



APUNTES PARA UNA HISTORIA
DE LA COMUNICACIÓN ALTERNATIVA EN CHILE

*Financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID)
de la Universidad de Chile, código proyecto: UI-01/13.*



CHIARA SÁEZ BAEZA

APUNTES PARA UNA HISTORIA
DE LA COMUNICACIÓN
ALTERNATIVA EN CHILE



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI



RiL editores

302.20 Sáez Baeza, Chiara

C Apuntes para una historia de la comunicación alternativa en Chile / Chiara Sáez Baeza.
– – Santiago : RIL editores, 2018.

224 p. ; 23 cm.

ISBN: 978-956-01-0618-6

1 COMUNICACIÓN-ASPECTOS SOCIALES. 2 MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS-ASPECTOS SOCIALES-CHILE.



APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA
COMUNICACIÓN ALTERNATIVA EN CHILE
Primera edición: octubre de 2018

© Chiara Sáez Baeza, 2018
Registro de Propiedad Intelectual
N° 286.175

© RIL® editores, 2018

SEDE SANTIAGO:
Los Leones 2258
CP 7511055 Providencia
Santiago de Chile
☎ (56) 22 22 38 100
ril@rileditores.com • www.rileditores.com

SEDE VALPARAÍSO:
Cochrane 639, of. 92
CP 2361801 Valparaíso
☎ (56) 32 274 6203
valparaiso@rileditores.com

SEDE ESPAÑA:
europa@rileditores.com • Barcelona

Composición e impresión: RIL® editores
Diseño de portada: Matías González Pereira

Impreso en Chile • *Printed in Chile*

ISBN 978-956-01-0618-6

Derechos reservados.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO 1	
De la historia de la comunicación a la historia de la comunicación alternativa. Trayectorias y debates	
<i>Chiara Sáez Baeza</i>	15
CAPÍTULO 2	
Chile: de la historia de la comunicación a la historia de la comunicación alternativa	
<i>Chiara Sáez Baeza • Jorge Iturriaga</i>	37
CAPÍTULO 3	
Para un programa de investigación de la historia larga de la comunicación alternativa en Chile a partir del concepto de cultura popular ausente	
<i>Chiara Sáez Baeza</i>	65
CAPÍTULO 4	
El Tullido y La Batucana: continuidades y discontinuidades en la poesía popular impresa	
<i>Ignacio Palacios • Felipe Menares • Chiara Sáez Baeza</i>	103
CAPÍTULO 5	
Movilización social y colectivos de videoactivismo en los 2000	
<i>Nicolás Rivadeneira • Sebastián Saavedra • Chiara Sáez</i>	175
CONCLUSIONES.....	217



INTRODUCCIÓN

ESTE LIBRO ES EL RESULTADO del proyecto «Espacios públicos subalternos y la emergencia de un país ausente: experiencias mediáticas y expresiones simbólicas de los movimientos sociales en Chile (1810-2010)», financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID) de la Universidad de Chile durante 2014 y 2015, que a su vez permitió avanzar en la formulación del proyecto Fondecyt Regular N° 1161532: «Hacia una sociología de la cultura popular ausente. Corporalidad, representación y mediatización de «lo popular reprimido» y «lo popular no representado» en Santiago de Chile (1810-1925)», que fue presentado en agosto de 2015, aprobado en enero de 2016 y que se encuentra en proceso de implementación desde abril de 2016 a abril de 2020.

El objetivo de la investigación financiada por la VID fue identificar y establecer una línea de continuidad entre experiencias comunicativas y expresiones simbólicas provenientes de la cultura popular y que se encontrasen conectadas con procesos de movilización social dentro de la historia del Chile independiente; los soportes mediáticos y no mediáticos en los cuales se desplegaron; los valores, principios y matrices de pensamiento que estructuraron sus contenidos y discursos; su relación con procesos históricos y sociales; así como sus contradicciones, tensiones y vacíos en relación a sus objetivos de transformación social.

Mi interés por la comunicación alternativa —entendida como aquella que opera por fuera de los circuitos convencionales del Estado como del mercado, anclada a los elementos subversivos y contrahegemónicos presentes en la cultura popular, pero que opera

e influye en la vida social, manteniendo relaciones de tensión con la institucionalidad política, económica y cultural— tiene ya varios años. La televisión alternativa fue el tema de mi tesis doctoral. Esto permitió sumergirme tanto en los debates teórico-conceptuales asociados a ella, así como en la comprensión del carácter histórico y geográficamente situado de estos debates a nivel internacional.

También he trabajado en proyectos de estas características, además de participar en redes académicas y activistas en torno a la comunicación alternativa, tanto en Chile como en España. Desde 2015, imparto en la Universidad de Chile el curso Historia, Teoría y Práctica de la Comunicación Alternativa, en el cual sistematizo los principales hallazgos de mi trabajo de investigación, que es al mismo tiempo una experiencia de vida.

En este contexto, el libro que llega a sus manos busca saldar una deuda: visibilizar la comunicación alternativa en Chile. Específicamente, desde la perspectiva histórica de largo plazo. La comunicación alternativa es un campo de investigación poco abordado en el país. Menos aún en clave histórica. Tampoco existen muchas instancias académicas en las cuales poder profundizar en su conocimiento, de manera de generar una masa crítica que luego pueda seguir ahondando en su investigación.

Por esta razón, el libro no tiene solo un propósito divulgativo. También pretende aportar con la referencia a autores y textos clásicos en el tema y en áreas teóricas continuas que sirven de referencia, tales como los estudios culturales, la teoría latinoamericana de la comunicación o el pensamiento decolonial.

Asimismo, es un libro con una tesis: que la pregunta sobre el lugar de la comunicación en la historia, desde la perspectiva de documentar y construir procesos de cambio social, requiere el abandono de una mirada mediocéntrica y profesionalizada de la comunicación para poder influenciar los debates académicos y políticos en la materia. Esto supone problematizar también como parte de la historia de la comunicación alternativa algunas formas de comunicación vinculadas a la corporalidad, así como formas de discursividad más cercanas a las artes de la representación. Asimismo, requiere

problematizar la relación entre comunicación, cultura popular e izquierda política. Un debate que Chile dejó de hacer en la década de los ochenta.

El objetivo del libro es ofrecer una panorámica pionera de la comunicación alternativa en Chile desde una perspectiva histórica en largo plazo (1810-2015), articulada en 5 capítulos.

El capítulo 1 establece algunas orientaciones preliminares sobre el campo de la historia de la comunicación alternativa dentro de la historia de la comunicación. Para ello se revisan los principales debates en torno al objeto de investigación de esta última y se destacan los principales trabajos de historia de la comunicación alternativa a nivel internacional.

El capítulo 2 reconstruye los principales hitos de la historia de la comunicación y de la historia de la comunicación alternativa en Chile, a partir de la investigación publicada en ambos campos, identificando sus principales fortalezas y debilidades en tanto procesos de construcción de conocimiento. Este capítulo es realizado en conjunto con el historiador y académico de la Universidad de Chile, Jorge Iturriaga.

El capítulo 3 constituye una propuesta teórico-analítica para abordar la historia de la comunicación alternativa, que supere la visión mediocéntrica y político-partidista de la comunicación alternativa como parte de la cultura popular, dentro de un marco teórico sensible a las ideas de materialismo cultural, cultura popular ausente y experiencia. A partir de lo anterior, se propone un programa de investigación por medio del cual esta visión mediocéntrica y culturalmente acotada podría ser superada, el cual es aplicado a un caso de estudio de las tesis de grado y postgrado de las principales universidades del país en distintas disciplinas de las ciencias sociales, artes y humanidades, que nos permite ahondar en la idea de la necesidad de un enfoque interdisciplinario en estas materias. Este capítulo contó con el apoyo de Jorge Iturriaga y del periodista Ignacio Palacios en el trabajo de identificación y selección de las tesis.

A partir de la identificación de diversas experiencias de comunicación alternativa, se procedió a trabajar en profundidad sobre

dos casos, tomando en consideración diversos soportes y la posibilidad de cubrir el arco histórico trazado, que constituyen los dos siguientes capítulos.

El capítulo 4 se refiere a la lira popular como un producto literario y periodístico de fines del siglo XIX y cómo se manifiesta, un siglo más tarde, en el trabajo de la poeta poblacional Gricelda Núñez, conocida como *La Batucana*. La lira popular —poesía popular impresa, difundida a viva voz o en formato papel, relativa a hechos cotidianos y contingentes— constituye a nuestro juicio una de las primeras formas de apropiación de las tecnologías de la cultura de masas por parte de los sectores populares chilenos. Este rasgo habla del carácter alternativo de este tipo de comunicación, en virtud del uso de los formatos de masas de la cultura hegemónica para una representación de la cosmovisión e intereses de los grupos subalternos. El capítulo describe y analiza las continuidades y discontinuidades entre la obra de Daniel Meneses y Gricelda Núñez como experiencias de comunicación alternativa. Se caracterizan y describen los contextos históricos en los que fueron producidas sus obras y, al mismo tiempo, se caracterizan e identifican las condiciones y modos de producción asociados a la creación lírica de ambos, planteando una tesis sugerente sobre la relación de la lira popular con la cultura de izquierda y con la cultura obrera ilustrada. Este capítulo está basado en la investigación realizada por los periodistas Ignacio Palacios y Felipe Menares.

El capítulo 5 aborda las estrategias de comunicación audiovisual implementadas por organizaciones insertas en los movimientos sociales chilenos durante la última década. La elección de experiencias en formato audiovisual como estudio de casos parte del supuesto de la potencialidad de este lenguaje para el desarrollo y crecimiento de los movimientos sociales en Chile, ya que esta herramienta además de servir para el despliegue comunicacional de las organizaciones, también puede ser útil para los procesos de autoeducación y conformación identitaria de estos grupos. Otro supuesto en juego es que si bien el formato audiovisual posee una «barrera técnica» que los movimientos sociales van logrando superar, la forma en que se ha

superado esta barrera en el contexto chileno ha sido en ausencia de procesos de autoeducación y de una conciencia crítica en relación a las tecnologías de la información y la comunicación, así como de sus potenciales riesgos a través de la cibervigilancia y otras formas de control digital. Este capítulo está basado en la investigación realizada por los comunicadores audiovisuales Nicolás Rivadeneira y Sebastián Saavedra.

Agradezco el aporte que ha significado en el proceso de elaboración de este libro el trabajo del historiador Jorge Iturriaga, de los periodistas Felipe Menares e Ignacio Palacios, así como de los comunicadores audiovisuales Nicolás Rivadeneira y Sebastián Saavedra, quienes constituyeron el equipo de investigación del proyecto VID. Del mismo modo, agradezco a Christian Spencer y Antonieta Vera por sus reflexiones sobre cultura popular, subalternidad y género en el contexto de nuestro proyecto Fondecyt.



CAPÍTULO I

DE LA HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN A LA HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN ALTERNATIVA. TRAYECTORIAS Y DEBATES

Chiara Sáez Baeza

«LA HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN es al mismo tiempo un campo nuevo y una práctica antigua»¹ y su origen es posible de rastrear hasta los trabajos realizados por filósofos, profesores de retórica, historiadores, filólogos, economistas políticos, antropólogos y sociólogos que en los siglos XVIII y XIX pusieron atención al lenguaje y a los modos de la comunicación social en una perspectiva histórica de larga duración. Las primeras historias nacionales de periodismo aparecieron en Europa en la segunda mitad del siglo XIX.

No obstante, la historia de la comunicación se constituye como campo académico en el ámbito anglosajón recién en la década de 1970, producto del encuentro entre la comunicación y la nueva historia social: «esto ayudó a ampliar el mapa del conocimiento histórico y legitimó amplias nuevas áreas de interés académico, tales como la historia de la cultura popular, las representaciones populares de la historia en la televisión, y la intersección de clase, cultura popular y medios»². Asimismo, *Communication History* (1980), de John Stevens y Hazel Dicken-García, fue el primer libro en usar el concepto en un título, entendiéndolo que se trataba de un campo que avanzaba fuera de la historia del periodismo, hacia la historia de los medios y el estudio de los efectos históricos de los mismos. Sin embargo, la

¹ Peter Simonson, Janice Peck, Robert T. Craig y John P. Jackson, jr., *Handbook of Communication History*. Routledge, Nueva York, 2012, p. 13. Siempre que se cita un texto en otro idioma se trata de una traducción propia.

² *Ibid.*, p. 31.

comunicación se mantuvo como un tópico relativamente marginal dentro de la disciplina histórica.

EL OBJETO DE ESTUDIO DE LA HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN

La académica española María José Ruiz habla de tres objetos de estudio contruidos a partir de tres modos de abordaje distintos: el abordaje *técnico* se enfoca en la historia de los dispositivos de mecanización como instancias cruciales para explicar la relación entre contenidos y sociedad, en tanto objetos aislados. El abordaje *temporal* se centra en la periodicidad y regularidad de las manifestaciones comunicativas, así como en las instituciones y personajes detrás de ellas (los medios). Por último, el *criterio sociocultural* atiende a las prácticas comunicativas en sentido amplio, asumiendo que trascienden a las nociones de medios y periodismo y que residen en una cuestión básica como es la producción de sentido. En esta última línea de investigación hay una presunción de las posibilidades de reapropiación de la comunicación (los objetos, los medios, los mensajes) por parte de quienes la ejercen, pero no necesariamente incorporando una dimensión de contrapoder³.

Según el comunicólogo danés Klaus Brühn Jensen, lo predominante en el contexto de los países nórdicos ha sido el estudio de los medios de comunicación dentro del ámbito de Estado-nación. Ante esto, sugiere que antes de pensar en reescribir esta historia medio-céntrica, hay que pasar a escribir la historia de la comunicación, entendiendo este cambio de eje como una contribución al estudio inclusivo e interdisciplinario de la cultura. En esta línea, Jensen propone tres categorías para entender la comunicación en clave histórico-cultural, a saber:

- Medios de primer grado: el lenguaje verbal y otras formas de expresión que dependen de la presencia del cuerpo humano en un espacio y tiempo local.

³ María José Ruiz Acosta, «Notas para el estudio del origen de la comunicación social». *Revista Latina de Comunicación Social*, 9, 1998.

- Medios de segundo grado: formas de representación e interacción ampliadas o reproducidas a través de tecnología con apoyo comunicacional a través del tiempo y el espacio, desde la imprenta al telégrafo y la radiodifusión.
- Medios de tercer grado: las formas digitalmente procesadas de representación e interacción que reproducen y recombinan todos los medios previos en una sola plataforma⁴.

El historiador de la comunicación Julio Yanes, refiriéndose al caso español, coincide en señalar la década de 1970 como un momento de ruptura, fundamentalmente a partir de la fundación de facultades de comunicación o ciencias de la información en tres universidades del país. Desde estas, señala, surgieron perspectivas de estudio que trascenderían a la mirada positivista tradicional («erudita y anecdótica»), centrada en la prensa como objeto en sí mismo, hacia posturas historiográficas notoriamente influidas por las escuelas de los Annales y de Frankfurt, más interesadas por el mecanismo comunicativo y su incidencia en la sociedad⁵. A pesar de esa renovación, afirma el autor, la historiografía en general ha abordado a la comunicación «como un componente más de la sociedad»⁶.

La cubana Janny Amaya, a partir de la realidad iberoamericana, resume de la siguiente manera el problema disciplinar de la historia de la comunicación: por una parte, historiadores que toman a los medios básicamente como transmisores de mensajes y no como creadores de los mismos y, por otra, comunicólogos que no se interesan en la perspectiva histórica y que tienden a descansar en miradas centradas únicamente en el análisis del presente⁷.

En una línea similar a lo planteado por autores como Ruiz, Yanes o Jensen, el trabajo del académico polaco Emanuel Kulczycki

⁴ Klaus B. Jensen, «From Media History to Communication History: Three Comparative Perspectives on the Study of Culture». *Nordicom Review*, 23, 2002, pp. 95-99.

⁵ Cfr. Manuel Vásquez Montalbán, *Historia y Comunicación Social*. Mondadori, Barcelona, 2000.

⁶ Julio Yanes, «La renovación de la historiografía de la comunicación social en España». *Historia y Comunicación Social*, 8, 2010, p. 242.

⁷ Janny Amaya, «Historia y comunicación social. Apuntes para un diálogo inconcluso. Aproximación crítica al campo de estudios históricos en comunicación». *Comunicación y Sociedad*, 13, 2010, pp. 149-171.

refuerza esta comprensión de la historia de la comunicación como un campo más amplio que el de la historia de los medios, distinguiendo analíticamente tres ámbitos de investigación⁸, a saber:

- La historia de los medios, que pueden ser dispositivos tecnológicos masivos, pero no únicamente, ya que el autor también incluye la reflexión sobre la expresión entre homínidos, el lenguaje, las pinturas rupestres, la emergencia del primer alfabeto, el telégrafo, la televisión, hasta los *social media* actuales.
- La historia de la idea de comunicación, que se refiere a las visiones colectivas de las prácticas comunicativas y que pueden ser explicadas a través de una interpretación de esas prácticas. Estas visiones colectivas pueden ser de sentido común —«lo que los participantes regulares de una comunicación piensan sobre sus acciones»⁹— o pueden ser visiones teóricas.
- La historia de las prácticas de comunicación; es decir, prácticas comunicativas colectivas, implementadas a través de medios y formas. Por ejemplo, prácticas de emisión y recepción, la acción comunicativa, las declaraciones, el mensaje, su función, el resultado de la comunicación o su efectividad.

Asimismo, Kulczycki distingue entre historia de la comunicación implícita (la visión que investigadores contemporáneos de esa práctica han llamado comunicación o «visiones precomunicológicas») o historia de la comunicación explícita (a partir de la historia de los medios y la historia de las teorías o ámbito de las «visiones comunicológicas»).

Finalmente, Peter Simonson *et al.* establecen las siguientes tendencias y direcciones futuras en la historia de la comunicación: investigar las «otras materialidades» de la historia de la comunicación. Por ejemplo, el cuerpo como medio de comunicación o la dimensión física de los artefactos tecnológicos; profundizar en las problemáticas y conceptos teóricos de los campos desde los cuales se confluye en la historia de la comunicación, tales como la antropología, la sociología

⁸ Emanuel Kulczycki, «Communication History and its Research Subject». *Analele Universitatii din Craiova, Serie Filosofie*, 3, 1, 2014, pp. 132-155.

⁹ *Ibid.*, p. 141.

o la literatura; trabajar en una perspectiva geográfica global; vincular la historia de la comunicación con las categorías de género, raza y clase; observar las oportunidades de la digitalización para el trabajo en archivos históricos sobre comunicación y, por último, la necesidad de historizar los fenómenos, casos o experiencias de comunicación en estudio, así como las teorías y conceptos usados. Para esto utilizan el concepto de «Historización reflexiva», que también es apropiado por Kulczycki a nivel de desafío metateórico de la investigación en historia de la comunicación:

1) Historizar los fenómenos que estudiamos reconociendo que ellos se expresan en un tiempo y espacio particular; 2) historizar las teorías y conceptos operativos conociendo algo de su emergencia y genealogías; 3) historizar los proyectos de investigación a través de la referencia a predecesores relevantes que sirven no solo como referentes abstractos en una revisión bibliográfica, sino también esfuerzos materiales realizados dentro de estructuras institucionales; 4) historizar nuestros campos de estudio más amplios viendo cómo ellos son el producto de problemáticas sociales y académicas que cambian a través del tiempo y es probable que parezcan anticuados y quizá defectuosos dentro de un par de décadas¹⁰.

LA COMUNICACIÓN ALTERNATIVA COMO OBJETO DE ESTUDIO

Para Peter Simonson *et al.*, la publicación en inglés de *Los Cuadernos de la Cárcel* de Gramsci, en 1971, «revitalizó el interés por el lugar de la comunicación en la lucha político-ideológica por la hegemonía y puso especial atención a los esfuerzos de comunicación popular contrahegemónica en el ámbito anglosajón»¹¹. Esto es coincidente con el proceso de institucionalización de la comunicación alternativa como objeto de investigación académica que, en efecto, ocurre durante la segunda mitad de siglo XX, en concordancia

¹⁰ Simonson *et al.*, p. 42

¹¹ Peter Simonson *et al.*, op. cit., p. 31.

con los procesos de movilización social que usaron el audiovisual (cine, video, televisión) y la radio como herramientas de difusión y expresión. Esto no significa que antes no se hubiesen desarrollado experiencias de comunicación alternativa, sino que ellas no se habían conceptualizado dentro del ámbito comunicológico como parte de una teorización concreta.

Así, en Estados Unidos durante la década de 1960, en el contexto de las luchas por los derechos civiles, surgieron las primeras experiencias de radios libres vinculadas a los espacios universitarios¹². En la misma época, surge la primera ola de activistas audiovisuales enmarcada en el desarrollo del hippismo y la oposición a la guerra de Vietnam, la cual confluye en el ámbito tecnológico con el surgimiento de la cámara de video portátil como soporte que abarató los costos de la grabación audiovisual. Mientras que en 1972 se dicta la Cable Television Act, ley que permite la existencia de los canales de cable de acceso público, base institucional de la TV alternativa en Estados Unidos¹³.

En el contexto europeo, como parte de las consecuencias culturales que significó mayo del 68, durante la segunda mitad de los setenta y primera mitad de los ochenta se produjo en Europa una ola de experiencias y reflexiones sobre medios alternativos. Hubo una vuelta a las reflexiones de Brecht sobre el potencial de la radio como una tecnología participativa¹⁴ y también una crítica a la visión elitista de la cultura y la comunicación por parte de la izquierda institucionalizada¹⁵. Se produjo una diseminación de radios (y luego de televisiones) libres como crítica al monopolio comunicacional del Estado, con una vertiente comercial sobre todo en el ámbito anglosajón y nórdico y otra más pro-social que criticaba la falsa promesa de

¹² Cfr. Marco Gaido, «Los orígenes: la FM, los disc-jockeys y las radios piratas», en Lluís Bassets (ed.), *De las ondas rojas a las radios libres*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 157-179.

¹³ Cfr. Dee Dee Halleck, *Hand – held visions. The impossible possibilities of the community media*. Fordham University Press: Nueva York, 2002.

¹⁴ Bertolt Brecht, «Teorías de la radio (1927-1932). La radio: ¿un descubrimiento antediluviano?», en Joan Fontcuberta (ed.), *El compromiso social en literatura y arte*. Península, Barcelona, 1973.

¹⁵ Cfr. Hans Magnus Enzensberger, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Anagrama, Barcelona, 1974.

representatividad de los medios estatales, principalmente en los países de Europa central¹⁶. Se generó un proceso de implementación de políticas para el desarrollo de medios y radios comunitarias en varios países (Francia, Bélgica, Inglaterra, Alemania, los Países Bajos), como consecuencia del proceso iniciado por los medios libres¹⁷. La irrupción de movimientos antinucleares y ecológicos en los ochenta va a generar una nueva ola de medios alternativos diversos¹⁸. Algo similar ocurrirá después con los movimientos alterglobalización.

En el contexto latinoamericano, se registran como experiencias fundantes de la comunicación alternativa algunos proyectos surgidos en la década de los cincuenta en el ámbito radial: las radios mineras en Bolivia y la experiencia de educación rural de Radio *Sutatenza* en Colombia. Este último caso se encuentra directamente emparentado con la teoría de difusión de innovaciones, una variante de las teorías de la modernización aplicada al ámbito comunicacional, que otorga un potencial persuasivo a los medios de comunicación en la introducción de cambios de actitud que posibiliten la introducción de innovaciones tecnológicas que conduzcan a los países pobres hacia el desarrollo. Desde mediados de los sesenta, un núcleo de pensadores críticos en el ámbito de la comunicación, que incluyó a investigadores como Antonio Pasquali, Luis Ramiro Beltrán¹⁹, Paulo Freire o Juan Díaz Bordenave, se orientó al desarrollo de una comunicología propiamente latinoamericana y comprometida con el cambio social, inaugurando las bases del llamado paradigma participativo de la comunicación para el desarrollo, el cual posee una perspectiva crítica respecto del uso persuasivo de los medios y propone un paradigma participativo y dialógico en relación a la

¹⁶ Cfr. Lluís Bassets (ed.), *De las ondas rojas a las radios libres*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

¹⁷ Cfr. Armand Mattelart y Jean Marie Piemme, *La televisión alternativa*. Anagrama, Barcelona, 1981.

¹⁸ Cfr. John D. H. Downing, «The Alternative Public Realm: the Organization of the 1980s Anti-nuclear Press in West Germany and Britain». *Media, Culture and Society*, 10, pp. 163-181, 1988.

¹⁹ Luis Ramiro Beltrán, «Communication Research in Latin America: The Blindfolded Inquiry?». Comunicación presentada en la Conferencia Internacional sobre Comunicación de masas en un mundo cambiante. Universidad Karl Marx, Leipzig, 17 al 20 de septiembre, 1974.

incorporación de los sectores socialmente rezagados en los procesos de cambio social.

Durante este período también se van a producir corrientes de producción audiovisual en el continente que van a apelar a un reconocimiento de los sectores populares urbanos evitando actitudes paternalistas y sobreprotectoras, no siempre exentas de cierto iluminismo de izquierda. Estas corrientes van a confluir también con experiencias de consumo de este tipo de producciones por parte de estos sectores en sus propios espacios cotidianos, como fue la experiencia de los cines de barrio o cine-clubes²⁰.

En el contexto anglosajón, la teoría de la comunicación alternativa va a tener un momento de síntesis entre 2001 y 2002, en que tres autores publicaron libros fundamentales sobre la temática: *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements* de John D. H. Downing, *Alternative Media* de Chris Atton y *Fissures in the mediascape. An international study of citizen's media* de Clemencia Rodríguez. Es así como Downing utiliza el concepto *medios alternativos radicales* para referirse a medios «generalmente de pequeña escala y en muchas diferentes formas, que expresan visiones alternativas a las políticas, prioridades y perspectivas hegemónicas»²¹, que se encuentran conectados a los movimientos sociales, en tanto «son ellos los que típicamente articulan y difunden los asuntos, los análisis y los desafíos de los movimientos»²².

La visión de Downing sobre la comunicación alternativa dentro de las sociedades modernas es antes antropológica y movementista que tecnológica, abarcando «desde el teatro callejero y los murales hasta la danza y el canto [...] y no meramente el uso radical de las tecnologías detrás de la radio, el video, la prensa e internet»²³.

²⁰ Oswaldo Capriles, «¿Política de comunicación o comunicación alternativa?». *Ininco*, 1, 1980, pp. 52-70.

²¹ John D. H. Downing, *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*. Sage, London. p. v.

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 8.

También incluye «el graffiti, los botones, las camisetas»²⁴, además de «los carteles, la parodia, la sátira»²⁵. A su juicio, el valor comunicativo de estas experiencias radica «no en su contundente lógica argumentativa, sino en la fuerza estética que concentran y con la que son concebidas»²⁶.

Otro elemento importante arrojado por el trabajo de Downing se refiere a la necesidad de pensar la cultura popular como «la matriz genérica de los medios alternativos radicales»²⁷, relativamente independiente de la agenda de quienes detentan el poder, pero al mismo tiempo con relaciones de tensión con la cultura de masas, así como con posibilidades de influir sobre ella. Es decir, no como una cultura pura de los subordinados, sino que siempre en permanente tensión e interpelación.

Atton, por su parte, tras revisar una serie de conceptos asociados a la comunicación alternativa («Radical», «publicaciones *Do it yourself*», «contrainformación», «cultura popular oposicional», entre otras), va a proponer un encuadre teórico y metodológico que se centre al mismo tiempo en los contenidos como en los procesos y relaciones que se producen alrededor del proceso de producción de un medio alternativo, a partir de la relevancia que otorga a la noción de políticas prefigurativas: es decir, sobre la dimensión contrahegemónica en el propio hacer, no solo a través del discurso o mensaje. De manera que va a definir a los medios alternativos «tanto por su capacidad de generar métodos no estandarizados, a menudo infractores, de creación, producción y distribución, así como por sus contenidos»²⁸. Asimismo, establecerá algunos matices en torno a su carácter contrahegemónico, señalando que:

Podemos considerar toda la gama de medios alternativos y radicales como representativos de desafíos a la hegemonía, ya sea en una plataforma explícitamente política, o empleando los tipos de

²⁴ Ibid., p. 51.

