejemplo, la Ley de Defensa de la Democracia de González Videla no afectó las tareas culturales de la Universidad de Chile. Por otra parte, en cuanto a contenidos, el desarrollo y modernización del campo cultural y la consolidación de las disciplinas artísticas al interior de las universidades se tradujo en una mayor autonomía respecto al tutelaje del gusto aristocrático y tradicional sobre el arte. En este contexto, la práctica artística se tornó especialmente sensible a los contenidos y formas expresivas experimentales, al gusto de los grupos medios y populares en ascenso¹³ y al imaginario político dominante (en el contexto de una vivencia colectiva del tiempo histórico en clave de transformación de la sociedad).

¹³ Véase al respecto: Carlos Catalán, Rafael Guilisasti y Giselle Munizaga, *Transformaciones en el sistema cultural en Chile 1920-1973* (Santiago: Ceneqa, 1987).

La Universidad de Chile, la más antigua y, en esos años, la más grande del país, desempeñó entonces un rol pionero y de alta significación. En los rectorados de Juvenal Hernández (1932-1953), de Juan Gómez Millas (1953-1963) y Eugenio González Rojas (1963-1967) institucionalizó las actividades de fomento y difusión cultural, otorgando a la extensión un estatus paralelo a la docencia y a la investigación.

En 1934, la Facultad de Bellas Artes inaugura la radiodifusión, para ir más allá de las salas de conciertos y lugares de exposición. En 1936, Amanda Labarca funda y organiza las Escuelas de Temporada de invierno y de verano, gratuitas y abiertas a todo público, las que se prolongaron por varias décadas y que ya en 1943 sumaban, entre cursos y conferencias, más de 400 actividades. En 1941, la universidad funda el Teatro Experimental. En 1944 crea el Museo de Arte Popular, en el que trabajaron, entre otros, Tomás Lago y Oreste Plath. En 1948, el Estado le traspasó a la universidad (con financiamiento y parte del personal) la Dirección General de Información y Cultura, que operaba como una dependencia de la Secretaría General de Gobierno. También le encargó ocuparse del Estadio de Recoleta.¹⁴ En 1967, el rector Eugenio González afirmaba con razón:

Chile no tiene, como los viejos países europeos, un Ministerio de Cultura, por eso la Universidad de Chile debe llenar ese vacío y está obligada a ofrecerle un espacio a los grandes creadores de este país y también a los que recién inician este camino.¹⁵

POLÍTICA CULTURAL TEATRAL

El caso del teatro es un buen ejemplo del rol que cumplieron las universidades tradicionales como brazos del Estado. El Teatro Experimental de la Universidad de Chile (Ituch), creado en 1941, y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, creado en 1943, son un ejemplo

¹⁴ Enrique Marshall (comp.), *Leyes, decretos y reglamentos*, tomo I, *Reglamentación general y de los servicios dependientes de la rectoría* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1953).

¹⁵ Luis Maira, "El rector Eugenio González: Evocaciones y aprendizajes", *Anales de la Universidad de Chile* 17 (2005), http://web.uchile.cl/vignette/anales/CDA/an_sub_simple/0,1280,SCID%253D19052%2526ISID%253D665%2526GRF%253D19041%2526ACT%253D1%2526PRT%253D19042,00.html.

de las transformaciones posibilitadas por una organización de la cultura en que las universidades cobijaron el desarrollo cultural.

En **la fundación del Experimental** participaron, entre otros, Agustín Siré, Bélgica Castro, Pedro Orthous, Roberto Parada, el dramaturgo José Ricardo Morales y el escenógrafo Héctor del Campo, ambos exiliados españoles; también Pedro de la Barra, su primer y más importante director. Casi todos ellos son figuras de larga trayectoria en el teatro y vigentes durante gran parte del siglo XX, e incluso algunos —como Bélgica Castro— presentes hasta el día de hoy. A partir de su primer estreno, en 1941, el Teatro Experimental montó ininterrumpidamente hasta 1973 más de 110 obras, no sólo en Santiago sino también en provincias: piezas del teatro clásico y moderno, nacionales, europeas y norteamericanas. Desde Eurípides, Cervantes y Shakespeare hasta García Lorca, Pirandello y Samuel Beckett; desde Chéjov, Ibsen y Brecht hasta Dino Buzatti, Tennessee Williams y Peter Weiss; desde Acevedo Hernández, Isidora Aguirre y Luis Alberto Heiremans hasta Arthur Miller, Edward Albee y Jean Paul Sartre.