²⁵ Ibid., p. 52.

²⁶ Ibid., p. 52.

²⁷ Ibid., p. 10.

²⁸ Chris Atton, *Alternative Media*. Sage, London, p. 4.

desafíos indirectos a través de la experimentación y la transformación de los roles, rutinas, emblemas y signos²⁹.

En su introducción al debate conceptual sobre la comunicación alternativa, la investigadora colombiana asentada en Estados Unidos, Clemencia Rodríguez, acuña el concepto de medios ciudadanos (*Citizens media*). La autora planea este concepto en la búsqueda de la superación de marcos oposicionales y categorías binarias. En referencia a los marcos oposicionales que definen a los medios alternativos como los que «no-son-*mainstream-media*», Rodríguez prefiere definir a los medios ciudadanos en términos de los procesos transformativos que ellos generan entre los participantes y sus comunidades. En referencia a las categorizaciones que definen a los medios alternativos como los desposeídos del paisaje mediático en contraste con los *mainstream media* poderosos, la autora acusa la limitación que implica esta mirada binaria (son / no son) sobre los procesos de empoderamiento que provocan los proyectos de comunicación ciudadana en sus participantes y comunidades: «la democratización de la comunicación es un proceso mucho más complejo. Este implica la defensa de identidades culturales, los problemas de marginalidad social y cultural y el aumento de grupos subordinados, en términos de empoderamiento y autoestima»³⁰. Para esta autora, el término medios ciudadanos expresaría de mejor forma a aquellos medios caracterizados por el acceso abierto y el voluntariado, metas orientadas al cambio social y una orientación no lucrativa. Pero lo más importante de estos radicaría en su potencial sobre los procesos de constitución y afirmación de la ciudadanía.

Como señalábamos más arriba, en el contexto latinoamericano la reflexión teórica sobre la comunicación alternativa surge a partir de la crítica al planteamiento de la difusión de innovaciones del funcionalismo norteamericano. En el ascendente campo de la comunicación de masas, la modernización fue entendida como el empleo persuasivo de los medios de la época, —en especial, radio y prensa—, a fin de generar cambios de conducta favorables a la introducción de

²⁹ Ibid., p. 31.

³⁰ Clemencia Rodríguez, *Fissures in the mediascape. An international study of citizen's media*. Hampton Press, Cresskill, 2001, p. xii.

«innovaciones» económicas, tecnológicas o culturales en los países más «rezagados» (*laggards*) del hemisferio sur³¹. Desde mediados de los sesenta, y en algunos casos bajo la influencia de las teorías de la dependencia, emergió un núcleo de pensadores críticos en el ámbito de la comunicación, que propició la búsqueda compartida de una ciencia comunicacional explícitamente normativa, política y comprometida con el cambio social. Estos teóricos se caracterizaron por su énfasis en la praxis como eje central para la construcción teórica, producto de sus propias experiencias de trabajo comunicacional con sectores movilizadados de base a lo largo del continente.

A diferencia de lo ocurrido a nivel de institucionalización académica de la reflexión sobre la comunicación alternativa en Europa y el ámbito anglosajón, los primeros teóricos y teóricas latinoamericanos tampoco orientaron necesariamente su reflexión sobre la comunicación alternativa a dispositivos tecnológicos (como en el contexto teórico europeo y anglosajón), sino que incluso al contexto de la comunicación cara a cara. Así ocurrió, por ejemplo, en el caso de Freire y su conexión con la educación popular. En este espacio, Freire dio énfasis a la comunicación comunitaria, entendida como un proceso dialógico que conduce a los sujetos a descubrir las condiciones de su opresión y a construir alternativas comunitarias de cambio³². En la propuesta freiriana, lo que la teoría clásica de la comunicación (y de la política) veía como receptores o destinatarios, pasaron a convertirse en sujetos activos de su propio devenir.

El paradigma participativo de la comunicación para el desarrollo tuvo una amplia resonancia en el ámbito de las políticas de comunicación en América Latina; sin embargo, su implementación se vio rápidamente afectada por la ola de gobiernos militares, que en general se inclinaron a obstruir este tipo de políticas³³. Sobre la base de esta condición de *fracaso histórico* surgió un debate más explícito sobre la comunicación alternativa. En este contexto de

³¹ Cfr. Daniel Lerner, *The passing of the traditional society. Modernizing the Middle East*. The Free Press, Glencoe-Illinois, 1958.

³² Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*. Tierra Nueva, Montevideo, 1970.

³³ Cfr. José Luis Exeni, *Políticas de Comunicación. Retos y señales para no renunciar a la utopía*. Plural Editores / Friedrich Ebert Stiftung, La Paz, 1998.

presión hacia los procesos de redemocratización, se va a producir la mayor cantidad de producción empírica y teórica latinoamericana sobre comunicación alternativa, particularmente en los años setenta y ochenta³⁴. La reflexión del momento pondrá mucho énfasis en la comunicación como herramienta para el cambio social, que forma parte de una «praxis transformadora de la estructura social en tanto totalidad»³⁵ y que genera «avanzadas de nuevas relaciones sociales y, específicamente, prácticas constitutivas de las mismas»³⁶.

Entonces, retomando lo afirmado por Simonson respecto del impacto de Gramsci en los estudios de comunicación en el ámbito anglosajón a partir de principios de los setenta y su aporte para comprender la comunicación alternativa³⁷, la apropiación de Gramsci en América Latina no implicó la misma lectura de la comunicación popular ni de la comunicación alternativa. Una tesis plausible es que Gramsci fue apropiado en el contexto latinoamericano en clave política antes que en clave comunicativo-cultural, en un contexto en que los intelectuales del período estaban en la apuesta por la toma del Estado desde una visión ilustrada (¿colonizada?) de la modernidad, en que los sectores populares y su cultura eran vistos

³⁴ Varios textos de autoría colectiva dan cuenta de un proceso de reflexión de alcance continental, a saber: Fernando Reyes Matta (ed.), *Comunicación alternativa y búsquedas democráticas*. ILET, México D. F., 1983; Máximo Simpson Grinberg (ed.), *Comunicación alternativa y cambio social*. Premia, México D. F., 1986; VV. AA., *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. Actas del Seminario CLACSO – FELAFACS. Ediciones Gili, México, D. F., 1987. Ver también: Margarita Graziano, «Para una definición alternativa de la comunicación». *ININCO*, 1, 1 (1980), pp. 71-82; Rosa María Alfaro, «¿Participación para qué? Un enfoque político de la participación en la comunicación popular». *Diálogos de la Comunicación*, 22 (1990), pp. 59-78.

³⁵ Margarita Graziano, «Para una definición alternativa de la comunicación», op. cit., p. 71.

³⁶ Máximo Simpson Grinberg, op. cit., p. 44.

³⁷ Esta vuelta permanente a la obra de Gramsci desde la teoría de la comunicación alternativa se observa aún en trabajos más recientes como en Olga Guedes, Bart Cammaerts y Nico Carpentier, *Understanding Alternative Media*, Berkshire, Open University, 2007, en que los autores ponen el acento en otro elemento de la teoría gramsciana, a saber: la relación entre hegemonía e ideología, el papel de la cultura popular y de los medios en el proceso ideológico, así como el lugar de los medios alternativos en esta tensión, señalando: «Gramsci aceptó que la sociedad civil es un sitio donde se produce y reproduce la dominación por consentimiento, o hegemonía (para usar su término) [...] es también una esfera en la que la hegemonía puede ser desafiada y cuestionada. Como tal, la sociedad civil es el espacio en el cual las conceptualizaciones alternativas del sistema político y económico pueden desarrollarse y prosperar» (p. 21). En este contexto, «una de las razones de la existencia misma de los medios alternativos es la de expresar las 'ideologías' de quienes están sub o mal representados en los principales canales de comunicación» (p. 16).

como válidos solo en cuanto se ajustaran a la cultura obrera y/o se hicieran parte de una representación de la identidad nacional establecida de arriba hacia abajo. Esta visión verticalista e ilustrada es la que van a atacar los autores clásicos de los estudios culturales latinoamericanos. Algunos de ellos incorporarán una visión histórica de la comunicación en el continente, pero no necesariamente de la comunicación alternativa³⁸. Desde la academia latinoamericana los ochenta serán una década de revalorización de las culturas populares en plural, su capacidad de sincretismo y resignificación. Hay un abandono de las tesis estructuralistas, que sin duda también estaban marcadas por el propio contexto de autoritarismo que atraviesa a gran parte de la región y el agotamiento de los socialismos reales. En esta línea, se produce un viraje hacia lo local, hacia la microhistoria. Hay incluso una transformación en la forma de narrar y de escribir sobre la realidad social.

LA COMUNICACIÓN ALTERNATIVA EN PERSPECTIVA HISTÓRICA

Los primeros esfuerzos por una reflexión sobre la comunicación alternativa en términos históricos es posible encontrarlos en el capítulo que dedicó Edward Palmer Thompson, dentro del libro *La formación de la clase obrera en Inglaterra*³⁹, al caso de los *Unstamped papers* de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Inglaterra, como forma de expresión del Radicalismo Insurgente Popular (RIP). Thompson concibió el RIP como una cultura intelectual obrera que abogaba por la autoformación de las y los trabajadores en términos de instrucción y lecto-escritura en formato prensa, pero que también se expandía hacia otras formas culturales y comunicacionales menos ilustradas como el canto y la poesía popular, el teatro de melodrama

³⁸ En términos históricos, trabajos como el de Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Gili, Barcelona, 1987, documentan que al menos desde los años treinta en adelante las industrias culturales nacionales latinoamericanas (cine, prensa, radio, música) sirvieron para contrarrestar la penetración del imperialismo cultural estadounidense en la región.

³⁹ Edward Palmer Thompson, *La Formación de la clase obrera en Inglaterra*. Capitán Swing, Madrid, 2012 (primera edición en inglés: 1963).

social o la caricatura política. El caso específico de los *Unstamped Papers* se refiere a un alza en el impuesto al papel prensa que los sectores del RIP se negaron a pagar, de manera que siguieron publicando y distribuyendo prensa en papel «sin sellado», al punto que desde 1792 y hasta 1836 «quizá fueran procesadas unas quinientas personas por la producción y venta de los *unstamped*»⁴⁰. Esta experiencia sirve a Thompson para problematizar por un lado los condicionamientos legales en contra de la cultura obrera de carácter radical (mientras la prensa popular moralista era incluso apoyada con subvenciones públicas en su tránsito a la prensa comercial de masas) y, por otro, busca visibilizar el rol jugado por hombres y mujeres «descarados, vulgares y excesivamente ‘fervorosos’ o ‘fanáticos’»⁴¹ en la defensa y legitimación de la libertad de expresión —«los derechos de la prensa, de la palabra, de reunión y de libertad personal»⁴²—, una campaña «que no tiene parangón en cuanto a su testarudez, su virulencia y su atrevimiento indomable»⁴³, la cual habría sido invisibilizada y luego apropiada por la prensa liberal en el paso del siglo XIX al siglo XX.

Dentro de la investigación de la comunicación alternativa es posible identificar el trabajo de Armand Mattelart y Seth Siegeluab, que aparece en dos volúmenes entre fines de los setenta y principios de ochenta, como el primero que introduce reflexiones específicas en clave histórica⁴⁴. El primer volumen está dedicado a la formación de sistemas de comunicación hegemónicos. El segundo, «Liberación, Socialismo», a diferentes formas de resistencia, luchas y alternativas populares a través de la comunicación. Cada volumen está compuesto por unos sesenta textos, de carácter descriptivo o de carácter teórico, de autoría individual o colectiva. Algunos corresponden a autores de referencia de la teoría de la comunicación alternativa como Antonio Gramsci, Bertolt Brecht, Franz Fanon, Oskar Negt y Alexander Kluge. Otros textos corresponden a documentos sacados

⁴⁰ Ibid., p. 779.

⁴¹ Ibid., p. 783.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., p. 770.

⁴⁴ Armand Mattelart y Seth Siegeluab, *Communication and Class Struggle*. IG/IMMRC, Nueva York – Banyolet, 1977, 1983. V. 1: Capitalism, Imperialism; V. 2: Liberalism, Socialism.

de centros de documentación de cultura obrera por medio de los cuales se pudo acceder a información sobre experiencias tales como los corresponsales obreros en Inglaterra de los años 1920, o el movimiento de los fotógrafos populares en la República de Weimar, contribuciones de organizaciones en lucha, experiencias de comunicación en relación a los procesos de liberación nacional y en los contextos de lucha contra gobiernos autoritarios. Algunas de las experiencias reseñadas se refieren al siglo XIX. También incluye textos relativos a comunicación por parte de líderes políticos como Lenin, Fidel Castro y Salvador Allende. Muchos de los textos fueron traducidos al inglés para la ocasión y su propósito era:

Intentar contornear algunas experiencias y tendencias en la historia de la clases oprimidas, estratos, grupos y —¿por qué no?— hasta individuos, y cómo se ha manifestado y se está manifestando, en las áreas de la cultura y la comunicación, su resistencia a la explotación y la búsqueda de la liberación de su creatividad⁴⁵.

Mattelart y Siegelaub atribuyen a la comunicación un rol central en la articulación de las relaciones sociales, que «ha tomado parte central de todas las luchas dadas en la historia del ser humano»⁴⁶. Por esta razón, no puede ser tratada como un fenómeno abstracto o poniendo el foco solo en los aspectos relativos a la transmisión de información:

Otra forma, más política, de ver a la historia de la comunicación es como una práctica social, para tratarla como la historia simultánea de un intercambio entre diferentes clases, grupos, gentes, etc., sus interrelaciones, durante un período histórico determinado. Será posible entender mejor a una

⁴⁵ Armand Mattelart y Seth Siegelaub, *Communication and Class Struggle*, op. cit., v. 2, p. 12.

⁴⁶ Armand Mattelart y Seth Siegelaub, *Communication and Class Struggle*, op. cit., v. 1, p. 11.

época apreciando las configuraciones específicas hechas por la interacción de estos diferentes tipos de comunicación⁴⁷.

Otro lugar donde es posible encontrar una reflexión histórica sobre la comunicación alternativa es en el prefacio de *Radical Media*, en el cual Downing señala «la persistencia histórica y la omnipresencia geográfica de los medios alternativos radicales»⁴⁸ y más bien atribuye su invisibilidad o su aparente novedad dentro del campo de los estudios de la comunicación a las características propias del campo, «que tiene una predilección por lo aparentemente obvio y fácil de contar»⁴⁹.

A partir del concepto de *tácticas de resistencia* de James Scott⁵⁰ y de *micro-resistencias* de Michel de Certeau⁵¹, Downing avanzó en una reflexión hacia un concepto menos solemne y más difuso del ejercicio de la contrahegemonía, en clave histórica, a partir de la vida cotidiana. Su propuesta surge de una crítica al pensamiento de izquierda sobre la comunicación, que se habría concentrado históricamente solo en los grandes momentos de expresión de la comunicación alternativa como parte de las estrategias tradicionales de toma del poder estatal. Su recurrencia a Scott, de Certeau y también a E. P. Thompson sirven para apreciar mejor el carácter contrahegemónico de la comunicación alternativa en dos dimensiones que coexisten como necesarias para construir contrahegemonía en tiempos de revuelta política, pero también como expresiones de resistencia continuas pero efímeras y a veces incluso sin aparente relación entre sí.

En Downing, lo importante no es tanto la relación de la comunicación alternativa con la izquierda política institucionalizada, sino con los movimientos sociales, en una perspectiva histórica de largo plazo que supone el paso de al menos tres generaciones: «según

⁴⁷ Armand Mattelart y Seth Siegelau, *Communication and Class Struggle*, op. cit., v. 2, p. 14.

⁴⁸ John D. H. Downing, *Radical Media*, op. cit., p. v.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ James Scott, *Los Dominados y el Arte de la Resistencia*. Txalaparta, Navara, 2003 (primera edición en inglés: 1990).

⁵¹ Michel de Certeau, *La Invención de lo Cotidiano*. Universidad Iberoamericana, México D. F., 2000 (primera edición en inglés: 1990).

parece, la expansión de los movimientos es generada y estimulada por los medios radicales. De modo inverso, cuando baja la marea de tales movimientos, también baja el nivel de los medios alternativos»⁵². Para terminar señalando la relevancia de hacer una memoria de la comunicación alternativa en relación a los movimientos sociales, precisamente para fortalecer estos últimos: «uno de los obstáculos que más lesiona el desarrollo de los movimientos sociales constructivos es la ausencia de una memoria pública sobre las luchas de las décadas pasadas»⁵³.

Patricia Gibbs y James Hamilton⁵⁴ van a avanzar un poco más en este debate, señalando que lo nuevo es la conceptualización pero no las experiencias mismas, poniendo como ejemplo el modo en que el concepto *Alternative Media* durante las últimas décadas, ha aglutinado designaciones específicas que se habían utilizado antes, tales como *labour press*, *feminist press* o *underground media*, entre otras.

Con respecto a los modos de abordar la comunicación alternativa con perspectiva histórica, Chris Atton y James Hamilton⁵⁵ revisaron la investigación en el ámbito anglosajón, identificando algunas diferencias y similitudes entre Estados Unidos e Inglaterra. Para los autores su principal diferencia radica en que mientras en Estados Unidos la comunicación alternativa se asocia a una tradición de medios «revolucionarios», la formación de la nación y la cuestión de la identidad nacional, mucha de la literatura británica se ha construido sobre una aceptada (aunque todavía discutida) tradición de actividad obrera, radical, la existencia de las divisiones de clase en curso y una preocupación por los esfuerzos de liberación de clase. En síntesis, un foco sobre la «lucha de liberación nacional» versus la «lucha de clases»⁵⁶.

⁵² John D. H. Downing, *Radical Media*, op. cit., p. 23.

⁵³ John D. H. Downing, *Radical Media*, op. cit., p. 36.

⁵⁴ Patricia Gibbs y James Hamilton, «Alternative Media in Media History». *Media History*, 7, 2, pp. 118-119.

⁵⁵ Chris Atton y James Hamilton, «Theorizing Anglo-American Alternative Media: toward a contextual history and analysis of US and UK Scholarship». *Media History*, 7, 2, pp. 119-135.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 120.

Por otro lado, en ambos países se da una similitud entre la lucha por la libertad de prensa y los movimientos de liberación popular⁵⁷, así como se da una narrativa vanguardista de la comunicación alternativa, centrada en liderazgos masculinos. Producto de estos sesgos, muchos estudios históricos de medios alternativos han devenido descontextualizados, historias de élites, de líderes de movimientos y de sus actividades, mientras dejan sin abordar cuestiones como su relación con la sociedad y con sus lectores. A su juicio, las nuevas olas de estudios sugieren respuestas menos mediocéntricas, más contextuales y con ello más críticas. Muy relacionado con este cambio de énfasis es el reemplazo de una concepción esencialista de los movimientos sociales, por otra anclada en una perspectiva materialista «que reconceptualiza la cultura no como una simple expresión de los movimientos sociales, sino como una actividad pública, discursiva, a través de la cual estos llegan a ser»⁵⁸.

Con este cambio de énfasis y el foco «sobre la cultura, los discursos y las posibilidades radicales de las formas culturales, que habilitan ciertas categorías sociales de experiencia y práctica mientras deshabilitan otras»⁵⁹, argumentan que el nuevo riesgo puede ser quedarse en una perspectiva subcultural que si bien pone el acento en el potencial creativo de la gente corriente, no se plantea la pregunta por la disputa con los medios tradicionales en la creación de visiones de mundo.

Otro trabajo compilador importante corresponde a la *Enciclopedia de los Movimientos Sociales* editada por John D. H. Downing⁶⁰, que si bien se mueve dentro del mismo campo de estudio del trabajo de Mattelart y Siegeaub —ampliando la perspectiva en términos históricos como geográficos—, lo hace desde otros supuestos. Aquí las experiencias comunicativas que Mattelart y Siegeaub podrían haber considerado «coyunturales», tienen su propio valor, en continuidad con reflexiones que ya había desarrollado Downing diez años atrás.

⁵⁷ Ibid., p. 119.

⁵⁸ Ibid., p. 125.

⁵⁹ Ibid., p. 124.

⁶⁰ John D. H. Downing, *Encyclopedia of Social Movement Media*. Sage, Singapur – Nueva York – Nueva Delhi – California, 2011.

Asimismo, ellas forman parte intrínseca de los movimientos sociales y se encargan de mantenerlos vivos cuando estos se encuentran en una de sus fases de menor agitación. Aunque esto no llega a ser explicitado en la *Enciclopedia*, está adecuadamente señalado en una entrevista dada por Downing el año anterior, donde afirmaba:

Es común que aunque los movimientos sociales estén en declive, el medio mantenga la llama viva en torno a un determinado tema durante el período entre la implicación activista actual y la futura. Por eso estos medios no son solo productos de los movimientos sociales sino que también los nutren, incluso cuando se encuentran en una de sus fases «subterráneas»⁶¹.

Dada su concepción extra-mediática de la comunicación, las experiencias descritas en la *Enciclopedia* abarcan un gran abanico. Por ejemplo, experiencias teatrales antiimperialistas en China a fines del siglo XIX, estrategias artístico-performáticas, como la *Organización de Liberación de las Barbies*, que combate los estereotipos de género en la industria del juguete, y las experiencias de uso político del baile en países como India y Sudáfrica. A ello se suman experiencias como la prensa anticolonial africana de principios del siglo XX, y los proyectos transnacionales en la lucha anti/alterglobalización, entre otros.

Los matices en la reconstrucción de la comunicación alternativa en perspectiva histórica son posibles de observar al comparar el trabajo de Mattelart & Siegelau con el de Downing. Así, a pesar del carácter fundamental y —paradójicamente— poco conocido de la obra de Mattelart y Siegelau, en ella se advierte un aire a esa perspectiva vanguardista que Gibbs y Hamilton critican, la cual se advierte, por ejemplo, cuando los autores buscan «aprender de estas experiencias, con el fin de distinguir entre movimientos ‘orgánicos’ y ‘coyunturales’»⁶², dando a entender que la apuesta política radica en

⁶¹ «¿Mitjans lliures? De què i per fer què?, aquestes són les preguntes clau». Entrevista a John D. H. Downing realizada por Núria Reguero y Chiara Sáez para el semanario *La Directa*, 181, 28 de abril de 2010.

⁶² *Ibid.*, p. 19.

seguir la ruta de aquellas experiencias con continuidad en el tiempo. Downing, en cambio, da valor también a experiencias menos visibles e incluso a aquellas que no logran pasar de lo coyuntural: a su juicio esas experiencias son relevantes en la medida que se conectan a otras previas y posteriores.

En el período desarrollado entre el primer y el segundo volumen de *Communication and Class Struggle*, fue interesante «vista desde el presente» la efervescencia que en el ámbito del Estado español tuvo la preocupación académica por la comunicación alternativa en el escenario de la transición desde el franquismo. Entre fines de los setenta y principios de los ochenta hubo una serie de obras colectivas que reunieron importantes reflexiones sobre el presente de esa época⁶³, las cuales permitieron por un lado reconocer una serie de manifestaciones de comunicación alternativa ya en dictadura, cuando radios⁶⁴, periódicos⁶⁵ e incluso un circuito cinematográfico⁶⁶ fueron introduciendo de manera clandestina en la esfera pública las voces y puntos de vista que eran perseguidos bajo el régimen, utilizando como contexto el surgimiento de experiencias similares en otros países europeos como Italia o Francia. Por otra parte, estas publicaciones del momento han servido para documentar trabajos más actuales⁶⁷, pero no han dado pie a una lectura crítica compartida sobre cómo muchas de esas experiencias —y también, muchos

⁶³ Jose Vidal – Beneyto (ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masas*. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1979; Lluís Bassets (ed.), *De las Ondas Rojas a las Radios Libres*, op. cit.; Emili Prado, *Las Radios Libres. Teoría y práctica de un movimiento*. Mitre, Barcelona, 1983.

⁶⁴ Lluís Bassets, *ibid.*

⁶⁵ Lluís Bassets y Enric Bastardes, «La prensa clandestina en Catalunya. Un reflexión metodológica», en José Vidal-Beneyto (ed.), op. cit., pp. 155-175.

⁶⁶ Roman Gubern, «Notas sobre el cine clandestino en Catalunya bajo el franquismo», en José Vidal-Beneyto (ed.), op. cit., pp. 177-180.

⁶⁷ Cfr. Javier García y Chiara Sáez, «¿Algo nuevo bajo el sol? Distribución de frecuencias de radiodifusión y discriminación contra las radios comunitarias en España (1979-2011)». Actas de la Conferencia de la International Association for Media and Communication Research IAMCR, Kadir Haas Universitesi, Estambul, Turquía, 2011; José Emilio Pérez, «Libertad en las ondas. La radio libre española y el discurso de la democratización de las comunicaciones (1976-1989)», en Julio Pérez Serrano y Rebeca Viguera Ruíz (eds.), *De la guerra al consenso: el lenguaje de la dictadura y la democracia en España*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2013, pp. 285-298; José Emilio Pérez, «Mujeres en la radio libre española (de 1976 a nuestros días): un altavoz de las sin voz», en Rosa María Capel (ed.), *Presencia y visibilidad de las mujeres: recuperando historia*. Abada Editores, Madrid, 2013, pp. 359-384.

de esos académicos— terminaron apostando por la comunicación pública —estatal o local— y considerando estas experiencias de comunicación alternativa como una fase intermedia hacia comunicaciones más profesionalizadas.

En el caso de América Latina, tampoco es posible encontrar trabajos académicos —al menos hasta iniciados los ochenta— que involucren la dimensión histórica de la comunicación y, menos aún, a la comunicación alternativa. Lo cual, sin embargo, no tiene que ver con la ausencia de experiencias ni con la ausencia de una reflexión teórica propia, sino con la ausencia de una perspectiva que conecte una historia a largo plazo de estas experiencias con el bagaje teórico disponible. Constituye una reflexión excepcional, pero no por eso irrelevante, la que hace Fernando Reyes Matta respecto del valor de la prensa independentista de principios del siglo XIX, como una experiencia de comunicación alternativa en su momento, afirmando que «el desarrollo del oficio de este periodismo revolucionario e independentista, conforma algo así como las raíces del periodismo alternativo»⁶⁸ en el continente.

Una obra que haciendo historia de la comunicación desde una perspectiva alternativa se sale completamente de los parámetros previos va a ser el trabajo de Luis Ramiro Beltrán, Karina Herrera, Esperanza Pinto y Erick Torrico⁶⁹, ya que en él hay una tesis radical sobre la alternatividad: rebatir el supuesto colonialista que otorga mayor valor cultural en virtud de la centralidad del alfabeto, a la palabra escrita e impresa (logocentrismo), menospreciando el aporte cultural de los pueblos prehispánicos por considerarlos «ágrafos». Para estos autores, lo anterior constituye una negación de la existencia, ya no solo de comunicación alternativa sino de escrituras alternativas que han utilizado otros soportes para su circulación e intercambio, distinguiendo dentro de los pueblos precolombinos entre comunicación oral, comunicación por medio de la representación (teatro, música, rituales), comunicación iconográfica y escrita, comunicación

⁶⁸ Fernando Reyes Matta, op. cit., p. 172.

⁶⁹ Luis Ramiro Beltrán, Karina Herrera, Esperanza Pinto y Erick Torrico, *La Comunicación antes de Colón*. CIBEC, La Paz, 2008.

«espacio-monumental» y otras formas de comunicación como la vestimenta o el uso de mensajeros.

Por último, señalar algunas revistas científicas relevantes a nivel internacional en el campo de la historia de la comunicación. La más antigua en el ámbito anglosajón es *Media History*, editada por el grupo Taylor and Francis, que se publica desde 1998 con este título aunque entre 1993 y 1997 fue editada con el nombre de *Studies in Newspaper and Periodical History*. En el ámbito hispano destaca la revista *Historia y Comunicación Social*, editada por la Universidad Complutense de Madrid desde 1996 a la fecha. En el espacio latinoamericano existe REHIME, la Red para la Historia de los Medios que se encuentra adscrita a la Universidad de Buenos Aires y que posee su propia revista desde 2011, en la cual es posible encontrar estudios históricos sobre prensa, cine, televisión y radio dentro de los países latinoamericanos, en el ámbito de la industria cultural y la cultura de masas.

CAPÍTULO 2

CHILE: DE LA HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN A LA HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN ALTERNATIVA

Chiara Sáez Baeza • Jorge Iturriaga

DE ACUERDO AL ESTUDIO realizado por Rubén Dittus, en el contexto chileno la investigación en historia de la comunicación forma parte de las líneas temáticas llevadas a cabo de manera aislada o por pequeños grupos de investigación en comunicación y que «no han sido reconocidas como propias por los académicos e intelectuales del área»¹. Lo anterior se expresa en el hecho de que la historia de la comunicación tiene pocos autores reconocibles en Chile, los cuales no alcanzan a constituir un campo y su producción se orienta en general a dispositivos o tecnologías específicas, desde una perspectiva lineal. No obstante lo anterior, el mismo autor sostiene que «los medios de comunicación han sido objeto de estudio permanente desde el desarrollo de la historiografía en Chile»².

Patricio Bernedo es uno de los pocos historiadores que se ha dedicado sistemáticamente al estudio de la historia de la comunicación, si bien la mayoría de sus trabajos se dedican a la prensa escrita, abarcando distintos períodos, casos y personajes (Unidad Popular, Agustín Edwards y *El Mercurio*, prensa de la comunidad migrante alemana en Valdivia, entre otros). Su juicio es más crítico que el de Dittus, señalando que «la escasa producción de

¹ Rubén Dittus, *Cartografía de los Estudios Mediales en Chile*. UCSC, Concepción, 1998, p. 253.

² *Ibid.*, p. 255.

la historiografía chilena en el ámbito de la comunicación resulta bastante sorprendente»³, especialmente en cuanto al trabajo con metodologías propias de la historiografía, como el uso de fuentes primarias. A su juicio, si bien es posible observar al menos hasta 2002 un predominio de la investigación historiográfica sobre la prensa escrita con trabajos que inician en los ochenta, la radio y la televisión estarían relativamente mejor estudiadas desde criterios disciplinares.

Efectivamente, la revisión bibliográfica da cuenta mayoritariamente de estudios focalizados en determinados períodos, con fuerte énfasis en la prensa escrita como soporte. Así, es posible identificar varios trabajos de «historia de la prensa», que tienden a padecer del serialismo descriptivo señalado antes. Se encuentran aquellos referidos a la historia de la prensa en una región⁴, a períodos⁵ o medios específicos⁶, y los que problematizan la cobertura de un tema particular⁷, entre otros. También existe una producción importante de trabajos sobre historia de la prensa satírica⁸. Más recientemente, Patricio Ibarra⁹ ha publicado una investigación sobre la imagen en la prensa satírica de los veteranos de la Guerra del Pacífico, conflicto que enfrentó a Chile con Perú y Bolivia, entre 1879 y 1884.

Otro dispositivo comunicacional alrededor del cual existe un nivel de productividad histórica importante es el cine. En general se puede advertir un foco en la creación artística de contenidos, en

³ Patricio Bernedo, «Balance de la historiografía de las comunicaciones en Chile». *Comunicação & Sociedade*, 41, 2004, p. 155.

⁴ Cfr. Fernando Casanueva, *Prensa y periodismo en Concepción. Recopilaciones y apuntes para su historia, 1833-2000*. UCSM, Concepción, 2002.

⁵ Cfr. Raúl Silva, *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*. Universidad de Chile, Santiago, 1958; Ángel Soto (ed.), *Entre tintas y plumas. Historia de la prensa chilena del siglo XX*. Universidad de los Andes, Santiago, 2004; Universidad de Santiago - Círculo de periodistas de Santiago, *200 años de prensa escrita en Santiago*. Usach, Santiago, 2011.

⁶ Cfr. Roberto Hernández, *200 años de la «Aurora de Chile»*. UCM, Talca, 2012.

⁷ Cfr. Fundación para la superación de la pobreza – Escuela de Periodismo Universidad Diego Portales, *Pobreza. 200 años en la prensa escrita*. Programa Comunicación y Pobreza, Santiago, 2011.

⁸ Cfr. Ricardo Donoso, *La sátira política en Chile*. Universitaria, Santiago, 1950; Lorena Antezana, «La caricatura de prensa chilena». *Documentos de trabajo*, 3. Centro de Estudios de la Comunicación de la Universidad de Chile, Santiago, 2006, pp. 20-40.

⁹ Patricio Ibarra, «Veteranos y prensa satírica: desmovilizados e inválidos en los periódicos chilenos de caricaturas durante la Guerra del Pacífico (1879-1884)», *Universum*, 28, 2, 2013, pp. 59-81

la dimensión política y en figuras vanguardistas o excepcionales, mientras es notoria la ausencia de una concepción integral del proceso comunicativo en el ámbito cinematográfico. Un número importante de estudios¹⁰ ha abordado al cine en términos de autores y películas (sobre todo nacionales), con una escasa referencia no solo a la circulación de esas obras, sino a la producción como una empresa colectiva, humana o económica, más allá de los esfuerzos individuales o generacionales. Como excepción a esta tendencia es posible citar la investigación de autoría colectiva sobre la empresa estatal de cine, Chilefilms¹¹.

En los últimos 15 años han surgido varios trabajos que asumen al cine más ampliamente, ya no bajo las etiquetas del arte o de lo nacional, sino como una fuente de construcción sociocultural múltiple en el marco de la formación de la cultura de masas¹². Estas investigaciones han puesto especial atención a la recepción o reappropriación de los estímulos cinematográficos por parte de diversos agentes locales, particularmente medios periodísticos e intelectuales. Sin embargo, en este impulso los campos de la distribución y la exhibición cinematográficas han sido casi completamente olvidados (a excepción de los trabajos de Fernando Purcell y Jorge Iturriaga, pero exclusivamente para décadas anteriores a 1950).

¹⁰ Cfr. Carlos Ossa Coe, *Historia del cine chileno*. Quimantú, Santiago, 1971; Alicia Vega, *Re-visión del cine chileno*. Aconcagua-CENECA, Santiago, 1979; Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Litoral, Madrid, 1988; *Cine chileno veinte años: 1970-1990*. Ministerio de Educación, Santiago, 1992; *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Lom, Santiago, 2010; Eliana Jara, *Cine mudo chileno*. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Santiago, 1994.

¹¹ Catalina Gobantes, Luis Horta, Alfonso Machuca y María Paz Peirano, *Chilefilms, el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. Cuarto Propio, Santiago, 2015.

¹² Cfr. Stefan Rinke, *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1930*. Dibam, Santiago, 2002; Fernando Purcell, *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Taurus, Santiago, 2012; Wolfgang Bongers, María José Torrealba y Ximena Vergara (EDS.), *Archivos i Letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Cuarto Propio, Santiago, 2011; Hans Stange y Claudio Salinas (eds.), *La Butaca de Los Comunes. La Crítica de Cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, Cuarto Propio, Santiago, 2013; Lorena Antezana, «Imágenes urbanas: el ciudadano 'modelo' propuesto por la fotografía y el cine en Chile (1900 — 1938)», en Marcela Rosales, Zenaida Garay Reyna y Carla Pedrazzani (eds.), *La espacialidad crítica en el pensamiento político-social Latinoamericano*. Clacso, Córdoba, 2016; Jorge Iturriaga, *La Masificación del Cine en Chile 1907-1932. La Conflictiva Construcción de una Cultura Plebeya*. Lom, Santiago, 2015.

Los trabajos más recientes han logrado matizar el foco tradicional sobre lo político (el cine chileno como constructor de la nación y como espacio de lucha frente a fuerzas hegemónicas: gobiernos autoritarios, imperio hollywoodense, etc.) y han incorporado la dimensión cultural al campo. Sin embargo, en términos sociales no dejan de ser miradas reducidas, por cuanto se centran en la significación que el cine ha tenido en actores excepcionales (masculinos y letrados), lo cual hace eco con la tendencia tradicional a calificar de «heroico» o «pionero» todo lo referido al cine chileno. Los públicos masivos, las historias orales y, más aún, los usos alternativos del cine, aún esperan ser investigados con cierta sistematicidad. Indicativo de la inercia tradicional es el hecho que recién en 2016 se publicó un trabajo exhaustivo dedicado a mujeres cineastas de Chile¹³.

En el caso de la radio y la televisión, posiblemente por ser medios más recientes, el trabajo de historia de la comunicación es aún más escaso. La radio, según Patricio Bernedo, no ha sido mayormente objeto de investigación histórica, lo cual atribuye a varios «obstáculos que apuntan a desincentivar la tarea de investigar el pasado de este medio de comunicación»¹⁴, tales como el desinterés de la propia industria por conservar material histórico y la propia fragmentación del sector. De manera que destaca únicamente el estudio realizado por Consuelo Morel, Isabel Zegers e Ignacio Vicuña a mediados de la década de los setenta¹⁵, cuyo objetivo habría sido «reconstruir no solo el desarrollo histórico de la radio (desde la primera transmisión hacia mediados de los años 1920 hasta fines de los años 1960), sino también abordar la dimensión sociocultural de esta»¹⁶. Recientemente, otro autor ha profundizado en la historia de la radio en Chile durante sus primeras dos décadas, desde categorías analíticas propias de la comunicación, tales como la administración

¹³ Elizabeth Ramírez y Catalina Donoso (eds.), *Nomadías: El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Metales Pesados, Santiago, 2016.

¹⁴ Patricio Bernedo, «Balance de la historiografía de las comunicaciones en Chile», op. cit., p. 165.

¹⁵ Consuelo Morel, Isabel Zegers e Ignacio Vicuña, *Historia de la radio en Chile*. 2V. Centro de Comunicaciones Sociales / EAC-UC, Santiago, 1975(?).

¹⁶ Patricio Bernedo, «Balance de la historiografía de las comunicaciones en Chile», ibid.

del espectro radioeléctrico, la idea de comunidad de oyentes o de industria radiofónica¹⁷.

Por mucho tiempo, en tanto, el trabajo de María de la Luz Hurtado, Paula Edwards y Rafael Guilisasti¹⁸ fue la única obra de referencia sobre la historia de la televisión chilena, aunque esta solo abordara desde su origen hasta el golpe de Estado. No obstante, es un trabajo relevante dentro del campo en la medida que aspira a

Reconstruir el sistema televisivo chileno como «aparato comunicativo global», especificando cada uno de sus componentes centrales y estableciendo su lógica de articulación en el tiempo y a través del tiempo [...] qué función sociocultural va cumpliendo la televisión, qué tipo de organicidad establece con grupos de poder social, qué circunstancias explican sus opciones, su conformación, sus crisis y transformaciones¹⁹.

Salvo el trabajo de Valerio Fuenzalida²⁰, que aporta una serialización más actualizada del dispositivo, es el trabajo editado por Fernando Acuña el que retoma la senda analítica de Hurtado *et al.* La tesis del libro, expresada por el editor en su introducción, es que el «desarrollo tardío de la televisión en Chile es producto del miedo y del temor paternalista de nuestras élites»²¹. Sobre esa base se ordenan cinco monografías que permiten dar cuenta de distintas aristas de la historia de la televisión chilena hasta ese momento. Cabe destacar también dentro de estos esfuerzos de historización de la TV la investigación de Sergio Durán sobre la TV durante la dictadura, si bien se concentra exclusivamente en programas de entretenimiento²².

Son pocos los trabajos que desde la comunicología han avanzado en una reflexión teórico-histórica en clave de largo plazo. Sobresalen

¹⁷ Se trata de la tesis doctoral de Ricardo Paredes. Ver: «Trazando los primeros tiempos de la radio en Chile (1922-1944)». *Revista Brasileira de História da Mídia*, 2, 1, 2013, p. 14.

¹⁸ María de la Luz Hurtado, Paula Edwards y Rafael Guilisasti, *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*. Céneca, Santiago, 1989.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰ Valerio Fuenzalida, «La TV en Chile», en Lorenzo Vilches y Guillermo Orozco (eds.), *Historia de la TV en América Latina*. Gedisa, Barcelona, 2002.

²¹ Fernando Acuña (ed.), *Los primeros 50 años de la Televisión Chilena*. Impresión Printer, Santiago, 2007, p. 13.

²² Sergio Durán, *Ríe cuando todos estén tristes: El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Lom, Santiago, 2012.

como excepciones a esta tendencia los análisis de Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz²³, que intentan superar la perspectiva descriptiva e introducir reflexiones sobre las prácticas socioculturales alrededor de la comunicación, problematizando la relación entre cultura popular y cultura de masas a partir del siglo XIX, aunque siempre utilizando la prensa escrita como hilo conductor.

En los trabajos de Santa Cruz sobre la historia de la prensa durante los siglos XIX y XX, el objetivo es entender el lugar y papel jugado por la prensa chilena en la conformación del espacio público y su relación con el contexto sociocultural y los imaginarios colectivos, por medio de la identificación de ciertos nodos explicativos de las principales tendencias en la evolución de la prensa en ambos períodos. Apuntando a una comprensión de ella como actor sociocultural que opera desde sus propias instalaciones ideológicas y culturales, construyendo y difundiendo sentidos sobre lo social²⁴. Mientras en el siglo XIX, este ejercicio opera exclusivamente a través de la prensa escrita, se va complejizando a través del siglo XX producto del desarrollo de la radio y la televisión como nuevos soportes de la labor informativa.

En el caso del siglo XIX, Santa Cruz mira el proceso de lo popular a lo masivo desde la perspectiva de la evolución del periodismo a partir de una idea de «modernización» de la prensa anclada en la idea de autonomía económica. Eso explica la atención secundaria a expresiones que no se condicen con esta trayectoria. Así, se describe el modo en que la prensa inmediatamente después de la independencia (1810) se desarrolló como instrumento de la lucha política intra élite —salvo algunos matices, producto del desarrollo de una prensa cultural y literaria—, y se mantuvo como tendencia al menos hasta que a comienzos de 1860 emerge un nuevo modelo

²³ Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, *Entre las Alas y el Plomo. La Gestación de la Prensa Moderna en Chile*. Lom, Santiago, 2001; Carlos Ossandón, *El Crepúsculo de los Sabios y la Irrupción de los Publicistas*. Lom, Santiago, 1998; *El Estallido de las formas. Chile en los albores de la «cultura de masas»*. Lom, Santiago, 2005; Eduardo Santa Cruz, *La prensa chilena en el siglo XIX: Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*. Universitaria, Santiago, 2010; *Prensa y Sociedad en Chile, Siglo XX*. Universitaria, Santiago, 2014.

²⁴ Eduardo Santa Cruz, *La prensa chilena en el siglo XIX: Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*, op. cit., p. 48.

periodístico, que «no abandona completamente ‘rasgos importantes de la prensa iluminista y educadora’», pero que incorpora ya «rasgos informativos y comerciales»²⁵.

A partir de 1870, el autor observa un proceso de rearticulación de los sectores populares —«la aparición de un moderno proletariado, junto a la permanencia de una creciente masa peonal»²⁶— y «comienza a configurarse, en sus características básicas, un público moderno de masas»²⁷. Es en este contexto que Santa Cruz, haciendo uso del concepto de esfera pública plebeya de Habermas, se refiere a la coexistencia de tres circuitos informativo-periodísticos orientados a los sectores populares al menos hasta fines del siglo XIX: masivo, obrero y popular:

Dado el hecho de que *El Chileno* se dirigía a un ámbito de público popular, donde circulaba contiguo a la Lira Popular o a la prensa mutualista y de otras asociaciones populares nacientes, por no mencionar a otras formas comunicacionales y culturales ligadas al teatro y al espectáculo dirigidas hacia ese mismo público, parece evidente que el diario fue parte de la constitución de esa esfera pública plebeya²⁸.

Sin embargo, el foco argumentativo de Santa Cruz no es la prensa obrera ni la lira popular, por lo que no les dedica demasiada atención en su argumentación. Tampoco queda claro si en su propuesta analítica el circuito popular corresponde a una experiencia residual premoderna o si es una forma no ilustrada de cultura popular en el contexto de la esfera pública moderna.

Desde la sociología se puede destacar el trabajo de Guillermo Sunkel²⁹, en tanto, desde la literatura, un autor que hace aportes relevantes a la historia de la comunicación en Chile es Bernardo

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., p. 59.

²⁷ Ibid., p. 60.

²⁸ Ibid., p. 124.

²⁹ Guillermo Sunkel, *Razón y Pasión en la prensa popular*. ILET, Santiago, 1985.

Subercaseaux, principalmente a través de su historia del libro³⁰ y su enciclopédica historia de la cultura y de las ideas³¹.

A partir de los 2000s también se han publicado varios trabajos historiográficos sobre las industrias culturales y la cultura de masas durante el siglo XX, pero que carecen en general de una perspectiva comunicológica³². Se trata de publicaciones sobre productos de la industria cultural que tienen una dimensión comunicacional, pero cuyo foco de análisis no está allí, quedando sin abordar una comprensión más profunda de estos como dispositivos portadores de una ideología (es decir, como instrumentos discursivos de una propuesta de ordenamiento de lo social), que poseen un público y al mismo tiempo poseen una dinámica productiva propia, enlazada con las tecnologías de la massmediatización.

Algo similar ocurre con los trabajos historiográficos en clave de cultura popular que se refieren a la prensa humorística de origen popular³³ o a la poesía popular impresa³⁴; en este caso, junto a la falta de perspectiva comunicológica, se observa una cierta visión idealista y unívoca de los sectores populares.

Destacamos como una interesante —si bien acotada— excepción, el trabajo de Carla Rivera sobre la Unidad Popular, en el cual es capaz

³⁰ Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*, LOM, Santiago, 2000.

³¹ Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile SV*. Universitaria, Santiago, 2011.

³² Cfr. Stefan Rinke, *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile, 1910 1931*, op. cit.; Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Ediciones de la Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004. Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile 1950-1970*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2009; Brenda Else, *Citizens and Sportsmen: Fútbol and Politics in Twentieth-Century Chile*. University of Texas Press, Austin, 2012.

³³ Cfr. Maximiliano Salinas, Daniel Palma, Christian Báez y Marina Donoso, *El que ríe último... caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*. Santiago: Universitaria – Centro de Investigaciones Barros Arana, Santiago, 2001; Catalina Saldaña, Tomás Cornejo y Maximiliano Salinas, *¿Quiénes fueron los vencedores? Élite, pueblo y prensa humorística de la Guerra Civil de 1891*. Centro de Investigaciones Barros Arana – Lom, Santiago, 2005.

³⁴ Cfr. Micaela Navarrete y Tomás Cornejo. *Por historia y travesura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta*. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares —Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - Centro de Investigaciones Diego Barros Arana— DIBAM, Santiago, 2006; Micaela Navarrete y Daniel Palma, *Los Diablos son los Mortales, La obra del Poeta Popular Daniel Meneses*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 2008, entre otros.

de pasarse entre los debates y disputas políticas, comunicacionales y culturales, mostrando el modo en que ellas estuvieron entrelazadas durante ese período³⁵.

LA INVESTIGACIÓN DE LA COMUNICACIÓN ALTERNATIVA EN CLAVE HISTÓRICA

La revisión de los estudios en el campo de la historia de la comunicación y las categorías de la teoría de la comunicación alternativa descritos en la introducción, así como de la investigación concreta sobre historia de la comunicación en Chile, nos permite ahondar en la investigación histórica sobre comunicación alternativa en el país. El corpus analizado, y que se describe a continuación, permite trazar unas etapas e identificar investigaciones aplicadas en torno al objeto de análisis, que sin embargo se limitan a una aproximación mediocéntrica a la comunicación. Por esta razón, se trata de una propuesta de introducción a la problemática, que será complejizada en el próximo capítulo.

CRISIS OLIGÁRQUICA Y EMERGENCIA DE LA PRENSA OBRERA, 1890-1932

La prensa surgió en el país como instrumento de la lucha política desarrollada al interior de la élite con posterioridad al proceso independentista. Esa tendencia se mantuvo aproximadamente hasta 1860, cuando emergió un nuevo modelo periodístico³⁶. A partir de esa apertura, los nuevos sectores populares (peones y proletarios), aglutinados a partir de la modernización capitalista, se irán sirviendo paulatinamente de esas herramientas mediáticas. Dentro de esta matriz ilustrada, la prensa obrera que florece entre 1890 y 1930 en las principales ciudades de Chile, puede ser conceptualizada como la primera experiencia de comunicación alternativa elaborada desde estos nuevos sectores populares.

³⁵ Carla Rivera, «Diálogos y reflexiones sobre las comunicaciones en la Unidad Popular. Chile, 1970-1973». *Historia y Comunicación Social*, 20, 2, 2015.

³⁶ Eduardo Santa Cruz, *La Prensa Chilena en el siglo XIX*, op. cit., p. 48.

Al respecto, destaca el trabajo de Osvaldo Arias como la primera investigación hecha en Chile sobre la prensa obrera como objeto de estudio en clave comunicológica³⁷. Si bien la prensa obrera no es conceptualizada como comunicación alternativa por el autor —quien se refiere a su objeto de estudio básicamente como instrumento de la lucha de la clase trabajadora chilena—, de todos modos destaca el carácter contrahegemónico de esa prensa: «el periódico es para el trabajador un medio de orientación ideológica, núcleo de organización, combatiente teórico, agitador de la lucha social y propagandista de las soluciones y objetivos de su clase»³⁸. Arias identifica una muestra de 300 casos entre 1900 y 1930, los cuales agrupa y califica según su tendencia ideológica entre prensa demócrata, prensa anarquista, prensa socialista, prensa de otras doctrinas (social-catolicismo, por ejemplo) y prensa independiente (que se divide, a su vez, en revolucionaria, reformista o neutral). Además de entregar datos de sus editores y colaboradores, su fecha de inicio y término, sus secciones y contenidos. Finalmente, realiza una caracterización general de su periodicidad («espaciada aparición y escasa regularidad»), contenidos («exponer realidades ignoradas») y financiamiento. Este último es el tópico donde el autor sintetiza las principales dificultades que debió enfrentar la prensa: «la gran mayoría depende de un precio de venta. Pero como la clase obrera tiene pocos recursos económicos y su nivel cultural es bajo, la cooperación con su prensa es escasa»³⁹. Es una prensa con pocos anunciantes —que en general lo hacen por convicción antes que por negocio— y que rechaza publicitar cuestiones como el alcohol o las carreras de caballos por considerar que este tipo de diversiones populares van contra su misión moralizadora.

Dentro del estudio de la prensa obrera, también se puede destacar la obra de Tomás Moulian e Isabel Torres, dedicada a analizar la concepción de la política y el ideal moral propiciado en estos medios entre 1919 y 1922, años que coinciden con el período de gestación del

³⁷ Osvaldo Arias, *La Prensa Obrera en Chile, 1900-1930*. Universidad de Chile, Chillán, 1970.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p. 178.

Partido Comunista⁴⁰. Si bien esta investigación tampoco es realizada desde la comunicación alternativa, es interesante por su perspectiva sociocultural en cuanto realiza un trabajo que se inscribe dentro del campo de la historia de las mentalidades, por medio del análisis del discurso político y moral implícito en los principales medios escritos de difusión de la cultura obrera.

Moulian y Torres problematizan la relación entre cultura popular y hegemonía, mostrando en qué medida la cultura popular obrera no escapaba de muchos preceptos valóricos impuestos por la cultura burguesa o ilustrada, tales como el ascetismo, el valor de la familia, el rol civilizador de la prensa o el papel simbólico de la educación. Todo este disciplinamiento moral es visto por los propios dirigentes obreros —tal como se desprende de la prensa obrera analizada— como una condición para el desarrollo de una conciencia obrera. Se observa así la

Ausencia de una moral alternativa, de carácter propiamente obrero, capaz de cuestionar en ese campo los valores de la burguesía. Lo que existe es una moral que tiene un carácter profundamente tradicional que, a veces, aparece recubierta de un discurso de clase. En esa moral llama la atención su énfasis puritano⁴¹.

Sin embargo, también es interesante cómo dentro del propio dispositivo ilustrado —la prensa—, los sectores obreros mantienen un lenguaje que los conecta a la expresividad dramática propia de la cultura popular tradicional:

La prensa analizada pinta la situación obrera con un lenguaje muy dramático. Tres son los adjetivos que mejor describen la condición de los pobres, verdaderos «condenados de la tierra»: ellos son «miseria», «tiranía» y «abyección»⁴².

⁴⁰ Tomás Moulian e Isabel Torres, *Concepción de la Política e Ideal Moral en la Prensa Obrera*. FLACSO, Santiago, 1987.

⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

⁴² *Ibid.*, p. 16.

En este sentido, llama la atención el tono patético y miserabilista: «estamos solos, somos los parias de la vida»⁴³ y la condena moral de los capitalistas: «los chacales, las ventosas, los bárbaros o ‘los salvajes del tiempo’, según palabras de Recabarren»⁴⁴.

Moulian y Torres también avanzan algunas reflexiones sobre prensa obrera y género. En primer lugar, observan la reproducción de un modelo patriarcal: «El obrero es pensado, en muchos artículos, también como ‘jefe de familia’. Esa unidad está estructurada según el modelo patriarcal»⁴⁵. En el caso de la prostitución femenina, en tanto, «el énfasis no se coloca en el aspecto social sino solamente en el aspecto moral»⁴⁶. En el caso de la prensa anarquista es posible encontrar artículos dedicados a las mujeres, escritos por mujeres. Sin embargo, según estos autores, el abordaje de los temas sigue encuadrándose en parámetros tradicionales. Por ejemplo, respecto de la maternidad: «la prensa anarquista que hemos analizado contiene fuertes críticas a la mujer proletaria por deficiencias en el cumplimiento de su rol materno individual, su papel respecto a sus propios hijos»⁴⁷.

En el caso de la prensa socialista-comunista, existe un lector que es universal-masculino:

La mujer en la prensa socialista no es un sector al cual dirigirse de una manera específica, con mensajes propios. Las demandas de la mujer son consideradas un todo, junto con las demandas globales de los hombres⁴⁸.

En efecto, la creciente participación laboral femenina a comienzos del siglo XX trastocó los discursos de la política obrera entendida como actividad propiamente masculina. El auge de las sociedades mutualistas femeninas durante el mismo período, va a propiciar el surgimiento de prensa obrera feminista, que va a ser documentada en

⁴³ Ibid., p. 19.

⁴⁴ Ibid., p. 26.

⁴⁵ Ibid., p. 72.

⁴⁶ Ibid., p. 78.

⁴⁷ Ibid., p. 90.

⁴⁸ Ibid., p. 102.

la investigación de Elisabeth Hutchison con los casos de *La Alborada*, periódico obrero bimensual que aparece en Valparaíso y luego en Santiago entre 1905 y 1907, y más tarde con *La Palanca* en 1908⁴⁹. El posterior estudio de Carola Agliati y Claudia Montero va a señalar *La Aurora Feminista* como el primer periódico editado por mujeres obreras en 1904, aunque solo alcanzó a publicar un número⁵⁰.

Esta prensa era realizada por las propias organizaciones de obreras e incorporó temas específicos relacionados con la educación y la emancipación económica de las mujeres, la lucha contra la violencia de género, entre otros:

Sus comentarios van más allá de la denuncia de las amenazas físicas y morales que representa el capitalismo para las mujeres, y entran a plantear la explotación de las mujeres tanto en la casa como en el trabajo, y a criticar a los mismos dirigentes obreros por su falta de interés en la emancipación integral de la mujer⁵¹.

Según Hutchison, este foco discursivo fue utilizado por las organizaciones de obreras para atraer a más trabajadoras a sus organizaciones. Sin embargo, «jamás produjo una teoría para la práctica de la emancipación femenina»⁵² y las reivindicaciones de género quedaron en una segunda prioridad respecto de las reivindicaciones de clase. Para la autora, con el avance de los años, estas reivindicaciones van a tener continuidad en otro tipo de asociaciones más de clase media, como el Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH).

⁴⁹ Elisabeth Hutchison, «El feminismo en el movimiento obrero chileno: la emancipación de la mujer en la prensa obrera feminista, 1905-1908», *Proposiciones*, 21, 1992, pp. 32-44.