A partir de 1942, el Ministerio de Educación le otorgó al Teatro Experimental una subvención anual. En 1946, la universidad garantizó el pago de un sueldo mensual a diez actores. Un año después, el teatro creó una escuela de arte dramático, que a partir de 1948, oficializada por la universidad, impartió formación teatral en horario diurno y vespertino. En esa escuela estudió dirección teatral Víctor Jara, quien fue asistente de Pedro de la Barra y, más tarde, entre 1963 y 1979, uno de los directores estables del Experimental. Desde 1954, el Ituch tuvo un espacio teatral propio.

La estabilidad laboral de los actores fue acompañada por otras modernizaciones propias de la actividad teatral, como la incorporación desde los primeros años de teorías actorales y escénicas innovadoras (el método de Stanislavsky, creador del Teatro del Arte de Moscú, o las teorías de Piscator), lo que justificaba el nombre de Teatro Experimental. En los montajes participaban escenógrafos, vestuaristas e iluminadores profesionales, con conceptos plásticos alejados del realismo tradicional. También se desterró el recurso de las primeras figuras o divos, y se recurrió, en cambio, al trabajo colectivo y a una interacción con las nuevas tendencias de la dramaturgia internacional.

El sistema universitario y el rol que ocupaba la extensión en la Universidad de Chile aseguró a la práctica artística no sólo recursos hu-

manos y materiales para su producción y posibilidades inéditas de creación, sino también sólidas condiciones para su reproducción, basadas en una profesionalización garantizada por el Estado.¹⁶ Como lo recuerda el rector Juvenal Hernández:

Desde sus comienzos, la acción del Teatro Experimental ejerció su influencia no sólo a través de las representaciones para el público en general, sino en forma muy especial por medio de funciones dedicadas a los estudiantes universitarios, secundarios y de enseñanza primaria, por medio de presentaciones y charlas explicativas en los locales de los sindicatos de obreros y empleados, realizando giras a diversos puntos del país y colaborando activamente en la organización de grupos teatrales entre los estudiantes y empleados, tanto en Santiago como en provincia.¹⁷

Influidas por la experiencia de la Universidad de Chile, y haciéndose cargo del clima intelectual y político de la época, desde la década del cuarenta otras universidades se van plegando al modelo de extensión universitaria, conformando una vasta red de protección y circulación de productos culturales sobre la base de la estructura del sistema de enseñanza superior con apoyo del Estado.¹⁸ En 1943, un grupo de estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica, entre ellos Pedro Morthieur y Fernando Debesa, fundan el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, sobre los mismos fundamentos en que se había creado el Experimental de la Universidad de Chile. Desde esa fecha, estrenan ininterrumpidamente obras clásicas y modernas, y desde 1957 hasta fines de la década del setenta llevan a cabo montajes de autores chilenos, privilegiando piezas de contenido nacional popular: obras de Armando Moock, Antonio Acevedo Hernández, Alfonso Alcalde, Isidora Aguirre, Fernando Cuadra, Nicanor Parra, Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic, Alejandro Sievecking y Jorge Díaz, entre otros. Tal como el Experimental de la Universidad de Chile, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica creó una Escuela de Teatro y con-

¹⁶ Catalán, Guilisasti y Munizaga, *Transformaciones*.

¹⁷ Juvenal Hernández, *Memoria presentada por el ex rector de la Universidad de Chile, don Juvenal Hernández al expirar su cuarto período el 26 de septiembre de 1953* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1953), 179.

¹⁸ Catalán, Guilisasti y Munizaga, *Transformaciones*.

tribuyó a profesionalizar y modernizar la actividad. En sintonía con el clima de transformación social, el Teatro de Ensayo también se esforzó por llevar su práctica artística a otros sectores sociales. Por ejemplo, en 1966, subvencionado por el Estado, realizó una campaña popular de difusión del teatro, movilizándolo su teatro carpa desde el centro de la ciudad hacia las poblaciones periféricas, montando diversas obras en una tentativa de recomposición del tejido social en conjunto con las organizaciones de juntas de vecinos y centros de madres.¹⁹ Son los años del gobierno de Frei Montalva.