⁵⁰ Carola Agliati y Claudia Montero, «Explorando un espacio desconocido: Prensa de mujeres en Chile, 1900-1920», *Cyber Humanitatis*, 19, 2001, pp. 1-9. Dos novedades recientes en esta temática han sido la presentación del libro «Escrituras obrera-feministas: Carmela Jeria, Eloísa Zurita y Esther Valdés» (Tiempo robado editoras, 2018), editado por Antonio Catrileo y Manuel Carrión, donde se publican los textos de estas autoras en los periódicos *La Alborada* (1905-1907), *La Reforma* (1906-1907) y *La Palanca* (1908), así como la exposición «Torcer la palabra. Escrituras obrero - feministas», que permaneció del 13 de marzo al 11 de mayo de 2018 en el Archivo Nacional y organizada por los mismos autores del libro junto al Archivo Mujeres y Género (AMG).

⁵¹ Elisabeth Hutchison, op. cit., p. 32.

⁵² Ibid., p. 44.

En el mismo período, el cine alberga experiencias interesantes desde el punto de vista alternativo, en lo que Jorge Iturriaga ha llamado «los empresarios plebeyos del cine»⁵³. Rescatando el período comprendido entre 1907 y 1925, el autor afirma que producto de la coexistencia de sectores sociales expansivos y prácticas comerciales abiertas, grandes masas de población urbana pobre convergieron con un comercio cinematográfico caracterizado por una lógica de propiedad compartida de las cintas por parte de los distribuidores. Cualquier persona podía comprar y revender películas en Chile sin preocuparse de derechos exclusivos de ninguna empresa, al menos hasta 1925, año en que se promulga la Ley del Registro de Propiedad Intelectual. La alta disponibilidad de materiales, la masa pululante y la baja inversión en locales van a posibilitar el surgimiento de muchos biógrafos, configurándose el fenómeno del *biógrafo de arrabal*. El autor muestra que en Chile, a partir de 1909-1910, se produjo una expansión del cine hacia la periferia de la ciudad letrada, en que cualquier pequeño comerciante podía probar suerte en la cinematografía porque los costos eran bajos y el retorno fácil y rápido. Esos pequeños exhibidores eran comerciantes de zapatos, muebles o bebidas, y «no sería raro tener verduleros o almaceneros desocupando su viejo negocio para instalar bancas y un proyector»⁵⁴. En ese contexto de sobreoferta y baratura —una entrada al biógrafo podía ser más barata que un litro de vino— se registraron experiencias de un mayor nivel de conciencia social. Es el caso de anarquistas y socialistas, que usaron sistemáticamente las «vistas animadas» en sus actos y reuniones, sea con objetivos educativos y proselitistas, exhibiendo melodramas sociales franceses principalmente; sea con objetivos específicos de generar ingresos monetarios, exhibiendo producción más masiva. Si bien estas explotaciones tienen una evidente lógica esporádica, ello no impidió que se registraran proyectos más estructurales. Es así como en 1913 el Partido Obrero Socialista (futuro Partido Comunista) adquirió un proyector cinematográfico en la ciudad de Iquique para realizar giras en la pampa salitrera de

⁵³ Jorge Iturriaga, *La Masificación del Cine en Chile 1907-1932. La Conflictiva Construcción de una Cultura Plebeya*. Lom, Santiago, 2015.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 64.

su flamante «Biógrafo Obrero». El carácter plebeyo y/o alternativo de este fenómeno cinematográfico se entiende mucho mejor cuando se suma el dato que a esta fase expansiva le sobrevinieron, entre 1915 y 1930, «diversos esfuerzos de las élites locales por disolver, arrinconar o neutralizar (‘mejorar’) esta esfera cinematográfica»⁵⁵, como la censura, la propiedad intelectual y los impuestos.

COMUNICACIÓN ALTERNATIVA DURANTE EL ESTADO SOCIAL, 1932-1973

En este período, que coincide con el proceso de auge de las industrias culturales nacionales en toda América Latina⁵⁶, muchas de las experiencias que venían de la etapa anterior desaparecieron o se transformaron. Es así como en el contexto chileno, varias experiencias de prensa obrera que tenían un discurso generalista sobre la situación de la clase desaparecen o se reconvierten en una prensa que habla desde la institucionalidad de los partidos de izquierda que a su vez inician sus respectivos procesos de conformación legal. Por otro lado, la cultura de masas —principalmente por medio de la prensa sensacionalista— se hace eco de aquellos elementos de la cultura popular tradicional que no habían sido asimilados por la prensa obrera y genera un público orientado al ocio y la entretención. El cine entra en una etapa de industrialización y oligopolización. La radio y la televisión son medios fuertemente orientados desde un primer momento por el mercado y por el Estado, respectivamente, de manera que no dejan mucho espacio a la experimentación por parte de otros sectores.

El gobierno socialista de la Unidad Popular (1970-1973) no va a llegar a problematizar la comunicación alternativa más allá de la disputa del gobierno contra la prensa liberal burguesa, que se convirtió en el principal vehículo ideológico de la oposición, con *El Mercurio* como principal representante. Si bien hubo iniciativas que intentaron avanzar en una transformación de las relaciones de producción o

⁵⁵ Ibid., p. 28.

⁵⁶ Cfr. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, op. cit.

en la relación emisor-receptor dentro de las industrias culturales (en la televisión pública y en la editorial del Estado, por ejemplo), ellas encontraron una serie de resistencias en las que se mezclaban elementos políticos y culturales. En primer lugar, problemas propios de las cuotas de los partidos de la coalición gobernante dentro de estas instituciones. Pero también problemáticas más profundas relativas a las implicancias políticas de determinadas formas de entender la comunicación y la cultura en clave de transformación social. La reflexión más inmediata sobre este proceso puede encontrarse en los trabajos de Armand Mattelart⁵⁷.

En términos históricos, destacan las investigaciones de Mariano Zarowsky y Carla Rivera. En el caso del primero, dentro de su trabajo sobre la etapa chilena del comunicólogo Armand Mattelart, se aboca a documentar las tensiones que se produjeron dentro de la editorial Quimantú con periodistas y diseñadores, muchos de los cuales asumían que los profesionales del rubro eran los sujetos llamados a difundir los saberes culturales y que los ciudadanos comunes y corrientes no tenían la «expertise» suficiente para establecer los contenidos que debía privilegiar la empresa estatal, sintiéndose profundamente cuestionados en su monopolio de saber-poder ante las innovaciones que realizó Mattelart en conjunto con otros investigadores y creadores, como Ariel Dorfman, respecto de la generación de instancias de conversación tanto con obreros de la propia editorial como de otros sectores de la economía para debatir sobre los contenidos que debía comunicar Quimantú a través de sus diversos productos de masas, tales como revistas para niños, jóvenes o mujeres⁵⁸.

La investigación de Carla Rivera, en tanto, analiza el debate que se gestó en torno a las comunicaciones durante la Unidad Popular, concluyendo que faltó una mayor madurez y consenso al interior

⁵⁷ Cfr. Armand Mattelart, Patricio Biedma y Santiago Funes, *Comunicación masiva y revolución socialista*. Prensa Latinoamericana, Santiago, 1971. Armand Mattelart, *La comunicación masiva en el proceso de liberación*. Paidós, México, D. F., 1973.

⁵⁸ Mariano Zarowsky, «Políticas culturales y comunicación popular en el gobierno de Salvador Allende (Chile, 1970-1973). La intervención político intelectual de Armand Mattelart». 5ª Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2009.

de la izquierda intelectual y política, entre quienes tenían una visión vertical y más dirigista de la nueva cultura versus aquellos que veían la cultura como un proceso construido no solo por elementos de clase, sino también por otros aspectos identitarios y desde una perspectiva más horizontal⁵⁹.

Por otro lado, si bien hay autores que conciben el cine de la Unidad Popular como una forma de comunicación alternativa, a nuestro juicio resulta problemático aceptar esa perspectiva. Por ejemplo, el «Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular» (de autoría colectiva, si bien presumiblemente redactado por el cineasta Miguel Littin) se refiere al pueblo como «motivador de la acción», pero que al parecer no puede hablar por sí mismo sino es a través de los cineastas, que se presentan como «su instrumento de comunicación»⁶⁰; es decir, se erigen a sí mismos como quienes van a transmitir fidedignamente lo que el pueblo dice o piensa, sin cuestionarse el monopolio del saber-poder sobre la creación audiovisual que implica ser parte de un conjunto de profesionales de las comunicaciones o artistas formados en universidades. De hecho, casi la totalidad de cineastas activos en estos años fueron formados o bien en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica o en el Centro Experimental de la Universidad de Chile. En general el cine y las expresiones que en este trienio buscaron confrontar la hegemonía burguesa lo hicieron mayormente en función de apoyar el proceso de cambio institucional conducido por el presidente socialista Salvador Allende. Por este mismo razonamiento que cuestiona el carácter alternativo de experiencias de comunicación explícitamente partidistas o gubernamentales, también nos es difícil concordar con quienes atribuyen este carácter al muralismo político, que tiene su momento de esplendor en brigadas asociadas a partidos políticos antes del golpe de 1973, como en el caso de la Brigada Ramona Parra y su vínculo con el Partido Comunista. Este tipo de experiencias son alternativas en cuanto a que comunican en soportes distintos

⁵⁹ Carla Rivera, «Diálogos y reflexiones sobre las comunicaciones en la Unidad Popular. Chile, 1970-1973». *Historia y Comunicación Social*, 20, 2, 2015, pp. 345-367.

⁶⁰ Cineastas chilenos, «Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular». *Revista Punto Final*, 120, 22 de diciembre de 1970.

a los tradicionales en el contexto mediocéntrico de la sociedad de masas, pero no en cuanto a su organización ni sus contenidos, que están institucionalizados.

La única experiencia de comunicación alternativa que podemos consignar para este período corresponde a la prensa generada desde los cordones industriales a partir de 1972, orientada sobre todo a visibilizar un discurso a favor de acelerar el proceso de transformación social en curso desde el sector de los trabajadores, estableciendo un enfrentamiento discursivo con la dirección del proceso revolucionario planteada desde el gobierno. Es una experiencia que plasma a nivel comunicacional la tensión entre la vía chilena al socialismo y al poder popular⁶¹. Sin embargo, es un objeto muy poco investigado y reconocido⁶², de manera que queda pendiente su análisis más exhaustivo en perspectiva histórica.

EXPLOSIÓN EN DICTADURA, 1973-1990

La dictadura militar se va a convertir en un momento de gran efervescencia de la comunicación alternativa, principalmente en el ámbito de la prensa, los panfletos y el video, si bien la investigación sobre cada uno de estos soportes posee distintos niveles de exhaustividad y análisis.

En coexistencia con circuitos de prensa profesional independiente (*Apsi*, *Análisis*, *Cauce* o *Fortín Mapocho*) y prensa de partidos antidictadura (*El Siglo* del Partido Comunista o *Punto Final* que se publica desde el exilio, alineado con la izquierda política), se va a producir un importante circuito de boletines informativos y culturales de grupos y organizaciones sociales de base, que incluso van a tener espacios de encuentro y organización durante la década de

⁶¹ Otro ejemplo de que esta tensión se dio en varias dimensiones durante el período se puede encontrar en el libro de Peter Winn, *Tejedores de la revolución: los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo*. Lom, Santiago, 2004.

⁶² La excepción que nos ha permitido rastrear esta experiencia corresponde a Armand Mattelart, «Prensa y lucha ideológica en los cordones industriales de Santiago: testimonios». *Comunicación y Cultura*, 2, 1974. También es mencionada en el documental de Armand Mattelart, Jaqueline Meppiel y Valerie Maxoux, *La Espiral*. Francia, 1976.

los ochenta. Todo ello ha sido documentado por la Organización No Gubernamental ECO (Educación y Comunicación), que editó varios manuales y folletos en torno a la materia⁶³.

El trabajo de ECO fue muy importante durante la década de los ochenta, ya que impulsó el rescate de todas las expresiones de comunicación popular surgidas desde la resistencia a la dictadura, al tiempo que trabajaba haciendo capacitación en comunicación en sectores populares. Esta ONG ha seguido trabajando en el ámbito de la comunicación social de base también con posterioridad. El año 2012, ECO publicó una serie de 6 volúmenes denominada «Colección 30 años» con el propósito de documentar de manera sistematizada el trabajo realizado. El volumen 6 se llama «Comunicación popular alternativa». Incluye capítulos sobre el video popular, la radio comunitaria, prensa social de base desde los ochenta en adelante, pero no constituye en sí un trabajo de historia de la comunicación durante las últimas décadas, sino más bien realza públicamente la cantidad de material de archivo en manos de la ONG como una fuente muy importante para el desarrollo de futuras investigaciones en el campo.

Volviendo sobre los materiales de prensa alternativa en dictadura, Ariel Dorfman sostenía en 1977 que los boletines de la oposición tenían unos 100.000 lectores en Santiago y cada copia pasaba a menudo por hasta diez personas distintas⁶⁴, cifras sorprendentes teniendo en cuenta que solo hacia 1978 y 1979 se comenzó a articular una oposición visible y pública al régimen dictatorial. Lamentablemente, el contenido de esta prensa de base aún no ha sido analizado en profundidad por ninguna investigación, lo cual no hace sino confirmar la poca atención que los estudiosos de la comunicación le han otorgado a las expresiones menos institucionalizadas. Durante el período dictatorial, el señor Rafael Karque, por mera motivación personal, se dedicó a coleccionar panfletos de carácter político. Esto permitió, en el año 2003, la realización de una exposición y la publicación de un catálogo con esta colección,

⁶³ ONG Educación y Comunicación (ECO), *La Disputa por la Palabra. Comunicación Popular Alternativa*. ECO, Santiago, 2012.

⁶⁴ Ariel Dorfman, «The invisible Chile. Three years of cultural resistance», en Armand Mattelart y Seth Siegelau (eds.), op. cit., pp. 207-210.

que abarca el período entre 1982 y 1988⁶⁵ y que ha permitido restaurar, conservar y digitalizar esta colección única de un medio de comunicación alternativa caracterizado por su carácter efímero.

La década de los ochenta también va a traer aparejado el desarrollo del video alternativo. Aunque se trata de una investigación que se autodefine como una historia del video independiente chileno, el exhaustivo trabajo de Germán Liñero documenta varias de estas experiencias desde la perspectiva de la utilización artística, social y política del video «en el marco de la resistencia cultural»⁶⁶. En el contexto de la dictadura, el interés del autor es mostrar las redes de creación y distribución, así como las prácticas de producción clandestina y semiclandestina que fueron desarrolladas por grupos de resistencia, para sustentar «un ‘imaginario’ de nuestra sociedad más amplio, crítico y diverso que aquel que se imponía a la población a través de los medios oficiales»⁶⁷.

Tres grupos de video destacan especialmente. En primer lugar, está el grupo de teatro ICTUS (consagrado en la escena teatral, de orientación social cristiana), pionero en la creación de una red de video popular a partir de 1978. La productora disponía de una red de distribución con llegada a nivel nacional y de una metodología de trabajo con los destinatarios (organizaciones sociales, estudiantiles, de iglesia, etc.) por medio de cartillas y encuestas:

La idea consistía en promover reuniones de agrupaciones sociales, especialmente de sectores populares en donde estos videos pudieran ser exhibidos para luego generar un debate entre los asistentes⁶⁸.

A principios de los años ochenta, un grupo de profesionales de las ciencias sociales crea un colectivo llamado Grupo de Experiencias Pilotos en Video (GEP), que trabajaba desde «un enfoque centrado

⁶⁵ Juan Pablo Rojas y Roberto Aguirre, *Panfletos, poniendo el grito en el suelo. Catálogo de la exposición*. Fondart – Biblioteca Nacional, Santiago, 2003.

⁶⁶ Germán Liñero, *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Ocho Libros, Santiago, 2010, p. 10.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid., p. 26.

en resaltar las iniciativas de la sociedad civil más que en denunciar la represión de la dictadura»⁶⁹. En 1982, este grupo se institucionalizó como un colectivo llamado *Proceso*,

Aludiendo a los procesos sociales que pretendían apoyar con su producción, pero también a la metodología de trabajo, que consistía en un *proceso* de interacciones comunicacionales entre el colectivo y los destinatarios, en el que estos últimos generaban también información de utilidad para el funcionamiento del grupo⁷⁰.

Posteriormente, se llamará Video Proceso a una herramienta tecnológica y comunicacional para el acompañamiento de sectores populares, campesinos e indígenas en sus procesos de conformación como colectivos movilizados. La ONG Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) será el principal referente de estas metodologías durante el período. Liñero también destaca en este contexto el trabajo de la ONG ECO con organizaciones sociales de base alrededor del diaporama, un género audiovisual hoy en desuso. Sobre estos archivos audiovisuales tampoco existe ninguna investigación histórica. Otra experiencia destacable del período fue *Teleanálisis* (ligado a la revista de oposición *Análisis*), cuyo modelo inicial era la producción de un noticiero mensual distribuido en cintas de video VHS a una red de «abonados» en entregas personales, por mano. Se financiaba por solidaridad internacional y por los abonados, que suministraban su propia cinta VHS virgen en la cual se grababa cada nueva emisión, que alcanzaron un total de 46, entre septiembre de 1984 y mayo de 1989. En los tres casos que destacamos (ICTUS, Proceso y *Teleanálisis*) la emisión era claramente realizada por profesionales universitarios (actores, cientistas sociales, periodistas). Sin embargo, además de su contenido contrario a la dictadura, los hemos considerado parte de la comunicación alternativa por sus innovaciones en los circuitos de recepción y distribución, que involucraron a las audiencias de una manera mucho más activa en el proceso comunicativo.

⁶⁹ Ibid., p. 49.

⁷⁰ Ibid., p. 51.

La dictadura va a significar también un impulso, primero, del muralismo y luego del grafiti. Hay una primera fase, hasta 1983 más o menos, que sigue aún anclada a los discursos de la izquierda partidista y su simbología. A partir de 1984, en consistencia con la introducción del rap, el break dance y el hip hop, se abre una nueva fase del llamado arte callejero: reivindicativa, pero sin vincularse tan explícitamente a un discurso partidista concreto⁷¹ y, a veces, incluso denostada por los partidos tradicionales de izquierda. Aunque desde nuestra perspectiva, el muralismo y el grafiti son formas de comunicación alternativa, este ha sido tradicionalmente abordado desde la academia como arte popular o arte callejero, de manera que no se conocen trabajos realizados desde el ámbito de la historia de la comunicación.

RETORNO DE LA DEMOCRACIA

Nuevos formatos alternativos aparecerán con el eclipse de la dictadura. Es a fines de los años ochenta que surgieron experiencias alternativas en el campo de las radios comunitarias. Durante los años noventa se cristalizaron también el video popular y la televisión comunitaria. La diferencia entre ambas décadas reside principalmente en el hecho que en los años ochenta, producto del contexto de excepción, desaparecieron las diferencias entre comunicación profesional independiente y comunicación popular alternativa, mientras que ellas volvieron a aparecer en el contexto de la redemocratización (1990 en adelante). Esto obedece, en parte, al hecho de que muchos profesionales de las comunicaciones y de la cultura que participaron en experiencias previas pasaron a formar parte de los equipos políticos y/o comunicacionales de los nuevos gobiernos de la transición democrática.

Oscar Aguilera fija el origen de las radios comunitarias en Chile en las radios Estrella del Mar de Ancud y La Voz de la Costa de Osorno, que se crearon en la década de los sesenta en la zona

⁷¹ Al respecto, ver la web recopilatoria creada por León Calquín: <http://www.losmurosnohablan.cl/>

sur del país⁷². A pesar de que ellas tuvieron un fuerte trabajo en relación a sus comunidades de referencia (en el caso de la última de ellas, desarrolló también un trabajo de educación rural a través de la radio), pertenecían a la Iglesia Católica desde su origen y así como durante la dictadura tuvieron un importante rol contrario a esta, con los años se volvieron moralmente más conservadoras en algunos temas. Por esta razón, el origen de las radios comunitarias hay que situarlo en la creación de la Asociación Nacional de Radios Populares (ANARAP) a principios de 1990, por parte de diversos agentes promotores de la radio comunitaria, y en la primera emisión de radio popular-comunitaria de origen poblacional en Santiago de Chile, en marzo de ese mismo año. Según Aguilera, en abril de 1990 ANARAP llega a contabilizar 58 experiencias radiales, de las cuales 32 pertenecían a la Región Metropolitana y 26 a regiones.

Según Carlos Ochsenius, el asesinato en 1991 del senador Jaime Guzmán, uno de los ideólogos de la dictadura, volcó la atención pública sobre estas radios que se encontraban emitiendo sin licencia y sin un marco legal que las protegiera o prohibiera⁷³. El hecho fue utilizado por su partido para denunciar que el gobierno no cumplía la Constitución y las leyes al permitir el funcionamiento sin autorización oficial de radios locales, manejadas por «militantes sociales y políticos de izquierda, de ideas radicalizadas y ‘violentistas’». Aunque nunca se pudo probar conexión alguna entre este crimen político y la marginal producción comunicacional del movimiento radialista no comercial, esto significó una persecución mediática y policial a este tipo de radios, que las llevó a dejar de emitir mientras se establecía un marco regulatorio que les amparase. En 1994 se promulgó con el nombre de Ley de Radios de Mínima Cobertura un marco que resultó muy restrictivo: asignación de un watt de potencia, antenas de seis metros de altura máximo, prohibición de publicidad de cualquier tipo, concesiones por tres años, entre otros. Esta ley generó, a su

⁷² Oscar Aguilera, *Radios comunitarias 1990-1996: Origen y Proceso de legalización*. Santiago, ECO, 1997.

⁷³ Carlos Ochsenius, «Radios comunitarias: ¿segmentación o protagonismo de las audiencias?». Ponencia presentada al Seminario *Nuevas perspectivas acerca del medio radial*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, noviembre de 2003.

vez, un quiebre en la propia orgánica de coordinación de las radios comunitarias, que terminó separada en dos asociaciones distintas.

Entre 1988 y 1990 se crearon las últimas productoras audiovisuales independientes del período dictatorial, de las cuales Canelo Video y TV fue la que permaneció más conectada a las metodologías participativas del período anterior. Sin embargo, Liñero muestra que durante los años noventa se van a generar otras iniciativas de comunicación alternativa alrededor del video de origen propiamente popular. Estas fueron experiencias que se autoconcebían como video de base o video popular. Entre ellas, destaca el trabajo de talleres de capacitación en video en contextos poblacionales realizado por exmilitantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), que dieron origen a un número importante de realizadores y obras que permitieron la realización del Primer Encuentro Nacional de Video Popular en 1994 y la conformación de la Red Nacional de Video Popular y TV comunitaria, con 90 miembros en 1997. Estas obras circulaban principalmente por medio de «pantallazos» en las mismas poblaciones. Ese mismo año, 1997, comienza a emitir el primer canal de TV comunitaria, Señal 3, en la población La Victoria, actualmente en activo.

Rosalind Bresnahan realizó un análisis integrado del significado de las políticas de comunicación que se implementaron a partir del cambio político y el modo en que ellas fueron en contra del sector de la comunicación alternativa⁷⁴. Según la autora, la Concertación de Partidos por la Democracia —coalición de centro-izquierda gobernante entre 1990 y 2010— buscó la desmovilización social para tomar un mayor control del proceso de transición, en el que quería evitar a toda costa la confrontación con los intereses militares y empresariales. En este contexto, «los medios alternativos fueron vistos más como adversarios potenciales que como un recurso democrático vital a ser alimentado».

⁷⁴ Rosalind Bresnahan, «Reclaiming the public sphere in Chile under dictatorship and neoliberal democracy», Laura Stein, Dorothy Kidd y Clemencia Rodríguez, *Making our Media. Global Initiatives toward a Democratic Public Sphere*. V. 1. Cresskill NJ, Hampton Press, 2009, pp. 271-292.

No obstante, a pesar del proceso general de desmovilización de la década de los noventa, la tesis de Bresnahan es que el arresto del exdictador Pinochet en Londres (1998) transformó el clima político y habría permitido el surgimiento de nuevas experiencias de comunicación alternativa. A eso podríamos agregar como hito más reciente la explosión de experiencias de comunicación alternativa que provocó el movimiento estudiantil de 2011 y los conflictos socioambientales que se vienen sucediendo durante esta década. Al respecto, la investigación publicada por Patricia Peña, Raúl Rodríguez y Chiara Sáez⁷⁵ plantea como una paradoja que la fase que se abre entre 2010 y 2011 se caracteriza por un uso intensivo de internet y la web social como neoesfera pública, pero sin problematizar como parte de las demandas de la movilización el problema económico e ideológico de la concentración del sistema mediático en Chile, en un período en el cual simultáneamente se generan debates relevantes al respecto, como es el caso de ley de TV digital o la nueva ley de radios comunitarias.

Por último, aunque los pueblos indígenas han sido un gran actor ausente en la investigación sobre la comunicación alternativa en Chile, al menos en el caso de los mapuche esta deuda ha quedado zanjada en gran medida gracias al trabajo de Felipe Gutiérrez⁷⁶, quien realiza una reconstrucción de los medios de comunicación mapuche en una mirada de largo plazo, que al mismo tiempo supera la mirada mediocéntrica, al partir de las formas ancestrales de comunicación de los mapuche —los nudos, los mensajeros, los espacios de sociabilidad—, para seguir con la prensa, la radio, el video e internet. Su aporte también radica en que no se trata solo de un trabajo sobre experiencias y episodios, sino que está articulada como la historia de un movimiento de resistencia política y social de siglos.

⁷⁵ Cfr. Patricia Peña, Raúl Rodríguez y Chiara Sáez, «Crisis y cambio social en Chile (2010-2013): el lugar de los medios de los movimientos sociales y de los activistas digitales», *Anagramas*, 12, 24, 2014, pp. 71-94.

⁷⁶ Felipe Gutiérrez, *We Aukiñ Zugu. Historia de los Medios de Comunicación Mapuche*. Quimantú, Santiago, 2014.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Asumiendo que la definición del corpus presentado ha tenido como dos grandes supuestos el uso de dispositivos tecnológicos y la propia concepción comunicacional de determinadas experiencias por parte de quienes las han investigado, se observa una cantidad y diversidad de experiencias limitada a períodos y sujetos específicos.

En el caso de las experiencias de prensa obrera de principios del siglo XX, llama la atención que rápidamente hayan derivado a prensa de partidos y en el caso de la prensa obrera feminista, haya desaparecido y sus reivindicaciones fueran reapropiadas años más tarde por un feminismo de clase media. En el caso de las experiencias de los empresarios plebeyos del cine, despierta interés que no haya existido una apropiación de la tecnología cinematográfica para la creación de contenidos. Hubo apropiación social de este nuevo dispositivo comunicacional por parte de los sectores obreros organizados, pero más bien como instrumentos para una mayor circulación de producciones cinematográficas internacionales relativas a sus intereses e ideologías. Sin embargo, no se conocen experiencias en que los sectores populares y obreros chilenos se hubiesen convertido en creadores (algo similar ocurre con el cine durante la Unidad Popular). Los partidos de izquierda tampoco promovieron estas iniciativas. Lo anterior llama la atención cuando, a nivel internacional, en el período de entreguerras existieron importantes experiencias de apropiación obrera y popular en general, tanto del soporte fotográfico como del soporte cinematográfico⁷⁷.

La Unidad Popular, por su parte, no significó un cambio en esta tendencia: las tecnologías de massmediatización fueron vistas como fin y medio de la lucha por alcanzar el Estado; esto aplica incluso para el caso del muralismo político que surge en los años sesenta. En la dictadura se observan dos tipos de experiencias: las que se articularon en torno a los sectores populares, como la prensa social de base, y otras en las que lo popular quedó subsumido en

⁷⁷ Cfr. Armand Mattelart y Seth Siegelau, *Communication and Class Struggle*. V. 2, op. cit., y John D. H. Downing, *Encyclopedia of Social Movement Media*, op. cit.

proyectos de carácter artístico, educativo o periodístico que utilizaban metodologías participativas dentro de la lucha por la vuelta a la democracia. Todo esto ocurría mientras en otras latitudes la prensa, la televisión y la radio alternativa ya alcanzaban un nivel de productividad e institucionalización relevante (Canadá, Estados Unidos, Bélgica, Francia), tal como ha sido señalado en el capítulo anterior. La década de los noventa muestra la continuidad de experiencias alternativas de origen popular en Chile como las radios y televisiones comunitarias, algunas de las cuales se mantienen hasta hoy, en un contexto de condiciones institucionales frágiles y poco estimulantes a su sustentabilidad.

Finalmente, con el cambio de siglo afloraron muchas de las contradicciones sociales, económicas y culturales del proceso de retorno a la democracia. Lo anterior, junto con el alcance cada vez más extendido de los avances tecnológicos, han configurado el contexto para la emergencia de muchas nuevas expresiones de comunicación alternativa (*streaming* de televisión, radio y video por internet; prensa digital; uso activista de redes sociales digitales como Facebook, YouTube y Twitter y de sistemas de mensajería instantánea), caracterizadas por un importante componente juvenil y por un alejamiento de la lógica de los partidos políticos tradicionales, tanto en contenidos como en relaciones institucionales.

Sin embargo, pensamos que esta conformación del campo puede estar cerrando la mirada sobre el objeto de estudio. Así, pensamos que la visión más amplia que plantea Downing sobre la comprensión de las formas de comunicación alternativa, más allá de los dispositivos de la cultura de masas, nos permite la posibilidad de pensar otras experiencias como parte del mismo circuito.

Por ejemplo, la comprensión del teatro obrero y la lira popular de hace más de 100 años; o el teatro poblacional, el circo social, el grafiti y el hip hop surgidos a partir de la dictadura, desde su componente comunicativo, cambia la mirada sobre su potencial y sobre su relevancia en términos de construcción y propuesta de representaciones y visiones de mundo que cuestionan el orden establecido. Así como también son experiencias que dan cuenta de formas alternativas de

producción, distribución y relación con sus respectivas audiencias o públicos. El punto es que han sido poco abordadas por la investigación académica en comunicación, de manera que su incorporación y visibilización dentro de la historia de la comunicación alternativa es posible de plantear más bien como un proyecto de investigación que como un hecho efectivo.

El siguiente capítulo busca establecer los fundamentos para el desarrollo de ese proyecto de investigación integrando elementos teóricos, históricos y de productividad académica, utilizando como hilo conductor el concepto de cultura popular ausente.

CAPÍTULO 3

PARA UN PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA LARGA DE LA COMUNICACIÓN ALTERNATIVA EN CHILE A PARTIR DEL CONCEPTO DE CULTURA POPULAR AUSENTE

Chiara Sáez Baeza

EL CAPÍTULO ANTERIOR mostró que las investigaciones sobre experiencias de comunicación alternativa en Chile son escasas y fragmentarias, tienden a concentrarse en casos que remiten a dispositivos de la cultura de masas y carecen en general de un encuadre teórico comunicológico, por lo cual muchas veces las experiencias que denotan tampoco son concebidas desde la teoría de la comunicación alternativa.

El presente capítulo propone un acercamiento cultural a la comunicación, entendiendo que ella «es un proceso a través del cual la cultura es creada, modificada y transformada»¹. El supuesto sobre el que descansa esta decisión es que este punto de partida permite ampliar la mirada sobre las experiencias que van a constituir el campo de la comunicación alternativa y permiten fundamentar un programa de investigación en la materia. Específicamente, a partir del concepto de cultura popular ausente.

Para ello, se desarrolla una argumentación en cuatro niveles:

- I. La integración en un mismo marco conceptual de tres matrices teóricas distintas para fundamentar el concepto de cultura popular ausente como categoría interpretativa:

¹ James Carey, *Communication as Culture*. Routledge, Nueva York, 2009, p. 33.

teoría latinoamericana de la comunicación para el cambio social, estudios culturales y teoría decolonial.

- II. Una vez anclado el concepto de cultura popular ausente, se hace una propuesta de lectura del proceso histórico chileno desde esta perspectiva, tomando 1810 como hito de inicio. Este ejercicio de análisis documental es realizado en clave materialista, relacional, no determinista y de largo plazo. Sus resultados permiten validar en un nivel general la hipótesis de la existencia de esta otra cultura popular, con un régimen propio de significación, no solo como una consecuencia de la industrialización fallida latinoamericana y sus lógicas de cohesión social, sino con existencia propia e incluso previa, coexistente y sobreviviente al proceso de proletarización (y desproletarización neoliberal) de los sectores populares.
- III. Una propuesta analítica de comprensión de las formas expresivo-comunicativas de la cultura popular en tres dimensiones: corporalidad, representación y mediatización, que puede ser aplicada a la cultura popular ausente, la cultura popular de masas y la cultura popular obrera. Junto con ello, se realiza un ejercicio de observación y visibilización de diversos casos y experiencias en que es posible observar la cultura popular ausente manifestándose con especial énfasis en el período 1810 a 1925, pero dejando enunciada su continuidad hasta el presente en cada una de las dimensiones señaladas.
- IV. El capítulo finaliza con los resultados de un estudio consistente en la revisión de las tesis de pregrado y postgrado de las tres principales universidades del país, publicadas entre 1990 y 2016, con el propósito de conocer si ya existe (y qué forma adopta) el conocimiento acumulado sobre aquellas expresiones y experiencias que hemos considerado parte de la cultura popular ausente, en tanto punto de partida para avanzar en la construcción de la historia de la comunicación alternativa en Chile como campo de

investigación, así como el modo en que se relaciona con el conocimiento generado sobre cultura popular representada y sus respectivas formas expresivo-comunicativas. Los datos levantados permiten concluir que si bien persisten las debilidades señaladas previamente, también hay condiciones propicias para poder avanzar en la consolidación del campo, en la medida que exista una mayor investigación interdisciplinaria que incluya artes, humanidades, ciencias sociales y comunicación.

DE MARGINALIDAD Y MODERNIZACIÓN A UNA TRIPLE MATRIZ

Entre los sesenta y ochenta predominó en las ciencias sociales latinoamericanas una reflexión sobre el sujeto popular centrada en la distinción entre clase obrera y sectores marginales, entendiendo estos últimos como quienes no habían podido ser integrados a la versión latinoamericana de la modernización. A partir de la dictadura pinochetista, será dominante entre los cientistas sociales nacionales una lectura según la cual esta marginalidad se había acentuado a partir de las transformaciones sociales y económicas neoliberales impulsadas por el régimen de Pinochet y que se expresaron en altos índices de extrema pobreza e indigencia, sobre todo a principios de los ochenta. Se habla, por ejemplo, de un proceso de «desobrerización»² de la estructura social y de la acción colectiva popular. Sin embargo, en estos análisis lo marginal urbano como diferenciado de lo obrero fue visto exclusivamente como un presente, «una situación paradigmática de la nueva modernidad»³. En estos análisis lo popular no-obrero prácticamente no fue considerado como parte de un proceso paralelo e incluso previo a la obrerización, careciendo así de una perspectiva histórica de largo plazo.

Por su parte, desde finales de la década de 1950, el incipiente campo de la comunicación se acercó a las teorías de la modernización

² Eugenio Tironi, «Marginalidad, movimientos sociales y democracia». *Proposiciones*, 14, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 20.

para preguntarse sobre el potencial persuasivo de los medios de comunicación para introducir innovaciones económicas y tecnológicas en los países de bajos ingresos. El origen de este paradigma comunicativo se encuentra en directa relación con la política internacional que instala Estados Unidos a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial y que queda bien reflejado en el Discurso de la Unión del presidente Truman de 1949, en el cual este dividió el mundo entre naciones «desarrolladas» y «subdesarrolladas», y sumió a todo lo que no era Occidente en un hipotético estado de «subdesarrollo», entendido como una «condición indigna» de la cual «escapar»⁴. El objetivo final era transformar las sociedades y países del sur global, cuyas visiones de mundo eran percibidas como meros obstáculos al desarrollo⁵. En este marco, la comunicación se utilizó para persuadir a las naciones subdesarrolladas a imitar los valores capitalistas modernos del norte, y los precursores Daniel Lerner, Wilbur Schramm y Everett M. Rogers respectivamente concibieron a los medios como multiplicadores mágicos, indicadores de crecimiento y herramientas para la difusión de innovaciones. A este primer acercamiento se le ha llamado el paradigma «modernizador» de la comunicación para el desarrollo.

Los primeros desafíos epistemológicos ante este paradigma surgieron precisamente de las regiones del sur: Asia, África y particularmente América Latina. Estos significaron un giro en la concepción del desarrollo y un desafío a las bases de la teoría de la modernización en su dimensión comunicacional (y también cultural). La respuesta teórica propiamente latinoamericana será el paradigma de la comunicación para el desarrollo participativo.

El nuevo paradigma partió de un profundo examen del enfoque modernizador⁶, develándolo básicamente como una propuesta de

⁴ Gustavo Esteve, «Development», en Wolfgang Sachs (ed.), *The development dictionary. A guide to knowledge as power*. Zed Books, Londres, 1992. p. 7.

⁵ Cfr. Hernant Shah & Karin Wilkins, «Reconsidering Geometries of Development». *Perspectives on Global Development and Technology*, 3, 4, 2004, pp. 395-416; Daniel Lerner, *The Passing of Traditional Society: Modernizing the Middle East*. Free Press, Glencoe, 1958.

⁶ Cfr. Luis Ramiro Beltrán, «Alien Premises, Objects and Methods in Latin America Communication Research». *Communication Research*, 3, 2, pp. 107-134; Juan Díaz Bordenave, «Communication of Agricultural Innovations in Latin America: The Need for

imitación de los valores culturales del norte global, situando el diálogo y la participación comunitaria en el núcleo de los programas de desarrollo, avanzando en la reflexión sobre las posibilidades de la comunicación como un proceso dialógico⁷ que supone una posición activa de los sujetos participantes (con independencia de su conocimiento, educación o cultura formal) en la construcción de sus formas propias de comunicación y cultura, así como conduce a estos distintos sujetos (calificados como marginales o subdesarrollados desde las teorías de la modernización) a descubrir las condiciones de su opresión y a construir alternativas comunitarias de cambio⁸.

En América Latina, a partir de los ochenta, también se despliega un debate respecto a los conceptos de «sectores populares urbanos» y «cultura popular» que busca repensar los sectores sociales excluidos, dando mayor profundidad a la discusión sobre los sujetos populares. Esta discusión mantiene cierta correspondencia con la senda abierta por el marxismo heterodoxo británico de la Escuela de Birmingham y sus precursores⁹. Estos autores observaron el impacto de los procesos de modernización sobre la cultura tradicional europea, el devenir de esta en cultura popular urbana y el modo en que sus sujetos fueron foco de políticas de reeducación, moldeamiento e incluso represión a través de los procesos de industrialización. No obstante, también observaron grietas de este proceso: por ejemplo, la existencia de diversas formas de resistencia a las lógicas emergentes

New Models», *Communication Research*, 3, 2, 1976, pp. 135-154; Everett M. Rogers, *Communication and Development: Critical Perspectives*. Sage, Beverly Hills, 1976.

⁷ Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*. Tierra Nueva, Montevideo, 1970.

⁸ Cfr. Mario Kaplún, *El comunicador popular*. CIESPAL, Quito, 1985, y *Una Pedagogía de la comunicación*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1998; Rafael Roncagliolo, «Las redes de cooperación y la radio comunitaria», en Manuel Chaparro (coord.), *La democratización de los medios. Actas del Segundo congreso de radio y televisiones locales, públicas y alternativas*. EMARTV, Sevilla, 1999, pp. 259-268; Luis Ramiro Beltrán, «La comunicación y el desarrollo democrático en Latinoamérica: memoria de una quimera irrenunciable», en José María García de Madariaga, Juan C. Calvi, Fernando Tucho & Miriam Meda (eds.), *Políticas de comunicación en España y Latinoamérica: medios convencionales, tercer sector audiovisual y alfabetización digital*. Dykinson, Madrid, 2008, pp. 23-56.

⁹ Cfr. Edward Palmer Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. op. cit.; Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*. Península, Barcelona, 1980; Richard Hoggart, *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2013 [1957]; Stuart Hall, «Notas sobre la desconstrucción de 'lo popular'», en Ralph Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Crítica, Barcelona, 1984, pp. 93-110.

de la modernidad por parte de los grupos populares, tanto en su dimensión social como económica¹⁰.

Este proceso fue vivido en América Latina de modo intenso y acelerado a lo largo del siglo XIX, propiciando la generación de un nuevo sentido del tiempo —centrado en la producción para el mercado— y una liberación del sujeto de las formas comunitarias de pertenencia, pero generando al mismo tiempo formas de resistencia a la proletarianización¹¹. Estas diferencias pueden explicar que el desarrollo de los estudios culturales tiene al menos dos particularidades en el contexto latinoamericano: por un lado, la simultaneidad de los procesos de legitimación del Estado-nación y el uso de las industrias culturales para el fortalecimiento de la identidad nacional en el contexto urbano¹², y un proceso de industrialización fragmentario, que en términos culturales deja mucho más espacio para atravesar el proceso de modernización a través de un carril distinto al de la cultura obrera ilustrada y el de la cultura de masas, si bien en relación de permanente tensión e influencia con ellas, donde la cultura de masas funge como cultura popular desactivada, «negación y mediación histórica de lo popular»¹³. Sin embargo, es importante consignar que estas formas de resistencia o formas-otras de ser parte de los procesos sociales no han sido visibilizadas en su sistematicidad y continuidad en el tiempo ni desde la investigación social en general, ni desde el campo de la comunicología cuando se ha tratado de formas expresivo-comunicativas.

En este contexto, el corpus generado por los Estudios Culturales latinoamericanos en los ochenta, constituyó un avance importante en la búsqueda de una reflexión teórica que, integrando la dimensión material y la dimensión simbólica de la existencia, no acabara siendo determinista ni esencialista respecto de lo popular. El foco de

¹⁰ Edward Palmer Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, op. cit.

¹¹ Julio Pinto, *De proyectos y Desarraigos: la sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914)*. Ponencia presentada al 19 Congreso Internacional de Ciencias Históricas. Universidad de Oslo, 6-13 de agosto de 2000. Mimeo.

¹² Cfr. Jesús Martín-Barbero, *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*, op. cit.

¹³ Jesús Martín-Barbero, *Oficio de cartógrafo. Travesías Latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. FCE, México D. F., 2003, pp. 118-119.

estos autores estuvo centrado sobre todo en la relación entre cultura popular urbana y cultura de masas, ya que el debate en el cual emergió esta discusión era la búsqueda de alternativas a la visión elitista de la cultura que había aportado la teoría crítica de origen europeo, donde lo masivo era visto como una forma alienada de experiencia cultural¹⁴. En esta reflexión, junto a Martín-Barbero serán de especial relevancia los aportes de autores como Néstor García Canclini y Guillermo Sunkel. García Canclini concibe la cultura como una dimensión de sentido que no opera fuera de la acción social cotidiana ni de la materialidad; las formas de expresión, aún sin un discurso explícito al respecto, remiten siempre al ámbito de la reproducción material y, del mismo modo, al ámbito de las desigualdades sociales. Por lo tanto, no puede ser estudiada aisladamente: «cualquier práctica es simultáneamente económica y simbólica, a la vez que actuamos a través de ella, nos la representamos atribuyéndole un significado»¹⁵.

Las culturas populares, desde una perspectiva materialista, se conciben como el resultado de la apropiación desigual de los bienes materiales y culturales por parte de los sectores subalternos de la sociedad, que se expresa a través de formas simbólicas y materiales propias. Se constituyen a partir de las prácticas laborales, familiares, comunicativas, así como a través de formas propias de expresión y conocimiento. En síntesis, las culturas populares son el resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos.

El enfoque materialista nos ayuda a comprender que las posibilidades viables de transformación social solo pueden darse a partir de las posibilidades contenidas por la realidad y no como un simple fruto del voluntarismo. Volviendo sobre el concepto de cultura popular ausente, esto significa que dada la magnitud que tienen sus sujetos, espacios y conflictos en el contexto de la realidad latinoamericana, cualquier proyecto teórico o político de carácter

¹⁴ Op. cit., p. 49.

¹⁵ Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen, México D. F., 1987, p. 45.

crítico debe hacerse cargo de esta realidad como una variable clave que no puede ser asimilada a la cultura popular obrera ni a la cultura de masas.

El análisis de Sunkel (1985) localiza un tiempo (el régimen democrático anterior a la dictadura de Pinochet, desde 1954 hasta 1973), un corpus documental (los diarios populares de masas) y un problema específico (la representación de lo popular). A su juicio, la matriz original de la cultura popular es de carácter simbólico-dramática y se caracteriza especialmente por su lenguaje y estética, que sería dicotómica y binaria, pobre en conceptos y rica en imágenes, entre otras características, producto de su vinculación a una visión místico-religiosa del orden social: «el bien y el mal, el paraíso y el infierno, el perdón y la condena»¹⁶. Esta matriz simbólico-dramática se contrapone a la matriz racional-iluminista, que Sunkel establece como la base de la cultura popular obrera y que opera como elemento «‘derivado’ o externo»¹⁷ sobre la cultura popular. Si bien esta no opera en la misma lógica binaria de la matriz simbólico-dramática, «tiene cierta unidad porque expresa algunos elementos muy básicos y de carácter general»¹⁸: es anticlerical, racionalista, adhiere a los valores ilustrados y cree en la educación como vehículo del progreso. A pesar de ser antirreligiosa es moralizadora, pero ya no desde el pensamiento mágico de la matriz simbólico-dramático, sino que desde la fe en la razón.

A partir de esta estructuración, la tesis del autor es que las principales formas de periodismo popular de fines del siglo XIX y principios del siglo XX —la prensa obrera y la lira popular— evolucionaron —a mediados del siglo XX— hacia dos tipos de prensa de masas: la prensa partidista de izquierda y la prensa sensacionalista. En esta bifurcación, la prensa de masas se encontraría mejor conectada con la matriz simbólico-dramática de la cultura popular, mientras que la prensa partidista estaría más asociada a una matriz racional-iluminista. Esto explicaría, en palabras de este autor, el

¹⁶ Guillermo Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular*, op. cit., p. 49.

¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

éxito de la industria cultural o cultura de masas, que «no dramatizará los mismos objetos: pero sí utilizará los mismos medios de representación»¹⁹ de la cultura popular.

Con este encuadre, el autor establece una distinción entre lo popular representado, lo popular no-representado y lo popular reprimido que resulta relevante para el análisis historiográfico, donde lo popular representado corresponde a la clase obrera masculinizada y el conflicto burguesía/proletariado; lo popular no representado incluye a las mujeres, los jóvenes, los «sin casa», los jubilados, los inválidos, los indigentes. Los espacios no representados serían espacios privados, familiares y de cuidado de otros, respectivamente. Para Sunkel, «el principio general que hace posible considerar todos estos actores populares es que los conflictos a través de los cuales ellos construyen esta identidad siempre los colocan como el sujeto de la dominación»²⁰. Sunkel ubicará también en este espectro de lo popular no representado a las tradiciones culturales: la religiosidad popular, el conocimiento tradicional e indígena. Finalmente, lo popular reprimido «se constituye como el conjunto de actores, espacios y conflictos que han sido condenados a subsistir en los márgenes de lo social: sujetos que son parte de una constante condena ética y política y que son así transformados en objetos de campañas moralizadoras»²¹. Así, lo popular reprimido estaría compuesto de prostitutas, homosexuales, delincuentes, drogadictos, alcohólicos, etc., y sus *espacios*: prostíbulos, boites, centros de espectáculos nocturnos, clandestinos, plazas y calles retiradas, así como espacios de control de estos grupos: centros de detención, reformatorios, cárceles, centros de corrección de mujeres, alcohólicos anónimos, etc. Finalmente, sus conflictos se focalizan en la ley, sus representantes e instituciones correccionales.

En contraposición a lo popular representado, el concepto de cultura popular ausente remitiría a los sujetos, temas, sensibilidades y espacios de la cultura popular no-representada y la cultura popular

¹⁹ Ibid., p. 51.

²⁰ Ibid., p. 45.

²¹ Ibid.

reprimida. Por esta razón, en primera instancia (si bien complejizado a partir de la integración con las otras dos matrices teóricas que se presentan aquí), el concepto de cultura popular ausente es un concepto que deriva fluidamente de la conceptualización original realizada por Guillermo Sunkel, la cual se enmarca dentro de una línea clásica de los Estudios Culturales: materialista y, al mismo tiempo, problematizadora de las limitaciones del pensamiento de la izquierda ortodoxa respecto de la cultura popular (y, en consecuencia, también de la comunicación y la cultura de masas).

Así, la comunicología latinoamericana —en un acercamiento autóctono a la comunicación para el cambio social, conjugado con una apropiación específica de los estudios culturales— ha contribuido a avanzar en la problematización de lo popular desde una crítica situada.

Pero su integración con la teoría decolonial como tercer vértice teórico permite complejizar aún más esta mirada crítica, al ver la cultura popular y los sujetos populares desde un cuestionamiento de las promesas emancipadoras de la modernidad. Esta teoría plantea una objeción radical al proyecto «eurocéntrico» de la modernidad que considera las formas de ser, saber y conocer de los países desarrollados como las únicas legítimas, invisibilizando cualquier otra visión de mundo que no cumpla con su ideario racionalista y expansivo. Para sus autores, el saber moderno/colonial no ha conseguido dar cuenta de la enorme complejidad, dinamismo y excepcionalidad que hay en el mundo, instaurando en su lugar un régimen de representación y enunciación, basado en la idea occidental de «totalidad»²², que no admite nada por fuera de sí: la diferencia se asimila o debe ser destruida.

Es decir, la promesa de integración de los sectores populares desde el pensamiento eurocéntrico moderno fue la proletarización, entendida como una forma de participación material y simbólicamente subordinada, que exige la renuncia a la cultura tradicional y el abrazo de una cultura racional de emancipación. Pero este proceso fue menos intenso y determinante en el contexto latinoamericano, precisamente por su condición subordinada respecto de

²² Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Signo, Buenos Aires, 2010.

la industrialización europea, dejando fuera de esta promesa a vastos sectores de la población. Ante lo anterior, el pensamiento decolonial contribuye a observar la distinción entre la cultura obrera ilustrada y la otra cultura popular que no logra ser absorbida por esta matriz. Pero ¿cómo denominar a los sectores populares que no adscriben a la matriz ilustrada del proyecto moderno y su propuesta racional de emancipación, que además lo hacen desde una posición afirmativa de identidad y no tan solo como casos fallidos, los «marginales» desde la teoría social de la modernización?

El pensamiento decolonial sirve para fundamentar la relevancia de la pregunta y evaluar sus posibles respuestas en virtud de su potencial para la transformación social. Es pertinente, para ello, traer a la argumentación los conceptos de Sociología de las Ausencias y Sociología de las Emergencias de Boaventura de Sousa Santos²³. A juicio del sociólogo y jurista, las ciencias sociales tal como las conocemos han realizado un desperdicio de experiencias heterodoxas que han hecho invisibles iniciativas y movimientos alternativos, restándoles credibilidad al interior de la investigación social como de la acción política: en las ciencias sociales lo que no existe como objeto de investigación es en verdad activamente producido como no existente, esto es, como una alternativa no creíble a lo que existe. Imposible a la luz de las ciencias sociales convencionales. De manera que el objetivo de la Sociología de las Ausencias sería transformar estos objetos imposibles en posibles, hacerlos emerger como objetos de investigación social.

La invisibilidad de esas otras formas guarda relación con el problema de la colonialidad del poder, entendida como «una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción», que involucra la economía, la política, el conocimiento, las subjetividades, pero cuya identificación permite reconstruir y restituir «historias silenciadas, subjetividades reprimidas, lenguajes y conocimientos subalternizados por la idea de Totalidad definida bajo el nombre de modernidad y racionalidad»²⁴.

²³ Boaventura de Sousa Santos, *El Milenio Huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*. Trotta, Madrid, 2005.

²⁴ Walter D. Mignolo, *Desobediencia epistémica*, op. cit., p. 14.

Es el modo en que se concibe aquí la noción de cultura popular ausente: la relevancia de investigar sus formas de expresión guarda relación con la visión de mundo que portan y en qué medida remiten a otros imaginarios y otras maneras de ser, saber y conocer. La observación de lo popular no-representado y lo popular reprimido desde la Sociología de las Ausencias y las Emergencias permite instalar la idea de una cultura popular ausente u omitida, que si bien históricamente coexiste y mantiene relaciones con la cultura obrera, a veces también manifiesta diferencias importantes con ella. Más aún, el largo plazo permite pensarlas como formas de resistencia u otros modos de ser parte del proyecto moderno, que es importante visualizar desde sus continuidades y discontinuidades así como del potencial que tienen para entender el presente y proponer maneras alternativas de pensar la politicidad del cambio social, desde un lugar cultural distinto al del pensamiento crítico de la izquierda ilustrada.

Por otro lado, si bien parte importante de la matriz simbólico-dramática de la cultura popular ha sido apropiada por la industria cultural o de masas, también es posible inferir expresiones culturales a la inversa; es decir, a los sujetos populares no proletarizados, apropiándose desde su matriz simbólico-dramática de los formatos de reproductibilidad técnica de la cultura en el contexto de la sociedad industrial, así como de sus estrategias de difusión, producción y circulación, subvirtiéndolo así su uso y consumo como mecanismo de dominación cultural. De manera que esto que denominamos cultura popular ausente, no solo tiene una relación en tensión con la cultura obrera y con la cultura de élite dominante, sino también con la cultura de masas. Todo lo anterior, a su vez, en un contexto de fronteras porosas, donde las distinciones son antes analíticas que objetivas.

En síntesis, existe una comunicología latinoamericana para el cambio social que cree en el potencial comunicativo-expresivo de los «sin voz» y trabaja sistemáticamente en la abolición de la visión tradicional de la comunicación (separación emisor-receptor); existe una tradición de estudios culturales que ha buscado reconocer lo que hay de la cultura popular en la cultura de masas desde el materialismo cultural y hay un pensamiento decolonial crítico de la propuesta de

emancipación del proyecto ilustrado europeo, pero hasta ahora no existe una propuesta teórica que integre estas tres vertientes en una reflexión desde la comunicación y la cultura.

De hecho, a pesar de la relevancia del pensamiento decolonial, aún existen pocos acercamientos teóricos que integren los debates en torno a la modernidad/colonialidad con la comunicología crítica latinoamericana en general. Para Valencia²⁵, por ejemplo, el programa modernidad/colonialidad sigue manejando una visión en exceso simplista y funcionalista de la comunicación, puesto que tiende a observar a los medios como estructuras cerradas o meros aparatos ideológicos y a las audiencias como objetos pasivos, privados de toda habilidad para reinterpretar y resistir los mensajes mediáticos. No obstante lo anterior, en la propuesta aquí desarrollada se considera que el pensamiento decolonial contribuye a profundizar en la comprensión y visibilización de la heterogeneidad de lo popular latinoamericano.

De modo que la propuesta de articulación de estas tres perspectivas —comunicología latinoamericana para el cambio social, estudios culturales críticos y pensamiento decolonial— permite la apertura de un debate sobre la posibilidad de visibilizar una tercera vía de existencia de la cultura popular urbana en el contexto latinoamericano: ni masiva ni obrera-ilustrada, que mantiene una consistencia interna a pesar de las transformaciones históricas y que, por lo tanto, es posible rastrear en una perspectiva histórica de largo plazo. Esta tercera forma de la cultura popular urbana en el contexto de los procesos de modernización que parten con los procesos de independencia de principios del siglo XIX y que continúan hasta hoy, es la cultura popular ausente.

Pero para que la relación entre estas tres perspectivas teóricas sea capaz de contribuir a la comprensión de los fenómenos culturales y comunicativos desplegados en la región, es importante incorporar la historiografía como herramienta auxiliar y trabajar sobre fenómenos y procesos concretos que den sustento empírico a lo planteado. Es decir, *historizar* lo que hemos denominado cultura popular ausente,

²⁵ Juan Carlos Valencia, «Mediaciones, comunicación y colonialidad: encuentros y desencuentros de los estudios culturales y la comunicación en Latinoamérica». *Signo y Pensamiento*, 30, 60, 2012, pp. 156-165.

entendiendo por esta historización la búsqueda de anclajes que permitan identificar la existencia en el largo plazo de los sujetos, prácticas y espacios (así como las conexiones, continuidades y discontinuidades entre sí) a través de los cuales se ha manifestado aquello que por ahora es posible desagregar como popular no-representado y popular-reprimido.