En la Universidad de Concepción surge, a fines de la década del cuarenta, un teatro universitario conformado por alumnos y aficionados, dirigidos por el profesor de la Escuela de Derecho David Stitchkin, grupo que va a ser oficializado a partir de 1951 como Teatro de la Universidad de Concepción (TUC). Su director se convertiría más tarde, en 1956, en rector de la universidad, dándoles desde entonces un extraordinario apoyo a las actividades culturales y a la extensión, generando un polo cultural descentralizado de gran relieve para la región y el país, en el cual la actividad teatral fue una entre otras de las prácticas artístico-culturales que se fomentaron. Desde el rectorado de Stitchkin, el TUC contó con una planta estable de actores y directores que incluyó —entre otros— a Delfina Guzmán, Gustavo Meza, Nelson Villagra y el propio Pedro de la Barra, quien se empeñó en desarrollar “un teatro nacional popular, libre, creativo y verdadero”.²⁰ Entre 1950 y 1973, el TUC montó más de 70 obras, casi todas de autores del siglo XX, europeos, norteamericanos, latinoamericanos y sobre todo chilenos. Entre ellas, se incluyeron obras como *Población esperanza* (1958), de Isidora Aguirre y Manuel Rojas, o *Las redes del mar* (1959) y *Umbral* (1967), de José Chesta, piezas que escenificaban las inequidades y los conflictos no resueltos de sectores económica y socialmente en pugna, y que obedecían al compromiso social y político que el teatro debía establecer (según el imaginario político de entonces) con los trabajadores y con los grupos marginales. Aunque también se montaron obras de Carlos Cariola,

¹⁹ Luis Pradenas, *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX* (Santiago: Lom, 2006).

²⁰ Marta Contreras, Patricia Hernández y Adolfo Albornoz, *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción* (Talcahuano: Universidad de Concepción, 2003), 422.

Egon Wolff y Eugène Ionesco, fue sobre todo un teatro que vibró y sintonizó con el clima político de los sesenta y con el auge del imaginario de transformación social.

En 1958, en la Universidad Técnica del Estado (hoy Universidad de Santiago) un grupo de alumnos, con el apoyo de esta casa de estudios, formó el teatro Teknos, montando desde esa fecha hasta 1973 más de 20 obras de teatro clásico y moderno de autores chilenos, latinoamericanos, europeos y norteamericanos; también realizaron giras al norte y al sur del país, y llevaron sus montajes a varias ciudades, poblaciones y colegios, llegando a localidades apartadas del norte, centro y sur de Chile.²¹

Las actividades que hemos reseñado con respecto al teatro, instaladas en el espacio académico, se constituyen en una de las etapas más significativas en la historia del teatro en Chile, una etapa cuya incidencia en lo propiamente teatral opera hasta hoy, aun cuando ha cambiado radicalmente el modelo de organización de la cultura. Se trata de una etapa que contribuyó a formar generaciones de actores, dramaturgos, escenógrafos, diseñadores, vestuaristas e iluminadores, emergiendo también a partir de este proceso una crítica teatral especializada. La modernización de la práctica teatral se tradujo en una notable diversidad y riqueza de montajes, lo que contribuyó a desplazamientos en el tejido cultural y simbólico. El público que asistió (ya fueran jóvenes, obreros, estudiantes, creadores o mujeres) se abrió paso a nuevas subjetividades e imaginarios, y a nuevos modos de habitar y ser en el mundo.

Esta trayectoria, que no hubiera sido posible sin contar con el auspicio y apoyo del Estado y de las universidades, contribuyó a situar a la práctica artística teatral en un plano distinto al del teatro comercial o de mera entretención, y llevó a cabo una labor considerable de educación estética. Aportó también a la democracia cultural fomentando la actividad teatral local y aficionada e, incluso, en las últimas décadas, contribuyó, paradójicamente, a profesionalizar la industria cultural y la cultura de masas a través del aporte de actores y profesionales del teatro a la cinematografía y a la televisión. Bélgica Castro, Delfina Guzmán y Héctor Noguera son testimonios vivos de ese proceso.