En esta línea, se presentan a continuación los resultados del estudio histórico surgido de la problematización teórica expuesta. Es un trabajo de carácter exploratorio, por tratarse de un tema poco investigado. Por medio de la metodología del análisis documental²⁶ se realizó un trabajo con fuentes históricas y teóricas que incluyó la revisión y análisis de textos clásicos de historia social chilena, de textos clásicos y recientes de historia cultural y comunicacional de los sectores culturales en Chile así como la identificación de hitos históricos. De esta manera, se desarrolló un doble trabajo de levantamiento de información histórica.

En un primer nivel, un proceso de identificación de los principales hitos nacionales de carácter económico, político y social a partir de 1810, diferenciando en el ámbito de la cultura entre principales hitos de la alta cultura, la cultura de masas, la cultura obrera y la cultura popular ausente. El objetivo de este trabajo fue poder llegar a establecer si existían hitos propios de la cultura popular ausente que pudieran visibilizar un sentido histórico específico del período desde esta perspectiva. Este ejercicio permitió hacer una propuesta de lectura del período desde la perspectiva de los actores y procesos de la cultura popular ausente, que difiere de la historiografía tradicional como de la historiografía social más clásica, si bien mantiene vínculos con ambas.

En un segundo nivel, a partir de las mismas fuentes históricas se logró establecer una muestra de casos documentados que permitan dar crédito a la idea de un circuito expresivo-comunicativo de la cultura popular ausente de larga data. La información recolectada fue organizada dentro de unas categorías de análisis que también

²⁶ David Erlandson, Edward Harris, Barbara Skipper & Steve Allen, S., *Doing naturalistic inquiry: A guide to methods*. Sage. Newbury Park CA, 1993.

constituyen una propuesta de clasificación de las formas expresivas que tiene la cultura popular ausente.

El objetivo de este trabajo fue encontrar los anclajes necesarios para seguir adelante con la hipótesis sobre la existencia histórica continua y persistente de la cultura popular ausente en Chile desde principios del siglo XIX. Actualmente, el nivel de articulación y coherencia discursiva de estos casos está siendo analizada en otro proyecto de investigación²⁷.

Los resultados que se exponen a continuación corresponden a una primera parte del ciclo histórico señalado, que va de 1810 a 1925, tomando ambos hitos como referencias que remiten a fechas relevantes en la historia nacional, si bien poseen algo de arbitrariedad también. En el primer caso, el desenlace que toman los hechos de 1810 tienen un hecho desencadenante previo: la invasión napoleónica a España en 1808 y su repercusión en el orden colonial. Algo similar ocurre con el segundo acontecimiento, ya que también es posible considerar como antecedentes previos a la Constitución de ese año, el proceso de ingreso de los sectores medios y populares a partidos políticos que abordaron sistemáticamente la problemática de la cuestión social, siendo el hecho más destacado en este sentido la fundación del Partido Comunista en 1922.

CULTURA POPULAR AUSENTE: UNA PROPUESTA DE LECTURA HISTÓRICA

La cultura popular ausente, que remite genealógicamente a las nociones de lo popular no-representado y lo popular-reprimido en la investigación de Guillermo Sunkel, complejizada a partir de

²⁷ Me refiero al Proyecto Fondecyt N° 1161532 «Hacia una sociología de la cultura popular ausente. Corporalidad, representación y mediatización de 'lo popular reprimido' y 'lo popular no representado' en Santiago de Chile (1810-1925)», encabezado por Chiara Sáez como investigadora responsable, con Antonieta Vera y Christian Spencer como coinvestigadores. Esta investigación contempla mayores recursos y un mayor trabajo de archivos, con la intención de recoger más datos que permitan visibilizar, analizar y conceptualizar las visiones de mundo, propuestas de sentido, contradicciones y prácticas de resistencia de la que son portadoras las experiencias identificadas. Lo anterior, dentro de un programa de investigación que pretende seguir más adelante en términos geográficos e históricos, hasta alcanzar todo Chile hasta la actualidad.

la integración de la perspectiva de la teoría latinoamericana de la comunicación para el cambio social, la perspectiva marxista de heterodoxa de los estudios culturales y la teoría decolonial, se expresa de múltiples formas en la historia de Chile. Estas manifestaciones no necesariamente coinciden con la periodización de la historiografía tradicional —que enfatiza la historia política de las élites— ni con la periodización de la nueva historia social —que centra la atención en períodos de ascenso y descenso de las luchas políticas de obreros, campesinos, pobladores o estudiantes—. Aunque mantiene una cercanía con esta última, la cultura popular ausente posee otros hitos y procesos en despliegue.

A grandes rasgos, una vez proclamada la independencia de España, entre 1810 y 1850 en Chile existe un proyecto modernizador que no logra arraigarse en los sectores populares. Las guerras de independencia van a implicar un reclutamiento forzoso, principalmente desde los sectores rurales. El Estado asume la tarea de «reconversión del bajo pueblo ‘bárbaro’ y tradicional en un pueblo ilustrado, ‘racional’ y virtuoso»²⁸, pero del otro lado no hay una actitud activa de integración. Posiblemente porque junto a lo anterior, a partir de 1815, se produce un proceso de control de las expresiones propias y autogestionadas de los sectores populares en la esfera pública. Se prohíben espacios de sociabilidad como *chinganas* y *ramadas*²⁹, también se controlan «juegos de carnaval, tambores, bailes con contorsiones y ‘vestuarios extravagantes de negros’»³⁰ y se reglamentan las representaciones teatrales³¹. Para Alegría³², este proceso sistemático de reglamentación de las expresiones populares se ve extendido al

²⁸ Julio Pinto y Verónica Valdivia, *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1810-1840)*. Lom, Santiago, 2009, p. 161.

²⁹ José Zapiola, *Recuerdos de treinta años: 1810-1840*. Zig Zag, Santiago, 1974; Christian Spencer, *Canon discursivo e imaginario cultural: la zamacueca como representación de lo nacional en Chile durante el siglo XIX*. Tesis de postgrado. Máster en Etnomusicología. Universidad Complutense de Madrid, 2007.

³⁰ Luis Vitale, «Chile», en D. Jones (ed.), *Censorship: An Encyclopedia*. Fitzroy Dearborn Publishers, Londres, 2001, p. 465.

³¹ Cfr. Rodrigo Torres, «Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)». *Revista Musical Chilena*, LXII, 209, 2008, pp. 5-27.

³² Carla Alegría, *¿Se acabó la fiesta!: Su reglamentación durante el período de la crisis colonial. Santiago (1800-1840)*. Tesis de grado. Licenciatura en Historia. Universidad de Chile, 2008.

menos desde 1800 hasta 1840 y en su base se encuentra el temor a la rebelión popular por parte de los nuevos detentadores del poder, que se percibían en una posición de legitimidad precaria.

Según Julio Pinto, los sectores populares no se sienten convocados a la experiencia de la modernidad que surge luego de los procesos de independencia porque significa proletarización y desarraigo:

Miles de hombres y mujeres del mundo «subalterno» cortaron durante las décadas intermedias del siglo XIX sus vínculos con la hacienda, la comunidad, la plantación o el oficio para desplazarse hacia las ciudades en crecimiento, los puertos, las obras públicas o los campamentos mineros [...] nuevas formas de concebirse a sí mismos y su lugar en el mundo —en fin, toda una identidad social nueva que ciertamente no había nacido de una opción personal—³³.

La posterior entrada de capitales y tecnologías —desde Inglaterra, principalmente— que apuntan hacia una modernización económica, también van a traducirse en diversas formas de resistencia activa a la proletarización y disciplinamiento de la mano de obra, que es paradigmática en el caso de la minería en el norte del país³⁴, donde a la baja participación en los beneficios se le combate con robo de metales y otras estrategias de menudeo, que a su vez son aceptadas tácitamente por los dueños del capital como externalidades negativas de una economía protoindustrial en proceso de surgimiento y posterior consolidación.

El trabajo de Fernando Purcell evidencia la resistencia de los sectores populares a la educación e higienización propuesta por el régimen moderno y las autoridades, así como otras formas de resistencia y escamoteo a estas medidas de control del espacio público. Según este autor, las autoridades catalogan como peligrosos —incluso para sí mismos— los espacios de distensión de los sectores populares: «Us conoce las costumbres de esta jente, i de consiguiente lo peligroso que sería dejarlos en completa libertad entregarse a sus

³³ Julio Pinto, *De proyectos y Desarraigos*, op. cit., pp. 16-17.

³⁴ María Angélica Illanes, «Azote, salario y ley. Disciplinamiento de la mano de obra en la minería de Atacama (1817-1850)». *Proposiciones*, 19, pp. 90-122.

orrijas» (sic)³⁵. Se construye así una imagen de estos sectores y sus espacios como violentos y viciosos. Las élites también demonizan la devoción religiosa heterodoxa, la risa y la sonoridad lúdica con la que se manifiestan en la ciudad³⁶. El poder político interviene activamente a través del establecimiento y vigilancia de los espacios oficiales de diversión pública, como la única manera de incorporar las formas de expresión de los sectores populares a la ciudad moderna. Del mismo modo, a lo largo del siglo habrá una paulatina expulsión a los extramuros de la ciudad de las formas de comercialización —formal e informal, legal e ilegal— de los sectores populares³⁷.

A pesar de esto, existirá durante todo el siglo XIX un amplio despliegue de expresiones artístico-culturales vinculadas a la cultura popular ausente, tales como la zamacueca³⁸ y la cueca³⁹; el canto a lo poeta⁴⁰; el canto a lo humano y lo divino⁴¹ (con las implicancias de su paso del ámbito rural al urbano y la especificidad de las mujeres cantoras⁴²); diversas formas de canto religioso y espectáculos circenses, cuya presencia en el espacio público será perseguida o juzgada de manera negativa por los sectores ilustrados. Este proceso

³⁵ Fernando Purcell, *Diversiones y juegos Populares, Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua 1850-1880*. DIBAM, Santiago, 2000, p. 63.

³⁶ Cfr. Maximiliano Salinas, «Comida, música y humor. La desbordada vida popular», en Cristián Gazmuri y Rafael Sagredo (eds.), *Historia de la Vida Privada en Chile. El Chile moderno 1840-1925*. Taurus, Santiago, 2006, pp. 85-117; Maximiliano Salinas, Elisabet Prudent, Tomás Cornejo y Catalina Saldaña, *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida popular en Santiago de Chile 1870-1910*. Lom, Santiago, 2007.

³⁷ Cfr. Gabriel Salazar, *Ferías Libres. Espacio residual de soberanía ciudadana*. Lom, Santiago, 2003.

³⁸ Christian Spencer, *Canon discursivo e imaginario cultural: la zamacueca como representación de lo nacional en Chile durante el siglo XIX*, op. cit.; Rodrigo Torres, «Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)», op. cit.

³⁹ Samuel Claro, *Chilena o cueca tradicional*. Ediciones UC, Santiago, 2012.

⁴⁰ Cfr. Antonio Acevedo, *Los Cantores Populares Chilenos*. Nascimento, Santiago, 1933; Francisco Astorga, «El canto a lo poeta». *Revista Musical Chilena*, 54, 194, 2000, pp. 56-64.

⁴¹ Juan Uribe Echevarría, *Flor de Canto a lo Humano*. Gabriela Mistral, Santiago, 1974; Fidel Sepúlveda, *El canto a lo poeta, a lo divino y a lo humano: análisis estético antropológico y antología fundamental*. Universidad Católica de Chile - Centro de Investigaciones Diego Barros Arana de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Santiago, 2009.

⁴² Maximiliano Salinas y Micaela Navarrete, *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz*. DIBAM, Santiago, 2012.

es paralelo a otro de blanqueamiento identitario, que se expresa en la valorización de una cultura urbana «afrancesada» y cosmopolita, impulsada tanto por la oligarquía latifundista mercantil⁴³ como por los intelectuales de la época, que intentan alejarse de la cultura colonial, mas no de la cultura europea.

A partir de 1850-1860, el rechazo de la propuesta modernizadora tiende a revertirse y aumenta el interés de parte de los sectores populares por una integración al discurso moderno, que se explica por la migración del campo a la ciudad y el desarraigo urbano, que hace del proceso también una oportunidad con «efecto liberador»⁴⁴ al permitir a algunos sectores tener mayor control sobre su propio futuro. La resistencia inicial de los sectores populares da pie a ciertas formas negociadas de integración. Es lo que Julio Pinto llama un «asalto subalterno a la ideología de la modernidad»⁴⁵, desde la condición proletaria en proceso de conformación. Para estos grupos la pregunta deja de ser *modernizarse ¿sí o no?* y pasa a ser más bien *¿cómo participar de la modernización al menor costo?*

La inauguración del I Congreso Obrero en 1887 inicia el proceso de fortalecimiento de una institucionalidad obrera tanto política como culturalmente autónoma, que se expresa públicamente y se expande intensamente (sociedades de socorro mutuo y mancomunales, filarmónicas, prensa obrera, teatro obrero, grupos musicales) hasta entrada la década de 1920. Cristaliza la emergencia de una cultura obrera ilustrada⁴⁶, que se emparenta con la categoría que Sunkel denomina «popular representado». Esta cultura, cuyo principal exponente será Luis Emilio Recabarren, es expresión de un grupo de influencia fuera del Estado —pero con vocación de poder— que crea una intelectualidad trabajadora y de clase media (artesanos especializados, empleados públicos, tipógrafos) y que busca aprovechar la institucionalidad para sus propios fines. Al mismo tiempo busca

⁴³ Gabriel Salazar, *Mercaderes, Empresarios y Capitalistas (Chile, Siglo XIX)*. Sudamericana, Santiago, 2009.

⁴⁴ Julio Pinto, *De proyectos y Desarraigos*, op. cit., p. 5.

⁴⁵ Julio Pinto, *De proyectos y Desarraigos*, op. cit., p. 22.

⁴⁶ Eduardo Devés, «La cultura obrera ilustrada chilena y algunas ideas en torno al sentido de nuestro quehacer historiográfico». *Mapocho*, 30, 1992, pp. 127-136.

diferenciarse de «la cultura oligárquica materializada en el Estado» y «la cultura tradicional preilustrada»⁴⁷, pagando el costo de una autocensura de los sentidos: «ciertamente no fue una cultura signada por el sensualismo. Fue una cultura de la pobreza y la escasez»⁴⁸. Esto confirma la idea de que la matriz iluminista es importada a los sectores populares, en tensión con una matriz simbólico-dramática que es previa y estructurante, permitiendo observar de manera concreta el modo en que ambas matrices tienen desarrollos divergentes. Esta divergencia tiene una expresión particular en determinados modos de apropiación de los dispositivos culturales mediatizados desde la cultura popular ausente, como la imprenta con la lira popular⁴⁹, la prensa satírica creada por los propios sectores populares⁵⁰, la apropiación del cine por parte de «verduleros o almaceneros» que entre 1904 y 1915 reconvirtieron en salas de espectáculos sus barracas ubicadas en barrios periféricos de Santiago⁵¹ y, por último, el debate sobre el canon del folclore en el contexto de las primeras grabaciones musicales de música tradicional chilena, como muestra el caso de la Sociedad de Folklore Chileno⁵².

En 1925 se crea una nueva Constitución, la cual da pie a la posibilidad de un Chile nacional popular con una clase obrera inserta en la política partidista, en un proceso paulatino de adquisición de derechos que culmina con el golpe de Estado de 1973. A partir de esta última fecha se abre otro ciclo, que por ahora puede ser llamado

⁴⁷ Ibid., p. 131.

⁴⁸ Ibid., p. 135.

⁴⁹ Cfr. Rodolfo Lenz, *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folclore chileno*. Anales de la Universidad de Chile. Memorias Científicas y Literarias. Mayo-Junio, 1894, pp. 511 – 622.; Consuelo Hayden, «Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena (1880-1920)». *Revista Chilena de Literatura*, 78, 2011; Cristian Yáñez, «Continuidades en el contenido político de la poesía popular en Chile: Un análisis preliminar», *RIF*, 10, 21, 2012, pp. 31-48; Simoné Malacchini, *Lira Popular, identidad gráfica de un medio impreso chileno*. Ocho Libros, Santiago, 2015.

⁵⁰ Cfr. Maximiliano Salinas, et al., *El que ríe último...* op. cit.

⁵¹ Jorge Iturriaga, «La película disociadora y subversiva. El desafío social del cine en Chile, 1907-1930». Ponencia presentada al Primer Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno. Centro Cultural Palacio de la Moneda, 21 y 23 de junio de 2011. Mimeo, p. 6.

⁵² Karen Donoso, *La batalla del folclore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis de grado. Universidad de Santiago, Licenciatura en Historia, 2006.

postobrero. Lo anterior permite identificar un ciclo histórico de largo plazo que va de 1810 hasta 1925, con miras a ampliar temporal y geográficamente el análisis en investigaciones posteriores.

CASOS Y CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Se han identificado tres dimensiones de análisis a partir de las cuales acercarse a las formas de expresión de la cultura popular ausente, en perspectiva de largo plazo y buscando superar la mera dimensión mediática. Estas son: corporalidad, representación y mediatización. A su vez, dentro de cada dimensión se identifican algunas experiencias concretas de visibilidad de la cultura popular ausente en la ciudad de Santiago de Chile entre 1810 y 1925.

A. La noción de corporalidad se puede considerar el «grado cero» de la expresividad, en que el cuerpo, en tanto remite a un sujeto encarnado, es usado de manera directa y sin mediaciones como instrumento de una experiencia. En palabras de Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia, el cuerpo es «el lugar de invención para los desprovistos de propiedad»⁵³. En la corporalidad, la expresividad no siempre responde a un metarrelato o a una reflexión, ni requiere necesariamente de público o espectadores. Puede tomar forma individual, colectiva e incluso intercorporal: «la intercorporeidad sugiere que si bien el cuerpo contiene siempre un relato, hay también algo que excede el relato en la corporalidad. La intercorporeidad nos permite pensar en una comunicación sin mediaciones narrativas entre los cuerpos»⁵⁴. La corporalidad, precisamente por su carácter interactivo, se encuentra muy vinculada al uso y apropiación de los espacios. Como señala James Scott, «ni las formas cotidianas de resistencia, ni la insurrección ocasional se pueden entender sin tener en cuenta los espacios sociales cerrados

⁵³ Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia, «El hip hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?». *Polis*, 11, 33, 2012, p. 437.

⁵⁴ María José Contreras, «Diálogos sobre cuerpo, música y cultura». *Resonancias*, 32, p. 22.

en los cuales esa resistencia se alimenta y adquiere sentido»⁵⁵. Las cuatro expresiones identificadas son:

- A1. Las estrategias de control y resistencia de la sonoridad popular, así como sus espacios de despliegue. Si bien ya existe un nivel importante de documentos sobre espacios y estrategias de control como de resistencia de la diversión popular durante el siglo XIX, no se registra un nivel relevante de investigación sobre el ámbito específico de la sonoridad popular y su persecución en la ciudad.
- A2. Las estrategias y espacios de resistencia del intercambio económico formal e informal en barrios de los extramuros del Santiago decimonónico (Mapocho, La Chimba, Estación Central, Matadero), siguiendo en esta línea la tesis de Bajtin, para quien «el mercado era el sitio privilegiado del discurso antihegemónico, y el carnaval era su expresión más evidente»⁵⁶. A este respecto hay poca bibliografía conocida especializada, por lo que se supone un caso relevante de desarrollar.
- A3. La tensión entre discurso ilustrado y devoción popular en torno a la fiesta religiosa de la Cruz de Mayo y la figura de fray Andresito (patrono de pobres y excluidos). Atendiendo a la idea de la matriz cultural simbólico-dramática y las múltiples formas que puede adoptar lo popular no-representado o reprimido, dentro de la dimensión de la corporalidad, la religiosidad popular remite a formas de expresión que no coinciden con la matriz iluminista: es profana, excesiva e incluso cercana a la irracionalidad a través de la superstición.
- A4. Una selección por definir de casos notorios de asesinatos, violencia y muerte entre sujetos populares, con una mirada específica sobre la dimensión de género. La referencia a esta dimensión más agonística tiene que ver con tomar distancia de una visión idealista de la cultura popular ausente y sus usos

⁵⁵ James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*. Txalaparta, País vasco, 2003, p. 47.

⁵⁶ Mijaíl Bajtin, citado en James Scott, *ibid.*, p. 179.

exclusivamente festivos de la corporalidad, como una forma de abordar concretamente los sujetos y espacios de lo popular reprimido.

Aunque aún no es posible presentar una propuesta de casos similar para el período 1925 en adelante, es posible dejar enunciado que el estudio de todos estos casos puede replicarse para el siguiente período, ya que hay una continuidad en los procesos. La sonoridad popular (junto a la ocupación popular de los espacios públicos) y el comercio ambulante acarrearán una historia de persecución hasta la actualidad; la religiosidad popular se reinventa con nuevos referentes, mientras los casos de violencia entre sujetos populares también es posible reconstruirlos hasta la actualidad.

B. La idea de representación corresponde a formas de expresión que suponen distancia, uso de códigos y actuación. En este nivel, el cuerpo y lo que él puede producir se convierte en medio para decir algo con cierto nivel de simbolismo y abstracción. No son necesariamente formas de expresión propias de la cultura popular: más bien esta categoría se refiere a formas colectivas propias de representación de la resistencia y de significar estos dispositivos por parte de estos sectores: «puesto que las clases populares son muy sensibles a los símbolos de la hegemonía, el campo de lo simbólico (...) se convierte en espacio precioso para investigar las formas de la protesta popular»⁵⁷. La muestra que se propone es la siguiente:

- B1. Performatividad y performatividad⁵⁸ de la zamacueca y la cueca. Esto incluye el análisis de estilos de canto y baile, repertorio (letras) y cuestiones de género relativas a quién performa la cueca. El foco está en la economía de la espacialidad festiva (patentes y permisos).
- B2. El canto a lo poeta, que será abordado respecto de su textualidad, prácticas sociales y figuras históricas, así como para contrastar la diferenciación funcional entre cantores y cantoras

⁵⁷ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, op. cit., p. 108.

⁵⁸ Diane Taylor, *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press, Durham, 2003; Diane Taylor, «Performance and/as History». *TDR*, 50, 1, 2006, pp. 67-86.

- que ha generado la investigación acumulada, incluyendo el repertorio del canto a lo humano como del canto a lo divino.
- B3. Los llamados villancicos *rotos* que habrían sido prohibidos dentro de la persecución de las expresiones de religiosidad popular⁵⁹.
- B4. El *clown chorizo*⁶⁰ reseñado en las revistas de variedades como un espectáculo circense disruptivo de fines del siglo XIX.

En este tipo de casos, al tratar la continuidad de la cultura popular ausente a través de la dimensión de la representación con posterioridad a 1925, es posible pensar que ella se expresa a través de experiencias como la Cueca Brava o Cueca Chora, el «Circo Popular» de Oscar Parra (hermano de Violeta Parra), el circo Timoteo (espacio de expresión y autocontención de la disidencia sexual de origen popular), el grafiti y el hip hop, por nombrar algunas.

C. La *mediatización*, por último, remite a formas de representación que incorporan soportes de reproductibilidad técnica, partiendo por la imprenta y siguiendo por medios electrónicos (y digitales, pensando en el siglo XXI). Supone un espacio de mediación específico entre la cultura popular y la cultura de masas, problematizando la tensión entre ambas como una relación de mutua influencia: por un lado, la cultura de masas como cultura popular desactivada —«el proyecto histórico que la burguesía produce para el pueblo»⁶¹— y, por otro, como una fuente de contraste y apropiación para la propia reinención de formas subversivas de la cultura popular. Los casos identificados son los siguientes:

- C1. La lira popular, que emerge a partir de la guerra con España (1865-1866) como poesía impresa con cierto componente informativo y contingente. Ella constituye una forma de existencia de lo popular que se apropia de los incipientes formatos de masas (reproductibilidad) para sus propios intereses. Es una apropiación del lenguaje informativo de los primeros periódicos, pero

⁵⁹ Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*. Universitaria, Santiago, 1941, pp. 189-190.

⁶⁰ Maximiliano Salinas et al., *El que ríe último...*, op. cit., p. 299.

⁶¹ Jesús Martín-Barbero, *Oficio de Cartógrafo*, op. cit., pp. 118-119.

como ejercicio de resistencia. Se trabajará sobre el contenido y circulación de autores del período.

- C2. La prensa humorística creada por los propios sectores populares. Dos ejemplos importantes de la época, tanto por su discursividad como por sus caricaturas, van a ser El Ají y José Arnero.
- C3. Los empresarios «plebeyos» del cine, que entre 1904 y 1915 reconvirtieron en salas de espectáculos sus barracas ubicadas en barrios periféricos de Santiago y transformaron el cine en una entretención popular lejos del control de las élites.
- C4. La batalla sobre el canon de la música nacional entre la Sociedad de Folklore Chileno y la prensa ilustrada, en el contexto de las primeras grabaciones industriales de música tradicional.

Al igual que en las dimensiones anteriores y sin intención de exhaustividad, es posible señalar como parte de las experiencias de la cultura popular ausente en el espacio de la mediatización con posterioridad a 1925, la prensa de los cordones industriales durante la UP, el caso de la poesía poblacional impresa de Gricelda Núñez, las experiencias de video popular, radio y TV comunitaria a partir de fines de los ochenta, y en el contexto digital, las diversas de formas activismo que es posible encontrar, con sus múltiples expresiones.

PRESENCIA DE EXPERIENCIAS Y CASOS DE COMUNICACIÓN ALTERNATIVA EN TESIS DE GRADO Y POSTGRADO

El sentido de este ejercicio de revisión de tesis fue obtener datos que permitan sostener la idea de que existe un circuito de experiencias de comunicación alternativa que es posible rastrear en el largo plazo, tanto en el ámbito de la cultura popular ausente como en el de la cultura popular ilustrada y sus derivas.⁶²

El universo muestral del estudio fueron las tesis de pregrado y postgrado de las tres principales universidades del país (Universidad

⁶² Agradezco en este punto el trabajo de identificación y selección de las tesis realizado por Jorge Iturriaga en el caso de la Universidad Católica e Ignacio Palacios en el caso de la Universidad de Santiago.

de Chile, Universidad Católica de Chile y Universidad de Santiago), publicadas entre 1990 y 2016, que estuvieran relacionadas con el campo «Historia y Comunicación Alternativa». Por ello, se revisaron específicamente las bases de datos de tesis de sociología, antropología, sicología, filosofía, historia, literatura, artes y comunicación.

Las unidades muestrales se seleccionaron a partir de su inserción en la noción de comunicación como cultura de James W. Carey revisada al principio de este capítulo, la presencia de una perspectiva histórica y las conceptualizaciones de la comunicación alternativa de John D. H. Downing y Chris Atton señaladas en el primer capítulo de este libro, en virtud de las siguientes preguntas-filtro:

- I. ¿El objeto de estudio de la tesis se caracteriza por lo que Atton define como «capacidad para generar métodos no-estandarizados, a menudo infractores, de creación, producción y distribución»?
- II. ¿El objeto de estudio corresponde a alguno de los soportes señalados por Downing, tales como discursos públicos, juegos, bailes y canciones; grafitis y vestimentas; teatro popular, artes de la representación y subversión cultural; grabados, impresos, panfletos, pósters, fotomontajes, murales; radio, cine y video e internet?
- III. ¿El objeto de estudio es abordado dentro de un arco histórico-temporal?

Esto permitió establecer una primera selección, a partir de la revisión de títulos de las tesis y un resumen de su contenido.

La variable «popular predominante» operacionaliza las distinciones elaboradas por Sunkel (1985), revisadas previamente en este mismo capítulo.

La variable «tipo de expresión prevalente» está basada en las categorías expresivo-comunicativas definidas previamente en este mismo capítulo.

Una vez seleccionadas, las tesis fueron analizadas en virtud de un protocolo de análisis de contenido, que incluyó variables generales de identificación y las variables de análisis ya descritas (cuadro 1).

CAPÍTULO 3 • PARA UN PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN....

CUADRO 1. PROTOCOLO DE ANÁLISIS DE CONTENIDO

VARIABLES DESCRIPTIVAS	Universidad Facultad Nivel de estudios Carrera Título de la tesis Año de publicación Objeto de estudio Período histórico
VARIABLES ANALÍTICAS	
Plazo histórico	1. Corto (5 a 10 años) 2. Mediano (10 a 50 años) 3. Largo (más de 50 años)
Popular predominante	1. Popular representado 2. Popular no-representado 3. Popular reprimido
Tipo de expresión prevalente	1. Corporalidad 2. Representación 3. Mediatización
Análisis prevalente (respuesta múltiple)	<ul style="list-style-type: none"> • Histórico • Político • Artístico • Comunicacional • Literario • Teórico • Social

Fuente: elaboración propia.

A partir de lo anterior se logró establecer una muestra total de 63 casos. A continuación se entregan los principales datos de la muestra en relación a universidades, carreras y grados (tabla 1).

TABLA 1. TESIS SOBRE COMUNICACIÓN ALTERNATIVA E HISTORIA
SEGÚN GRADO, CARRERA Y UNIVERSIDAD

		U. Chile	Usach	PUCCh
PRE	Estética	5	0	0
	Teatro	0	0	2
	Diseño	3	0	2
	Sociología	3	0	0
	Antropología	2	0	0
	Periodismo	3	3	0
	Literatura	5	5	0
	Historia	5	4	9
	Educación	0	1	0
POST	Estética	1	0	0
	Música	2	0	0
	Letras	4	0	0
	Estudios Latinoamericanos	3	0	0
	Historia	0	1	0
TOTAL	36	14	13	

Fuente: elaboración propia.

Se observa el predominio de la Universidad de Chile en términos absolutos, tanto en tesis de licenciatura como de postgrado (N = 36)⁶³. En las otras dos universidades el número de tesis no llegan a ser la mitad. La Universidad de Chile tiene una distribución más equitativa entre distintas carreras: Historia, Literatura y Estética sobresalen con 5 tesis cada una; mientras en el caso de la Universidad Católica, 9 de los 13 casos se concentran en la carrera de Historia. En la Usach, Literatura e Historia concentran los casos. En el postgrado

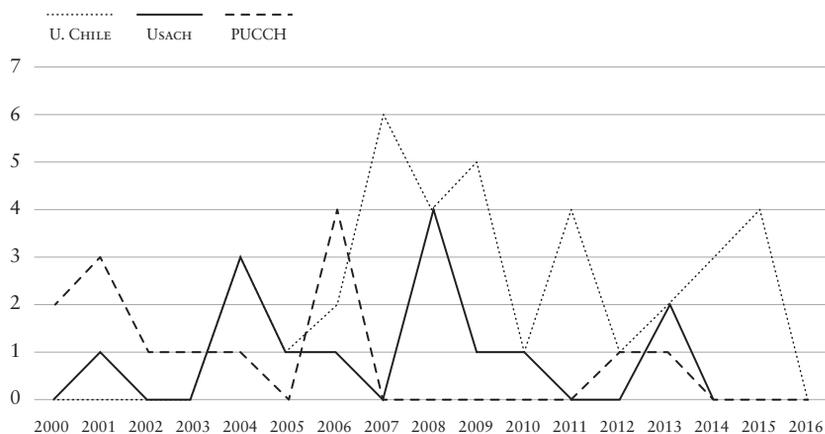
⁶³ De todos modos, sobre este punto es preciso señalar que no todas las carreras de pregrado en Chile tienen el mismo reglamento respecto de las tesis como indicador del fin de carrera, incluso existen diferencias dentro de una misma universidad. Así, en la carrera de Historia de la Universidad Católica, las tesis dejaron de ser requisito en 2007 y en Sociología de la misma casa de estudios, existe la figura de Taller de Titulación I y II.

también domina la Universidad de Chile en términos numéricos, con tesis en Letras y Estudios Latinoamericanos, principalmente.

En el caso de la Universidad de Chile en el ámbito de pregrado, destacan en Historia dos tesis sobre muralismo, dos sobre música (hip hop, rock poblacional) y una sobre radio comunitaria. En Estética tres tesis se relacionan con arte callejero (muralismo y graffiti), aunque también aparece el carnaval y la cueca urbana. En Literatura, en tanto, destacan como objeto de estudio la poesía anarquista de principios del siglo XX, el carnaval poblacional y la poesía popular impresa (lira popular), que aparece en 3 de las 5 tesis de pregrado en esta carrera. En postgrado, destacan como objeto de estudio de Letras y Estudios Latinoamericanos la lira popular, el canto a lo poeta, el arte callejero y la poesía urbana. En el caso de la Usach, destacan como temas de tesis de pregrado en Historia y en Letras la lira popular, la poesía popular, formas de sociabilidad, fiesta y resistencia en dictadura, hip hop, folklore y religiosidad popular. En Historia de la PUCCh, el objeto de estudio es predominantemente música (la música en el contexto obrero de la pampa salitrera, nueva canción chilena, el rock and roll como forma de expresión autónoma juvenil en los cincuenta, la nueva canción chilena, el rol del rock en dictadura).

Desde el punto de vista de la distribución de las tesis durante el período estudiado, es difícil identificar alguna tendencia (gráfico 1). Cada universidad tiene alzas y bajas en momentos diferentes, de manera que no es fácil atribuir estas alzas a algún factor en particular relacionado con el contexto estrictamente universitario o de la contingencia nacional.

GRÁFICO 1. TESIS SOBRE COMUNICACIÓN ALTERNATIVA E HISTORIA SEGÚN AÑO Y UNIVERSIDAD



Fuente: elaboración propia.

Con respecto al tipo de expresión predominante (tabla 2), para todas las universidades en el pregrado y para el caso de las tesis de postgrado en la Universidad de Chile predomina la referencia a formas de comunicación a través de la representación: canto a lo poeta, canto nuevo, instituciones musicales del movimiento obrero (filarmónicas, estudiantinas), cueca urbana, música afrolatina, poesía popular y obrera (anarquista), poesía urbana, muralismo, cartel político y estilos musicales juveniles como forma de resistencia política (N = 42).

TABLA 2. TESIS SOBRE COMUNICACIÓN ALTERNATIVA E HISTORIA SEGÚN TIPO DE EXPRESIÓN PREDOMINANTE, GRADO Y UNIVERSIDAD, 1990-2016

EXPRESIÓN	TESIS PREGRADO			TESIS POSTGRADO		
	Usach	U. Chile	PUC	Usach	U. Chile	PUC
Corporalidad	4	2	2	1	2	
Representación	8	18	9		7	
Mediatización	1	6	2		1	
Total	13	26	13	1	10	

Fuente: elaboración propia.

Otras tesis abordan temáticas como la fotografía en tanto dispositivo de comunicación visual en contextos populares como Lo Hermida y La Vega; gráfica popular y callejera; expresiones musicales vinculadas a la industria cultural pero analizadas desde una arista alternativa (thrash metal, hip hop, rock barrial), la construcción del canon folclórico y sus ausencias (mujeres y bajo pueblo, principalmente). Otras se refieren al teatro obrero de principios del siglo XX o al teatro callejero y/o poblacional.

Con respecto a las tesis que tematizan la corporalidad, varias se refieren al espacio de la escucha musical colectiva (peñas, tocatas) o a la cultura en torno a determinados estilos de música (salsa, rock) como forma de expresión a través del cuerpo. Otras se refieren a nuevas formas de expresión del espíritu carnavalesco por medio de las protestas estudiantiles o los carnavales poblacionales, por ejemplo. De manera específica, se observan tesis sobre clandestinidad y subculturas como formas de resistencia a través del cuerpo en el contexto de la dictadura militar. Las ferias libres como espacio de reproducción de relaciones y espacios de la economía popular fuera del orden hegemónico. Las fiestas religiosas de larga data y la vida cotidiana encarnada en los sectores populares que circulan entre el campo y la ciudad, en su dimensión laboral, festiva, religiosa e identitaria durante el siglo XIX también forman parte de este grupo de tesis, en la medida que en ellas el cuerpo es usado como vehículo de expresión de determinadas visiones de mundo.

La mediatización incluye casos como los productos escritos de información opositora en el contexto dictatorial, los medios de comunicación mapuche, experiencias de comunicación comunitaria y popular en soporte radio, principalmente.

Con respecto a los sujetos populares visibilizados en las investigaciones analizadas (tabla 3), para todas las universidades en el pregrado y para el caso de las tesis de postgrado en la Universidad de Chile, predomina la referencia a lo popular no-representado (N = 38). En el caso de la Universidad de Chile y la Universidad Católica también es importante el número de tesis relativa al sujeto popular

representado en el ámbito de pregrado, pero solo en este último caso el número de tesis es casi equivalente en ambas categorías.

TABLA 3. TESIS SOBRE COMUNICACIÓN ALTERNATIVA E HISTORIA SEGÚN GRADO, UNIVERSIDAD Y CATEGORÍA PREDOMINANTE DE LO POPULAR, 1990-2016

CATEGORÍAS DE LO POPULAR	TESIS PREGRADO			TESIS POSTGRADO		
	Usach	U. Chile	PUC	Usach	U. Chile	PUC
Popular representado	1	7	6		2	
Popular no – representado	10	17	6	1	7	
Popular reprimido	2	2	1		1	
Total	13	26	13	1	10	

Fuente: elaboración propia.

Los sujetos populares no-representados que aparecen en las tesis sobre experiencias del siglo XIX se refieren principalmente a figuras que pululan entre lo urbano y lo rural. El llamado «bajo pueblo», fuera de instancias de obrerización, se constituye, por ejemplo, en el hablante lírico, público y/o protagonista de muchas historias narradas en la lira popular. En el siglo XX, este sujeto se refiere a jóvenes y mujeres (sobre todo como agentes musicales: rockeros, hiphoperos, raperos, cantoras populares y varias tesis sobre Violeta Parra como ícono de este sujeto; en el caso de los jóvenes, también como estudiantes), cuequeros urbanos, indígenas y afrodescendientes, así como a sectores poblacionales que la ciudad va arrojando hacia su periferia. También incluimos dentro de esta categoría al sujeto popular seguidor de la religiosidad popular.

Lo representado remite a lo masculino obrero, así como a los sujetos y expresiones de las distintas vertientes del pensamiento ilustrado de izquierda (comunismo, socialismo, anarquismo), como por ejemplo la poesía ácrata de principios del siglo XX o algunos de los espacios culturales de resistencia a la dictadura desde esta perspectiva política.

CAPÍTULO 3 • PARA UN PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN....

Lo popular reprimido, por último, incluye a suicidas, bandole-ros, condenados a muerte, el sujeto popular utópico de la tierra de Jauja, personajes populares asociados al barrio Mapocho, la Vega e Independencia de Santiago (vendedores, cargadores), y espacios clandestinos de celebración popular en el contexto de la dictadura.

En relación al rango temporal que abarcan las tesis (tabla 4), observamos el predominio del mediano plazo en el caso de las tesis de pregrado de la Universidad de Chile y la Universidad Católica. En el caso de la Usach, predominan las investigaciones que cubren un rango temporal más amplio (largo plazo).

TABLA 4. TESIS SOBRE COMUNICACIÓN ALTERNATIVA E HISTORIA SEGÚN GRADO, UNIVERSIDAD Y RANGO TEMPORAL DE ANÁLISIS, 1990-2016

TEMPORALIDAD	TESIS PREGRADO			TESIS POSTGRADO		
	Usach	U. Chile	PUC	Usach	U. Chile	PUC
Corto plazo	2	7	4	1	3	
Mediano plazo	4	11	6		4	
Largo plazo	7	8	3		4	
Total	13	26	13	1	10	

Fuente: elaboración propia.

No obstante lo anterior, es difícil establecer qué períodos históricos son más abordados que otros, ya que las razones para delimitar los períodos en cada investigación son disímiles y arbitrarias. Solo es posible destacar como tendencia que la dictadura de Pinochet (completa, en parte o en continuidad con la transición democrática) es utilizada como rango temporal de análisis en un total de 14 casos (poco más del 20% de la muestra).

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

La articulación entre las matrices teóricas de la comunicología latinoamericana para el cambio social, los estudios culturales críticos y el pensamiento decolonial permiten una reapropiación del debate

sobre la heterogeneidad de la cultura popular, que permite observar en ella al menos tres variantes analíticamente diferenciadas en el contexto latinoamericano —obrero, masivo y ausente—, aunque en relaciones permanentes de atracción y tensión entre ellas. La identificación de 12 expresiones de la cultura popular ausente durante un período que cubre aproximadamente la mitad de la historia de Chile como nación independiente (1810-1925), hace posible pensar en un replanteamiento de la pregunta sobre la matriz de la cultura popular chilena y permite abrir una nueva arista del debate sobre la cultura popular latinoamericana. El ejercicio analítico realizado permite entender la relación entre cultura y comunicación: el lugar de la cultura y, dentro de ella, de las formas de expresión y los mensajes que estas comunican como formas de ser, saber y conocer que en este caso, partiendo de unas condiciones materiales de subordinación y negación desde los sujetos e instituciones domesticadas por el proyecto moderno europeo, son portadoras de otras epistemologías donde el cuerpo, la emoción, la espiritualidad, la sensualidad y la risa ocupan un lugar central.

A pesar de que la cultura popular ausente, sus actores y formas de expresión son «nombradas» por la élite desde su descalificación o «invisibilizadas» por la cultura obrera por considerar que poseen un carácter regresivo debido a su oposición a los valores modernos (y porque no logran ser incorporadas en las dinámicas laborales estandarizadas del capitalismo industrial ni en sus formas de integración social, política o cultural), ellas también podrían ser consideradas como una forma cotidiana de lucha decolonizadora que solo es posible observar en su profundidad y constancia cuando se incorpora la perspectiva de largo plazo y el trabajo en archivos históricos. En este sentido, el concepto de cultura popular ausente supone irremediablemente un cuestionamiento de la concepción moderna de la comunicación social, basada en una idea de esfera pública construida desde la argumentación exclusivamente racional, que utiliza el financiamiento a través de la publicidad como un modo de validar su autonomía político-ideológica. La esfera pública moderna no se agota en las formas de expresión y discursividad de los sectores

ilustrados: también está constituida por sectores no ilustrados, así como por el despliegue de elementos performativos y emocionales. A este respecto, la teoría de la comunicación alternativa y el concepto de contra-públicos subalternos brindan herramientas útiles tanto para el análisis histórico como para la perspectiva analítica misma⁶⁴.

Dicho esto, la relevancia del programa de investigación propuesto radica en develar y articular discursivamente el contenido de la cultura popular no representada y reprimida en Chile, en perspectiva de largo plazo, buscando establecer continuidades y discontinuidades dentro del período 1810-1925, con miras a seguir con el análisis histórico del siguiente siglo en una próxima investigación. Lo anterior no supone negar la matriz popular ilustrada y el circuito de comunicación alternativa que ha surgido de él, sino más bien visibilizar la cultura popular ausente a un nivel de relevancia equivalente.

Tampoco se trata de proponer una lectura histórica de carácter evolutivo. Más bien sobre lo que se quiere seguir indagando es en el develamiento del mensaje o discurso (visual, sonoro, corporal y escrito) que comunican estas experiencias concretas como casos representativos de la cultura popular ausente y observar las relaciones que estos grupos mantienen con otros sectores sociales (cultura obrera, élite ilustrada, industria cultural). En este sentido, el capítulo viene a problematizar una zona gris de la investigación social y contribuye a complejizar la visión de la cultura popular chilena, en miras a su aporte para pensar en propuestas políticas de presente y de futuro, capaces de superponerse a las lógicas y mecanismos de la modernidad/colonialidad.

Por otro lado, el estudio de las tesis confirma y ahonda algo que el análisis documental ya dejaba ver: que los sujetos, prácticas y espacios de la cultura popular ausente no son un tema exclusivo de investigadores de la comunicación o de historiadores. Aparecen

⁶⁴ Una síntesis de este debate se puede encontrar en Chiara Sáez, «Burguesa, plebeya, proletaria, alternativa, subalterna. El debate conceptual en torno al concepto de esfera pública de Habermas y su aporte a un estudio integral y complejo de la opinión pública en clave histórico-analítica». *Opinión pública contemporánea. Otras posibilidades de comprensión e investigación*, editado por Pablo Cottet. Santiago: Observatorio de Opinión Pública - Universidad de Chile – SOCIAL – Ediciones, pp. 18-38.

otras disciplinas e incluso, dentro de este universo, el aporte de la comunicología es ínfimo.

El estudio de las tesis también muestra un foco sistemático sobre lo popular no-representado y sobre la representación como forma de expresividad. El valor de este dato es que permite pensar en la posibilidad de avanzar en una concepción más compleja de la comunicación alternativa, que la comprenda dentro de la matriz conceptual en torno a la cultura popular ausente. El problema es que esas expresiones no están siendo problematizadas desde las teorías de la comunicación, sino como expresiones artísticas o culturales. Es decir, su análisis en cuanto expresión y creación no tiene perspectiva «comunicacional».

De manera que los hallazgos permiten sostener que si bien hay condiciones para hablar de la existencia de un circuito de experiencias históricas de comunicación alternativa en Chile desde la perspectiva de la cultura popular ausente y un campo de estudios que lo investigue, el foco de su análisis está en la perspectiva artístico-cultural (como creación, arte, como objeto en sí o que refleja algo que ocurre en el ámbito político, artístico o literario) antes que en la perspectiva comunicológica (es decir, referencia a su mensaje, recepción, distribución, circulación o apropiación). De manera correspondiente, encontramos más tesis enfocadas hacia formas de representación que de mediatización.

Estos hallazgos hablan de que no obstante la debilidad de la perspectiva comunicológica, se observa un cambio epistemológico en la investigación sobre la cultura que permite avizorar la existencia de condiciones para el desarrollo de la historia de la comunicación alternativa en Chile como campo específico, en una clave comunicológica, pero antes cultural que mediocéntrica. Esto abre una serie de reflexiones y desafíos respecto de la formación interdisciplinaria en teoría e historia de la comunicación alternativa en estudiantes de pregrado y postgrado. Sin embargo, es importante que en este espacio los investigadores formados en el ámbito de la comunicación puedan aportar un conocimiento específicamente comunicacional (y no solo mediático).

CAPÍTULO 3 • PARA UN PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN....

El desafío que queda abierto es la apuesta por consolidar el campo de la historia de la comunicación alternativa en Chile. Para ello, es necesario por un lado fortalecer el análisis comunicológico de las experiencias y expresiones de la cultura popular que representan desafíos a la hegemonía, profundizando en la fundamentación teórica que permita sustentarlo. Por otro, también es necesario, al mismo tiempo, avanzar en el trabajo interdisciplinario que permita complejizar la mirada histórica y sociocultural sobre el objeto de estudio.



CAPÍTULO 4

EL TULLIDO Y LA BATUCANA: CONTINUIDADES Y DISCONTINUIDADES EN LA POESÍA POPULAR IMPRESA¹

Ignacio Palacios • Felipe Menares • Chiara Sáez Baeza

LA POESÍA POPULAR IMPRESA chilena, conocida también como *lira popular*, fue una de las primeras formas de comunicación a través de dispositivos de reproducción en serie por parte de los sectores populares, constituyendo en su momento una apropiación de la tecnología de la imprenta como herramienta de difusión de una producción cultural elaborada desde fuera de los circuitos de la cultura ilustrada, de la incipiente cultura de masas y de la prensa obrera, también en ascenso.

Se trata de un producto cultural que amalgama elementos literarios y periodísticos: «el autor de la lira popular se va definiendo como un poeta que pretende contar la realidad, los sucesos de la vida diaria, propios del medio urbano [...] traza un recorrido que va de las transcripciones de la poesía tradicional a un relato de lo real»². Según Araos, si bien a través de la lira los poetas populares pudieron desarrollar «una función más compleja de su poesía, ya no exclusivamente literaria», «las investigaciones académicas no han dado cuenta de cómo se construyó esa relación o cómo fue posible sostenerla»³.

¹ Este capítulo ha sido escrito utilizando como fuente los resultados del seminario de investigación realizado durante el 2014 por Felipe Menares e Ignacio Palacios bajo la dirección de Chiara Sáez, para la carrera de Periodismo de la Universidad de Chile, con el título «Poesía popular: Meneses y Núñez, continuidades y discontinuidades».

² Marcela Orellana, «Lira Popular: Un discurso entre la oralidad y la escritura». *Revista Chilena de Literatura*, 48, 1996, p. 102.

³ Josefina Araos, *De la voz al papel. Producción y difusión de poesía popular impresa en Santiago. 1890-1910*. Tesis Magíster en Historia. Universidad Católica de Chile, 2015, p. 97.

La lira popular del siglo XIX continuó la tradición de la poesía popular y el canto a lo poeta, pero esta vez en un formato impreso y con una estructura particular. En términos generales, se trató de pliegos con poesía en décimas, que incluían ilustraciones que retrataban sucesos relevantes para la vida social del mundo popular. La extensión temática de la lira era variada, puesto que abarcaba tópicos como la política, los crímenes, amores y la religión, entre otros.

Si bien es posible señalar el período de 1890 a 1910 como «la ‘edad dorada’ de las ‘hojas sueltas’»⁴, la poesía popular tuvo un cultivo importante al menos hasta la década de 1930. Sin embargo, esta manifestación de la poesía popular ha tenido continuidad a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, aunque con variaciones respecto de su formato y estilo. Según Humberto Olea, «se admite sin cuestionar, un vacío que abarca los años 1920-1950 aproximadamente»⁵, destacando que entre 1952 y 1957 la lira popular encontró un espacio semanal en el diario *El Siglo* (ligado al Partido Comunista en un contexto de persecución de este), teniendo como resultado que «los versos sociales ya publicados en la anterior lira ahora tendrán una base política partidista definida»⁶.

En razón de las complejidades del proceso histórico que acompaña el desarrollo de la poesía popular impresa, esta investigación centra su estudio en dos cultores del género: Daniel Meneses, cuyo trabajo se realizó en el período comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX; y Gricelda Núñez (La Batucana), cuya obra se desarrolla durante el último cuarto del siglo pasado.

En las páginas siguientes estudiaremos la relación entre dos autores cuya obra se produce en contextos históricos separados de forma significativa en términos temporales. La apuesta por el ejercicio comparativo se ancla en un análisis que entiende la producción simbólica ligada a su contexto histórico y material; por lo tanto, el estudio aborda a los autores de modo que sea evidente el proceso que opera alrededor de su producción particular.

⁴ Ibid., p. 10.

⁵ Humberto Olea, «El canto a lo poeta, una genealogía incompleta». *Revista Chilena de Literatura*, 78, diciembre de 2011, p. 4.

⁶ Ibid., p. 11.

En este sentido, el capítulo describe y analiza las continuidades y discontinuidades de la poesía popular impresa de Daniel Meneses y Gricelda Núñez. Se caracterizan y describen los contextos históricos en los que fueron producidas las obras, tanto de *El Tullido* como de *La Batucana*, y al mismo tiempo se caracterizan e identifican las condiciones y modos de producción asociados a la creación lírica de estos autores, los temas relatados en los versos, los espacios de difusión y socialización en los cuales se difunde la lira popular, así como la relación que establece con los circuitos culturales obreros, de masas y de alta cultura.

La tesis de este capítulo es que la lira popular constituye una experiencia de comunicación alternativa en virtud del uso de los formatos de las tecnologías de la cultura de masas para una representación de las visiones de mundo e intereses de los grupos subalternos, contribuyendo a la generación de opinión pública desde una posición material específica y diferenciada respecto de los sujetos y materialidades que sustentan la producción cultural de masas y la cultura de la izquierda ilustrada, si bien manteniendo relaciones permanentes con ambos circuitos. A nuestro juicio, la desigualdad en el acceso a determinados bienes simbólicos, así como la situación de marginalidad respecto de los circuitos productivos de la proletarianización, conforman una visión de mundo específica de los poetas populares.

PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA POPULAR IMPRESA

Para Uribe Echevarría, la poesía popular chilena tiene sus orígenes en la llegada de los españoles a territorio americano, quienes «dieron a conocer e iniciaron el trasplante y adaptación de los cantos a lo humano y a lo divino en décimas que glosan (comentan) temas contenidos en cuartetos»⁷. El canto a lo humano tiene una temática más libre y diversificada, puesto que, bajo su concepción, se incorporan todos los versos cuyo fundamento tiene raíces en la

⁷ Juan Uribe Echevarría, *Flor de Canto...*, op. cit., p. 5.

cotidianidad; acontecimientos públicos, políticos, amores románticos y picarescos. Por su parte, el canto a lo divino trata temas religiosos como la creación y el fin del mundo, la historia sagrada, la pasión y muerte de Cristo, siendo recitado principalmente en velorios y celebraciones devotas. En relación a esto último, el investigador alemán Rodolfo Lenz destaca que una de las instancias propicias para el canto con motivos religiosos corresponde al velorio de los angelitos⁸. Esta poesía tuvo históricamente una raigambre oral y campesina.

En términos de soporte, el principal antecedente del surgimiento de la lira popular se encuentra en la tradición de la poesía popular impresa española y europea, particularmente de la llamada «literatura de cordel», denominada así por tratarse de poesía escrita en pliegos que se ponía a la venta en tendedores de cuerdas. En el contexto chileno, la producción de pliegos de poesía popular impresa durante la segunda mitad del siglo XIX tiene un hito en la guerra de Chile con España (1865-1866). Según Uribe Echevarría, esta guerra permitió el encuentro entre la poesía culta y la poesía popular por medio de la exaltación patriótica, en un diálogo que habría permitido a esta última acceder al formato impreso. Del mismo modo, se encontraría conectada con la tradición periodística republicana, donde «décimas, letrillas y otras composiciones satíricas en la mayor parte de una serie de periodiquitos, pasquines y revistas que por sus títulos, formatos, y a veces por su contenido, parecen anunciar las hojas que los poetas populares dieron a luz en la segunda mitad del siglo XIX»⁹.

Aun cuando el origen de los principales poetas populares estaba en sectores rurales, la lira popular tiene un carácter eminentemente urbano y ligado al quehacer de sus habitantes. Por esta razón, la distribución de la poesía popular impresa estaba asociada a las grandes ciudades y lugares con actividad ferroviaria que hiciera posible su llegada. Sus principales lectores (u oyentes) eran «la cocinera i el peon, i la verdulera i el cargador»¹⁰, «gañanes que llegaban a la

⁸ Rodolfo Lenz, «Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile...», op. cit.

⁹ Josefina Araos, op. cit., p. 40.

¹⁰ Tomás Cornejo, «ARCHIVO. Un testimonio temprano de la lira popular chilena: 'Dos poetas de poncho' de Zorobabel Rodríguez». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVIII, 2. 2013, pp. 517-548.

ciudad, obreros, artesanos, vendedores ambulantes, soldados, entre otros, los mismos a quienes buscaron representar directamente los poetas populares en sus versos»¹¹.

Aunque la lira popular podía versar sobre cualquiera de las variantes de la poesía popular, el ensayista y escritor Juan Uribe Echevarría apunta que los *puetas* populares comenzaron a cultivar con mayor ahínco el canto a lo humano, en razón de su carácter libre y diverso, además de constituir una expresión del sentir popular¹². En una línea similar, Cornejo señala que «el tipo de poesía que volvió distintiva a la lira popular fue el fugaz, vocinglero y noticioso ‘verso de sensación’»¹³, entendidos como hechos noticiosos y al mismo tiempo espectaculares y particulares.

Según Araos, el arco temporal que va desde 1879 a 1912 llegó a reunir un total de 53 poetas, de los cuales 43 se concentraron en Santiago entre 1890 y la primera década del siglo XX. Este dato da cuenta de la relevancia que tuvo este formato durante el período, en tanto impresos de origen eminentemente popular. Respecto de su distribución, Daniel Palma sostiene que a partir de los indicios recopilados es posible afirmar que los tirajes habituales oscilaban entre los 3.000 y 5.000 ejemplares. En el caso de Daniel Meneses, se dice que tras la guerra civil de 1891 uno de sus pliegos habría vendido 30.000 ejemplares¹⁴.

El filólogo y escritor alemán Rodolfo Lenz se dedicó a recopilar pliegos de poesía popular impresa entre 1890 y 1894. Además, registró información referida a aspectos como la circulación y venta de la lira popular, tanto de los exponentes más relevantes como de los menos conocidos. Por lo mismo, su relato aporta elementos esenciales para entender la producción de los pliegos durante el siglo XIX:

¹¹ Josefina Araos, op. cit., p. 135.

¹² Juan Uribe Echevarría, *Flor de Canto a lo Humano*, op. cit.