²¹ Mario Cánepa, *Historia del teatro chileno* (Santiago: Universidad Técnica del Estado, 1974).

Lo que ocurrió en el teatro gracias al rol de las universidades cobijadas por el Estado se dio también en las otras artes: en el campo de la plástica y las artes visuales, del cine, la música, la danza y también en el folklore. Cabe recordar que Margot Loyola y Violeta Parra, como recopiladoras e intérpretes (Violeta Parra era técnicamente una autodidacta), encontraron apoyo y se desempeñaron como docentes e investigadoras en espacios universitarios. Fue una situación que hoy —con la rigidez de las normas y de los requisitos de ingreso a la academia— resultaría prácticamente imposible.

Pero el Estado no sólo delegó en las universidades el tutelaje y desarrollo de la cultura nacional, sino que también confió a éstas el medio de comunicación más importante de las últimas décadas: la televisión. En efecto, el Decreto Ley n.º 7.039, del 28 de octubre de 1958, otorgaba privilegios y granjerías al manejo de la televisión por parte de las universidades, sustrayendo a este medio del dominio de la empresa privada y orientándolo en una línea educativa. En este contexto, se les entregó simultáneamente concesiones de televisión a la Universidad Católica y a la Universidad de Chile, estableciendo una suerte de equilibrio (no exento de connotaciones políticas) entre el mundo laico y el católico.²²

La definición de la televisión como cultural y educativa se inscribía en la perspectiva del Estado docente, que gozaba de amplia aceptación en el espectro político de la época y que operaba con el parámetro de un Estado social, que no estaba dispuesto a autorizar la televisión privada. Se trataba de una postura casi única en América Latina.²³ En los dos primeros años, las transmisiones fueron experimentales y en horario reducido. Solamente con el mundial de fútbol de 1962 los canales universitarios ampliaron su horario y cobertura.

El Estado fue también un agente directo de cultura —sin mediación universitaria— en el campo del cine y del libro, en este último creando Quimantú, editorial que a partir de 1971 publicó tirajes significativos de libros en distintos formatos, tanto de literatura, como de

²² Nos basamos en María de la Luz Hurtado, *Historia de la TV en Chile (1958-1973)* (Santiago: Documentas/ Ceneca, 1988).

²³ Carlos Portales, *Poder económico y libertad de expresión. La industria de la comunicación chilena en la democracia y el autoritarismo* (México: Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales / Nueva Imagen, 1981).

ciencias sociales y política, acción y gestión cultural del Estado, que también se inscribió en la vivencia colectiva del tiempo histórico de transformación de la sociedad.

En síntesis, podemos afirmar que desde inicios del siglo XIX las acciones indirectas del Estado y los factores históricos que inciden en el campo de la cultura están en sintonía con la fundación y construcción de la nación; luego, a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX (ante la emergencia de nuevos actores sociales), están acorde con la integración nacional; y a partir de la tercera década del siglo XX, las políticas culturales directas estarán cada vez más en sintonía con una vivencia colectiva de un tiempo histórico nacional de transformación de la sociedad, todo esto siempre en un contexto de hegemonías y nexos sociopolíticos y constelaciones intelectuales cambiantes. Con este recuento no estamos tratando de santificar al Estado de entonces o postular una vuelta o una repetición de las políticas culturales del pasado. Nos interesa, sí, dar cuenta de la dinámica de éste, conscientes de que la propia semántica de los tiempos históricos hace imposible repetirlo. Debe considerarse, además, que tal como hay fallas de mercado hay también —aunque mucho menos— fallas de Estado.²⁴

A partir de la década del setenta, el tránsito de una sociedad *estadocéntrica* a una sociedad *mercado-céntrica*²⁵ es una historia bien conocida y no necesitamos abundar en ella; sólo decir que, debido a la dictadura, Chile se adelantó a otros países en sintonizar con la vivencia colectiva del tiempo globalizado. Para avalar la idea de un Estado subsidiario afín a la globalización y al neoliberalismo operó en esos años una suerte de retroexcavadora ideológica sobre el papel del Estado en todos los órdenes (salvo las fuerzas armadas), socavando su rol hasta en los fundamentos de la nación, operación que fue criticada lúcidamente por el historiador Mario Góngora en su *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*²⁶. El Estado abandonó así a las leyes del mercado las actividades culturales, la televisión y hasta sus propias universidades.

²⁴ Por ejemplo, la política del maletín literario, que analizamos en extenso en *Historia del libro en Chile*, tercera edición (Santiago: Lom, 2010).

²⁵ Sociedad estadocéntrica y mercado-céntrica son términos que usa Norbert Lechner en “Tres formas de coordinación social”, *Revista de la Cepal* 61 (1997).

²⁶ Libro editado por primera vez en 1981 (Santiago: Editores La Ciudad, 1981).

Desde 1990 y la recuperación parcial de la democracia, si bien en el plano económico se continúa con el diseño anterior, el Estado va recuperando tíbiamente algunas dimensiones de su rol en el pasado, siempre en el marco de una escenificación del tiempo histórico nacional en clave de globalización, lo que en el campo de la cultura se traduce en una *mass*-mediatización y en una hiperinflación de la cultura de masas, y en el ámbito de las políticas culturales se traduce en una nueva institucionalidad y un aporte del Estado a la cultura vía fondos públicos, que se concursan en las más diversas áreas, incluyendo al patrimonio, políticas que José Joaquín Brunner ha caracterizado como políticas de un mercado asistido. A propósito de la hiperinflación de la cultura de masas (hoy por hoy mayoritaria en términos de flujos y circulación cultural), queda pendiente una pregunta: ¿Cabe acaso al Estado tener políticas al respecto o se trata sólo de un campo que debe dejarse al rating y al mercado?

Hay que señalar que valoramos el rol del Estado en las políticas culturales en todas las épocas, aun teniendo en cuenta las determinaciones y limitaciones que en cada una de ellas ejerce la vivencia colectiva del tiempo histórico nacional.

Luego del recorrido que hemos sucintamente descrito, quisiéramos expresar algunas opiniones personales sobre el mundo globalizado y la institucionalidad cultural actual. Tenemos cierto escepticismo en relación con la capacidad de las políticas culturales directas para operar como una suerte de ingeniería respecto al tejido social, en términos de generar el cambio cultural que el país —nos parece— requiere. En esta perspectiva, pensamos que hay hechos históricos y políticas públicas que, indirectamente, revisten tanto o más importancia que las políticas culturales directas. Mencionó cuatro:

1) Una descentralización administrativa real y profunda que tenga como consecuencia, a mediano y largo plazo, el abandono del centralismo mental, cultural, demográfico y comunicativo en que vivimos.

2) Hacer operante vía diálogo político el carácter multicultural y plurinacional del país, lo que implica reconocimiento constitucional. Ello exige pensar y encaminar soluciones a las demandas económicas, políticas y culturales de los pueblos originarios, particularmente del pueblo mapuche. Sabemos que se trata de una tarea difícil y compleja,

pero eso no quiere decir que no debiera acometerse. Un ejemplo con logros significativos al respecto es el caso de Canadá.

3) Propender a la integración cultural latinoamericana e internacional. Romper la balcanización cultural en que vivimos, de modo que el día de mañana podamos ver cine brasileño, boliviano, polaco, húngaro, canadiense, argentino, peruano, venezolano, etcétera, equilibrando una cartelera en que hoy predomina el cine proveniente de los grandes conglomerados de la industria cultural transnacional. Lo mismo respecto a la industria editorial y otros órdenes artísticos.

4) Vis a vis el desarrollo económico, valorar y restablecer la importancia social del desarrollo cultural por la vía de las humanidades y las artes en todos los niveles de la educación y de la sociedad.

Y en cuanto a políticas culturales directas y a la actual institucionalidad:

1) Somos partidarios de disminuir los proyectos favorecidos en los concursos Fondart, de modo que se puedan equilibrar los proyectos con el seguimiento de los mismos, asegurando que una vez finalizados no se queden sin público, sin lectores, sin espectadores o sin audiencias.

2) Estudiar la posibilidad de delegar y financiar actividades de extensión artística en las universidades, sobre todo en las regiones. También apoyar con mayores aportes directos, y sin concurso, experiencias exitosas como la Red de Orquestas Juveniles. Además de garantizar actividades culturales diversas y de calidad, se conseguiría así disminuir los casi 1.100 funcionarios (sin considerar contratos transitorios a jurados y consultorías)²⁷ que laboran en el CNCA, número que seguramente aumentará al constituirse en ministerio.

3) Afinar y hacer operante la Ley de Donaciones Culturales, con el propósito de incentivar los aportes del mundo privado a las actividades culturales, con una campaña para persuadir a los posibles donantes que *demonios izquierdistas* del pasado —como Pablo Neruda y Violeta Parra— forman hoy parte del acervo cultural común, para uso, goce y beneficio de todos.

²⁷ Datos obtenidos por el autor de la oficina de personal del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), en agosto del 2016.

Si bien, como hemos señalado, los ritmos de los tiempos históricos no son manejables, tenemos sin embargo la esperanza de que se produzcan cambios, y que se vaya perfilando una nueva escenificación de la vivencia colectiva del tiempo histórico nacional, un escenario en que las utopías sean más significativas y menos individualistas que “una vida sin colesterol”. También que cambien las costumbres y la sociabilidad: ¿cómo evitar los evasores del Transantiago?, ¿cómo cambiar una macromoral en que el fin justifica los medios? Tan importante como cambiar la constitución es cambiar las costumbres, un campo en que el pensamiento, la educación, la intelectualidad y la cultura tienen más de algo que aportar.

BIBLIOGRAFÍA

- Cánepa, Mario. *Historia del teatro chileno*. Santiago: Universidad Técnica del Estado, 1974.
- Catalán, Carlos, Rafael Guilisasti & Giselle Munizaga. *Transformaciones en el sistema cultural en Chile 1920-1973*. Santiago: Ceneca, 1987.
- Contreras, Marta, Patricia Hernández & Adolfo Alborno. *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción*. Talcahuano: Universidad de Concepción, 2003.
- Góngora, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago: Editores La Ciudad, 1981.
- Hernández, Juvenal. *Memoria presentada por el ex rector de la Universidad de Chile, don Juvenal Hernández al expirar su cuarto período el 26 de septiembre de 1953*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1953.
- Hurtado, María de la Luz. *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*. Santiago: Documentas / Ceneca, 1988.
- Lechner, Norbert. “Tres formas de coordinación social”. *Revista de la Cepal* 61 (1997).
- Ministerio del Trabajo. Departamento de Extensión Cultural. “Folleto”. 1932.
- Maira, Luis. “El rector Eugenio González: Evocaciones y aprendizajes”. *Anales de la Universidad de Chile* 17 (2005). http://web.uchile.cl/vignette/anales/CDA/an_sub_simple/0,1280,SCID%253D19052%2526SID%253D665%2526GRF%253D19041%2526ACT%253D1%2526PRT%253D19042,00.html.
- Marshall, Enrique (comp.). *Leyes, decretos y reglamentos*, tomo I, *Reglamentación general y de los servicios dependientes de la rectoría*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1953.
- Maturana, Humberto & Francisco Varela. *El árbol del conocimiento*. Santiago: Editorial Universitaria, 2001.

- Melía, Bartolomeu. *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura*. Madrid: Mapfre, 1992.
- Melía, Bartolomeu & Sergio Cáceres. *Historia cultural del Paraguay*. Asunción: El Lector y ABC, 2010.
- Moya, Cristóbal & Mónica Gerber. “La lectura en formatos digitales en el Chile actual: nuevas prácticas y viejas desigualdades”. *Revista Chilena de Literatura* 94 (en prensa).
- Portales, Carlos. *Poder económico y libertad de expresión. La industria de la comunicación chilena en la democracia y el autoritarismo*. México: Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales / Nueva Imagen, 1981.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago: Lom, 2006.
- Subercaseaux, Bernardo. “Campo cultural en disputa”. En *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago: Cesoc/Ceneca, 1991.
- . “Cultura y democracia”. En *La cultura durante el periodo de transición*. Santiago: CNCA, 2006.
- . *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. Santiago: Lom, 2010.
- . *Historia de las ideas y la cultura. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*, 3 volúmenes. Santiago: Universitaria, 2011. *EP*