¹³ Tomás Cornejo, *Circuitos culturales y redes sociales en Santiago de Chile (1880-1910): Un análisis microhistórico*. Tesis de Doctorado en Historia. Colegio de México, 2012, p. 142.

¹⁴ Daniel Palma, «¡Crucen chueca que aquí hay peón! Daniel Meneses, el poeta nortino», en Micaela Navarrete y Daniel Palma (eds.), *Los diablos son los mortales...*, op. cit., p. 62.

Las hojas sueltas en que se imprimen las producciones de los poetas populares se espandan al público por los mismos «suplementeros» que no venden sólo suplementos sino también los números regulares de los diarios de Santiago, i cuestan cinco centavos. Como centro de este comercio se debe considerar el gran Mercado Central, situado entre la calle del Puente i la de 21 de Mayo, a orillas del Mapocho. El pueblo denomina el mercado comúnmente con el nombre de «la plaza»¹⁵.

Para muchos poetas populares la lira constituyó el fruto de su trabajo, permitiéndoles un reporte de ganancia que, en ocasiones, conformaba todo su sustento. No obstante, las retribuciones también podían tener un carácter no monetario, que incluía compensaciones insertas en un contexto de fiesta, como bebestibles, comida y otras ofrendas¹⁶.

Más allá de constituir una manifestación de los grupos subalternos de la ciudad, resulta determinante señalar que el estudio de la literatura popular, en este caso la lira popular cultivada en Chile, entrega una perspectiva histórica asociada al pueblo, cuyo carácter relativamente autónomo permite advertir un relato y comprensión propia del acontecer nacional¹⁷.

LIRA Y CULTURA POPULAR

Concebimos la lira popular como una expresión de la cultura popular urbana. Siguiendo a Stuart Hall, entendemos esto último como un terreno sobre el cual se elaboran sucesivas transformaciones de la tradición popular, en un doble movimiento de contención y resistencia, manteniéndose en una activa relación dialéctica con el resto de la sociedad por medio de tradiciones y prácticas, líneas de alianza y líneas de división: «aunque formalmente estas eran las

¹⁵ Rodolfo Lenz, *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*, op. cit., p. 569.

¹⁶ Ibid., p. 577.

¹⁷ Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular: 1886-1896*. DIBAM –Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Santiago, 1993, pp. 19-20.

culturas de la gente ‘fuera de las murallas’, más allá de la sociedad política y del triángulo del poder, de hecho nunca estuvieron fuera del campo, más amplio, de las fuerzas sociales y las relaciones culturales»¹⁸. Esta aproximación le resta un carácter esencialista a la cultura popular y la concibe como un espacio discursivo, expresivo y políticamente dinámico.

La aproximación de los estudios culturales resulta útil para una comprensión del lugar de la cultura en las relaciones de dominación, que estará anclada al concepto de hegemonía planteado por Gramsci y problematizada primeramente en América Latina a partir del trabajo de Jesús Martín-Barbero. Este concepto remite a la idea de que el proceso de dominación social ya no debe ser estudiado como una imposición externa o foránea necesariamente, sino más bien como un despliegue de relaciones de poder en el cual las clases subalternas son convencidas y consienten el estado de las cosas, de una manera que no necesariamente pueden explicar: «no recuerda las razones en concreto y no sabría repetirlas pero sabe que existen porque las ha oído exponer y ha quedado convencido»¹⁹.

Es, por ende, un proceso vívido y en permanente construcción de fuerza y sentido, seducción y complicidad, entre la hegemonía y las culturas subalternas. La hegemonía se encuentra siempre en un equilibrio precario, «se hace y deshace» permanentemente²⁰. En estos términos, la cultura popular estaría circunscrita a la dialéctica entre la cultura dominante y las subordinadas, emergiendo una en relación a la otra y en un proceso de constante tensión. En este sentido, los estudios culturales se aventuran a problematizar la cuestión de la cultura popular; de esta forma Hall la define como aquellos grupos sociales que se encuentran en relación de continua tensión, influencia y antagonismo a la cultura oficial que hegemoniza las relaciones de producción y poder²¹.

¹⁸ Stuart Hall, «Notas sobre la desconstrucción de ‘lo popular’», op. cit., p. 94.

¹⁹ Antonio Gramsci. *Cuadernos de la Cárcel*. V. IV. Ediciones Era, México D. F., 1986, p. 257.

²⁰ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, op. cit., p. 85.

²¹ Stuart Hall, «Notas sobre la desconstrucción de ‘lo popular’», op. cit., p. 99.

James Scott añade complejidad a la concepción de hegemonía planteada por Gramsci, a partir de los conceptos de falsa conciencia fuerte, falsa conciencia débil, discurso oficial y discurso oculto, que complejizan la visión del modo en que opera la hegemonía²². El autor plantea que la concepción de falsa conciencia fuerte, es decir aquella forma de alienación concebida como la subordinación, justificación y el consentimiento de la ideología de dominación, no es cierta, por lo menos no en la totalidad de la sociedad, ya que si fuese así no existirían demandas, ni movimientos, ni conflictos sociales.

El concepto de falsa conciencia débil, entendida como aquella forma de sometimiento bajo la adopción del discurso de lo inevitable y la nula posibilidad de concebir un orden social diferente al naturalizado y establecido, es criticado por el autor en los mismos términos que la falsa conciencia fuerte, añadiendo que las expresiones de resistencia y contrafácticas son fruto de un fenómeno de distinta naturaleza y vinculado a la incapacidad de la élite dominante por penetrar e incorporar su ideología en las clases subordinadas.

Para dar explicación a lo popular, contrafáctico y contrahegemónico, el autor plantea que la existencia de un grupo dominante enfrentado a otro subordinado se traduce en la constitución de un discurso popular en disputa con el hegemónico. Scott denomina a este último como *discurso oficial*, en el cual las representaciones de los motivos y conductas de grupos subordinados se encuentran mediatizadas y desactivadas por las interpretaciones de la élite dominante. Para el autor, las clases subordinadas no estarían necesariamente en concordancia ni adhesión a la ideología dominante, aun cuando esta les ofrezca un espacio de articulación política. De esta forma se explica la existencia de un *discurso oculto* que se expresa como resistencia contrahegemónica, entendida a su vez como un simulacro de obediencia que no desestabiliza el orden al dar una fachada pública de unidad.

De manera específica observamos que los autores y autoras de la lira popular van a representar a un sector popular y unas visiones

²² James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era, México D. F., 2004, p. 92.

de mundo diferentes a las de la prensa popular obrera y de la cultura de masas. Si bien en relación con ellas, representando a unos sujetos que no necesariamente están dentro de los circuitos de la incipiente industrialización. Simpatizantes, mas no militantes de partidos políticos obreros, que se van a apropiarse de algunos elementos sensacionalistas de la prensa de masas e incluso de sus mecanismos de financiamiento basados en la publicidad, pero van a mantener también una distancia en sus discursos y formas de producción.

Distintas investigaciones dan cuenta del modo en que los poetas populares que se dedicaron a escribir y vender pliegos se convirtieron en personas relevantes que contribuyeron a la generación de opinión pública entre sus lectores, contraviniendo en este sentido la versión original de la tesis habermasiana sobre la opinión pública, que no reconoce en plenitud la importancia de los grupos sociales subordinados y sus modos de expresión que competían o bien corrían en paralelo a aquellos circuitos ya institucionalizados entre la burguesía y el Estado: «el poeta reclamó para sí mismo una posición de informador de otros pobres como él, pero de quienes era también su guía o su mentor»²³.

Una de las principales críticas a la teoría de Habermas obedece a su incapacidad para dar cuenta de expresiones y visiones de mundo diferentes a su ideal ciudadano y censitario de hombres blancos, altamente educados e integrados exitosamente en el proyecto moderno; de esta forma, se desconoce el aporte a la generación de opinión pública por parte de cualquier actor que no posea dichas características. Al respecto, Nancy Fraser concluye que esta noción liberal burguesa de esfera pública es insuficiente para explicar la realidad, porque existirían varios circuitos de opinión pública conformados por distintos grupos subalternos, en constante interacción. De manera que la esfera pública oficial sería «el espacio institucional de mayor importancia para la construcción del consentimiento que define el nuevo modo hegemónico de dominación»²⁴.

²³ Tomás Cornejo, *Circuitos Culturales y Redes Sociales...*, op. cit., p. 197.

²⁴ Nancy Fraser, *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*. Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 1997, p. 106.

Un análisis de la lira popular a partir de estas categorías, nos permite sostener que mientras durante la segunda mitad del siglo XIX la élite chilena forma clubes privados como instancias de socialización y discusión política, una parte de las clases subordinadas participa como autor, lector u oyente de variadas redes de experiencias sociales no contadas por la historia oficial, circunscritas más allá de los muros de la ciudad *letrada*, pero que guardan estrecho vínculo con aspectos de la vida de muchos habitantes del país decimonónico. Es posible encontrar en la lira fragmentos de la vida social y cultural, de sus hábitos y prácticas, como brindis, bailes, cuecas, juegos variados, payas y contrapuntos²⁵. Esta otredad de la esfera pública oficial también es construida por la prensa obrera y por la prensa satírica popular.

Por este motivo, no es casualidad que el desarrollo de expresiones comunicativas de las clases populares en Santiago, como el caso de la poesía popular impresa, hayan permanecido ausentes de la narrativa histórica tradicional, considerando que la oligarquía trabajó en pos de una configuración de la ciudad que aislara y escondiera de la escena pública a la vida popular²⁶. De ahí que el plan de Benjamín Vicuña Mackenna contemplaba una ciudad reservada para cierto tipo de habitantes, los ciudadanos: burguesía ilustrada, exportadora, banqueros, inversionistas, mercaderes, terratenientes... en síntesis, una urbe que compensara los requerimientos de la expansión primaria-exportadora que vivía el país²⁷. Tempranamente la ciudad quedaba cerrada para los círculos populares; se establecía, de ese modo, una suerte de cordón sanitario, fuera del cual existía otra realidad.

ORALIDAD Y LECTURA, INDIVIDUALIDAD Y COLECTIVIDAD

Según Jesús Martín-Barbero, la literatura de cordel europea tiene un carácter de permanente relación con la tradición oral, puesto que estaba destinada a ser leída en voz alta en situaciones de reunión,

²⁵ Micaela Navarrete, *La Lira popular: poesía popular impresa del siglo XIX*. DIBAM - Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares - Universitaria, Santiago, 1999.

²⁶ Vicente Espinoza, *Para una historia de los pobres de la ciudad*. Ediciones SUR, Santiago, 1988, p. 19.

²⁷ *Ibid*, p. 20.

con el fin de divulgar su contenido entre quienes no sabían leer. Para el autor, este rasgo marca la transición de lo folclórico o tradicional a lo popular en el contexto urbano. El cordel, entonces, constituye una «lectura oral o auditiva» de alta implicancia corporal, distinta de la «lectura silenciosa del letrado»²⁸. Para explicar dicho carácter, el investigador español recurre como ejemplo a los públicos populares del teatro o cine, para quienes la lectura sería equivalente a escuchar. No obstante, la escucha de quienes forman parte de la cultura oral es sonora, cuestión que se manifiesta en el sinnúmero de reacciones expresadas frente a la acción desarrollada en el escenario o plasmada sobre la tela. Aquí caben los aplausos, silbidos, sollozos y carcajadas de la audiencia.

Pero además de ser oral, la literatura de cordel posee una dimensión colectiva, «en la que el ritmo no lo marca el texto, sino el grupo»²⁹. La lectura colectiva pone en marcha la memoria colectiva, a la vez que dispone una matriz desde la cual el texto se reescribe en función del contexto que viven los miembros del grupo. En este mismo sentido, el investigador Rodolfo Lenz en su texto de 1894 sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile, detecta la conformación de una experiencia de comunicación colectiva, puesto que los instruidos en la lectura auxiliaban a quienes no podían acceder al contenido de la lira: «el que adquiere la hoja tendrá que leerla a sus compañeros i conocidos que ignoran el difícil arte de la lectura...»³⁰.

APROPIACIÓN Y MEDIACIÓN

Desde el punto de vista de la legitimación del orden social es fundamental la circulación cultural, ya que esta se encarga de que los dominados tengan acceso al lenguaje en el cual se articula la

²⁸ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, op. cit., p. 115.

²⁹ Ibid.

³⁰ Rodolfo Lenz, *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*, op. cit., p. 524. Es justo en este punto señalar que la lectura colectiva entre sujetos populares no era exclusiva de la lira, sino que también era común entre los sectores obreros organizados, si bien el alcance y motivaciones para ello podía diferir.

hegemonía. Lo que emerge es una producción cultural que, al tiempo de mediar, distingue las clases; de este modo, no es posible un «desde arriba» que no implique algún modo de asunción de «lo de abajo»³¹. Martín-Barbero distingue, entonces, el concepto «mediación» como categoría que pretende analizar las expresiones y experiencias comunicativas en las que confluye la cultura popular y de masas.

Para el autor, la literatura de cordel española es una mediación, ya que es entendida como una mixtura que incluye la existencia de lo popular y la cultura de masas. La primera estaría presente en los contenidos, las temáticas y la intención política; respecto de la segunda, el cordel estaría dentro de la lógica de dispositivo de normalización como medio y tecnología que forman parte de una racionalidad productiva y técnica de fabricación:

Estamos ante otra literatura que se mueve entre la vulgarización de lo que viene de arriba y su función de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla. Que en lugar de innovar estereotipa, pero en la que esa misma estereotipia del lenguaje o de los argumentos no viene solo de las imposiciones que acarrea la comercialización y adaptación del gusto a unos formatos, sino del dispositivo de la repetición y los modos del narrar popular³².

Lo que Martín-Barbero estudia en el cordel español puede asemejarse al fenómeno de la lira popular chilena. Esto es, insertar las experiencias de los pliegos dentro del ámbito de las mediaciones, aunque primero habría que recordar su carácter de apropiación que proviene del mismo cordel español traído en los tiempos de la Colonia, puesto que la combinación de los elementos de la tradición, en este caso del cordel, en articulación con prácticas y problemáticas diferentes, posibilita la generación de un significado y pertinencia nuevos³³.

³¹ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, op. cit., p. 110.

³² *Ibid.*, p. 113.

³³ Stuart Hall, «Notas sobre la deconstrucción de lo popular», op. cit., p. 101.

En este sentido, una revisión diacrónica indicaría que los poetas populares chilenos tomaron del cordel su carácter asequible al gran público, en razón de su lectura rápida y bajo precio, además de incluir grabados ilustrativos del texto. A ese tránsito alude Lenz al momento de vincular la poesía popular impresa de Santiago con el arte cultivado durante el siglo XVI en España:

No cabe, pues, ninguna duda de que la poesía de nuestros poetas populares es un directo descendiente de la poesía «de arte mayor» que fue tan cultivada por la sociedad cortesana de la España del siglo XVI. Evidentemente llegó a Chile con los caballeros de la conquista i siguió fomentada por los guerreros, los empleados del rei y los clérigos que llegaron hasta mediados del siglo XVII³⁴.

Por su parte, la revisión que realiza Bernardo Subercaseaux sobre el concepto de apropiación cultural permite vislumbrar el proceso relativo a la integración de la lira como experiencia comunicativa y cultural ligada a las clases subalternas³⁵. El concepto de «apropiación» supera el entendimiento maniqueo de la idea de dependencia y de dominación exógena, ya que dicho concepto propone comprender y designar al proceso creativo en el cual se convierten elementos ajenos, externos o foráneos, en «propios» o «apropiados».

Esta apropiación consistiría tanto en la inclusión de temáticas propias y contingentes a la realidad cultural chilena, como también respecto a la métrica de las poesías ahí contenidas. Se desarrolla un estilo particular compuesto por décimas octosilábicas con rimas distribuidas en la figura de a-b-b-a-a-c-c-d-d-c, conocida en la métrica castellana como la décima espinela que fue desarrollada por Vicente Martínez Espinel (1550-1642).

La lira popular chilena, además de constituirse como mediación a partir de su ascendiente, también encuentra una adaptación vinculada a la prensa satírica popular de la segunda mitad del siglo

³⁴ Rodolfo Lenz, *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*, op. cit., p. 528.

³⁵ Bernardo Subercaseaux, «La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina». *Estudios Públicos*, 30, 1988, p. 130.

XIX, puesto que connotados *puetas* colaboraron con aquellas publicaciones, como Rosa Araneda y Nicasio García³⁶. En otros casos, hubo poetas populares que directamente publicaron sus propios diarios satíricos, como el caso de Daniel Meneses con el *Judas Iscariote* y Juan Bautista Peralta como editor de *José Arnero*³⁷. Al respecto, Uribe Echevarría plantea la apropiación e incorporación de elementos innovadores presentes en la lira popular, que fueron capaces de dotarla de una riqueza en expresiones y metáforas autóctonas provenientes de sectores campesinos y de los extramuros de las urbes. Manifestaciones que hasta entonces no habían conocido el honor del papel impreso³⁸.

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

En virtud del enfoque teórico planteado anteriormente se desarrolló un conjunto de categorías y distinciones para el análisis de continuidades y discontinuidades sobre la lira popular de Daniel Meneses y Gricelda Núñez a lo largo de la historia de la poesía popular chilena, a saber:

CATEGORÍAS	DESCRIPCIÓN
Contexto histórico de producción	Contexto sociopolítico de los creadores de la poesía popular impresa.
Pertenencia	Condiciones materiales de los autores analizados.
Soportes mediáticos y no mediáticos	Materialidad de los dispositivos comunicacionales de difusión de la poesía popular.
Circuitos de socialización y distribución	Espacios e instancias de interacción en las cuales se difunde la poesía popular.
Temáticas y discursividades	Temas tratados. Valores, principios y matrices de pensamiento de aproximación.

³⁶ Maximiliano Salinas *et al.*, *El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*, op. cit., p. 54.

³⁷ Josefina Araos, op. cit., pp. 95 y 96.

³⁸ Juan Uribe Echavarría, *Flor de canto a lo Humano*, op. cit., p. 16.

CATEGORÍAS	DESCRIPCIÓN
Comunicación alternativa y esfera pública	Relación con la cultura popular obrera, la cultura popular de masas y la cultura de la élite; incidencia en la conformación de la opinión pública.

CONTEXTO HISTÓRICO DE PRODUCCIÓN

El contexto rural y la tradición campesina fueron aspectos determinantes en el conocimiento sobre la décima espinela, tanto para Daniel Meneses como para Gricelda Núñez. La práctica y el contacto oral con la poesía popular fueron las materias primas para el trabajo lírico que desarrollaron posteriormente. Asimismo, ambas obras están cruzadas por hitos políticos traumáticos de nuestra historia. Meneses comienza a escribir a partir de 1889, dedicando varias poesías al triunfo de Balmaceda, por la causa que él representa. Según Micaela Navarrete, «si bien en sus versos Meneses no muestra una explícita adhesión a Balmaceda ellos reflejan una fuerte oposición a los enemigos de este»³⁹, refiriéndose con ello especialmente al Partido Conservador y al clero católico. En el contexto de la guerra civil misma, Meneses seguirá escribiendo contra los saqueos en que se vieron involucrados católicos conservadores. Una vez terminado el conflicto, se dedicará a interpelar a los presidentes venideros a través de contrapuntos y diálogos en prosa, tales como «gran contrapunto entre don Vicente Reyes i don Federico Errázuriz por la silla presidencial», «contrapunto político entre un huaso i don Federico Errázuriz», «célebre contrapunto político entre don Jermán Riesco con el rotito del norte» y «diálogo entre un obrero con el presidente Jermán Riesco».

El *pueta* nortino publica una serie de versos en un contexto social y mediático que la cultura dominante intenta invisibilizar, al punto que un edicto promulgado por el municipio de Santiago prohibió el canto a lo *pueta* en tabladillos de fonda, debido a las peleas ocasionadas a propósito de los contrapuntos entre payadores⁴⁰.

³⁹ Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular...*, op cit., p. 30.

⁴⁰ Bernardo Subercaseaux, «La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina», op. cit.

La Batucana, por su parte, comienza a escribir luego del golpe militar de 1973, que terminó con el gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende, del cual Gricelda era simpatizante. El ambiente político se encontraba convulsionado y las fuerzas encumbradas en el gobierno establecieron un dispositivo sumamente represivo. Su primera poesía estuvo dedicada a su hermano y cuñada, de quienes por días no tuvo noticias. La angustia y la desconexión hicieron germinar su poesía en aquellos momentos. Las primeras publicaciones registradas de la autora son de 1982 y corresponden a un cuadernillo editado por el Comité Pro Retorno de Exiliados:

La guitarra la tocaremos
para los que están afuera
un cogollito de yantén
sigan siempre queriendo bien
no es delito que se quiera
a su patria o a la tierra
que no solo los vio nacer
sino crecer y producir,
y hasta pudo recibir
cariño y defensa fiel
hasta el día de partir⁴¹.

La poesía de La Batucana se centra principalmente en retratar la experiencia cotidiana de los grupos marginados, subalternos y populares de la zona central de Chile, en un contexto rural y principalmente de la periferia urbana. Resulta clave, por tanto, la coyuntura social instalada posterior al golpe militar de 1973, considerando los cambios económicos y culturales del Chile dictatorial.

En el número 28 de la revista *Araucaria de Chile*, Raquel Olea, a propósito del contexto histórico en 1984, sostiene que la poesía de Gricelda Núñez se caracteriza por ser activa y combativa:

Agitadora, sin pretensiones de trascender lo regional;
es una poesía preferentemente urbana. El espacio referido
es el mismo del cual se nutre: Chile, su pueblo y su vida, su

⁴¹ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo. Antología*. Editorial USACH, Santiago, 2013, p. 415.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

contingencia histórica y como trasfondo esencial la pregunta por el futuro, junto a la conciencia de que ese futuro no es un regalo de nadie, sino una lucha de todos⁴².

La poesía «Pobladores», referida al modo en que las poblaciones marginales de Santiago se sumaron a la segunda jornada de protesta nacional contra la dictadura, resulta un ejemplo ilustrativo de aquel ímpetu que señala Olea:

El día 14 de junio presente lo tengo yo
todo Santiago salió a las calles sin chamullo,
cansados ya con el yugo en Conchalí protestaban,
en Renca las barricadas unían a Quinta Normal
Pudahuel no lo hizo mal en esta linda jornada

Pa qué decir San Miguelito, La Granja, La Cisterna
se hicieron pocas las piedras, enronquecieron a gritos
mujeres, viejos, cabritos, se «sacaron los zapatos»
que aunque los tengan baratos hoy no se pueden comprar
cuando no alcanza pa'l pan por no tener un trabajo.

Peñalolén viajó a Lo Hermida
La Reina entró en Ñuñoa
así las comunas todas
con su angustia contenida
manifestaron unidas su profundo malestar
después de mucho callar ya no hay
quien los ataje no hay dirigentes de base capaces de controlar.

En Américo Vespucio Oriente
con Recoleta con doblera y
tripleta se columpiaron al cuco;

Cacerolió hasta Batuco
¡Cómo sería la cuestión!
Sin tener organización,

⁴² Raquel Olea, «La Batucana: Una poetisa poblacional», op. cit., p. 150.

solo razones gritaron
y si en algo se pasaron
¿cómo estamos por población?⁴³

Es necesario comprender que los pliegos de papel imprentados ven la luz por primera vez en las grandes ciudades como Santiago, Valparaíso, Talca, Chillán y Concepción, pero quienes cultivaban la poesía popular tenían más vinculación con la vida de la periferia urbana y con el campo, que con la ciudad letrada y las élites ilustradas. En el contexto de fines del siglo XIX, esa ligazón emergente se expresó en el acercamiento de los poetas hacia las imprentas, reservadas hasta ese momento a un selecto grupo. Según Josefina Araos, «12 de las imprentas registradas en los versos, tanto en los pliegos como en los cuadernillos, publicaron también periódicos y boletines de agrupaciones obreras de diversas ideologías»⁴⁴. Sin embargo, la historiadora también da cuenta de la impresión de pliegos por parte de imprentas que formaban parte del circuito comercial mayor de la ciudad, como la Barcelona y la Cervantes, ubicadas en calles del centro de Santiago como Bandera o Moneda.

La investigadora Micaela Navarrete identifica este hecho y lo relaciona con el surgimiento de otras manifestaciones de cuestionamiento al orden social decimonónico, como los pequeños partidos políticos o la prensa obrera y/o popular:

Los poetas, quizá no solo Meneses, sino que los poetas populares o la lira surge cuando los poetas que viven en Santiago se atreven a acercarse a las imprentas populares. Fue la época del surgimiento de la prensa popular, pero también el surgimiento de los pequeños partidos políticos. Entonces ellos se sienten mucho más identificados, sienten que hablan más de sus problemas, pero esos partidos políticos... eran, así como los periódicos: surgían y se acababan [...] En la época de estos poetas populares también habían periódicos populares, que duraban poquito, o se financiaban, o los cerraban, o qué

⁴³ Ibid., p. 155.

⁴⁴ Josefina Araos, op. cit., p. 98.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

se yo. Pero, por ejemplo, la Rosa Araneda peleaba mucho con uno que se llamaba *El Ají*. Estaba *El Ferrocarril*, que era el oficial, estaba el tremendo *Mercurio de Valparaíso*, pero había uno que se llamaba *El Ferrocarrilito*, que era chiquitito. Era súper lindo. Y hay uno que se llamaba *La Coronta*... eran con mucho humor como se ponían los nombres⁴⁵.

Por otro lado, una de las condiciones contextuales del período que le toca vivir a La Batucana tiene relación con las tomas de terrenos y campamentos improvisados. Gricelda Núñez estableció un nexo entre su lira y el trabajo político-sindical, asunto exhibido en el documental de Georg Fietz (1983) *Chile, Cultura contra el miedo*, que muestra el trabajo de La Batucana con los habitantes de las tomas Cardenal Raúl Silva Henríquez y Monseñor Francisco Fresno (ambas en la comuna de La Granja, zona sur de Santiago). En relación a este hito, la poeta escribió, fotocopió y difundió el poema «Por la toma del destino»:

Primeramente quisiera
en la lira popular
a la toma saludar
que en La Granja no da tregua
como hija de la tierra
es mi orgullo visitarles
y también poder instarles
que sigan apechugando
en la lucha que están dando
Chile debiera imitarles⁴⁶.

La situación social del país en los ochenta era precaria y privativa para los grupos sociales subalternos. La cesantía acrecentaba la incertidumbre en los hogares, a pesar de los programas de empleos básicos que el gobierno militar implementó a través de su Ministerio del Interior: el Programa de Empleo Mínimo (PEM) y el Programa de Ocupación para Jefes de Hogar (POJH)⁴⁷.

⁴⁵ Entrevista realizada a Micaela Navarrete el 27 de agosto de 2014 para esta investigación.

⁴⁶ Extracto del documental *Chile, cultura contra el miedo* (1983), dirigido por Georg Fietz.

⁴⁷ Eduardo Morales, «Políticas de empleo y contexto político: el PEM y el POJH». Documento de trabajo, 225. FLACSO, Santiago, 1984.

Pero si llegas serás bienvenido igual
¡Qué culpa tienes tú del plan del empleo mínimo
de la teve
de la quebrazón de industrias
que no sé, que no sé.
En el rescate de la esperanza
surgió un poquito de alegría.
Sabís? vamos a tomar onces juntas
con las amigas del PEM⁴⁸.

Maximiliano Salinas explica el contexto laboral del período de la dictadura y el rol en ese contexto de las mujeres en las expresiones comunicativas propias de las clases marginales y populares:

Las mujeres lograron expresar especialmente el sentido más vital de la voz de los pobres: la necesidad de un mundo verdaderamente nuevo frente a la obcecación patriarcal de los ricos. En 1978 las mujeres convocadas por la Agrupación Nacional de Empleadas de Casa Particular (ANECAP) y los departamentos femeninos de las federaciones de trabajadores se reunieron en el Teatro Caupolicán de Santiago para celebrar el Día Internacional de la Mujer con la presencia de Matilde Urrutia, viuda de Pablo Neruda [...] Gricelda Núñez, dirigente de la Confederación Nacional Solidaridad y Trabajo, que agrupó a cesantes y miembros del Programa de Empleo Mínimo (PEM), proclamó esta ardiente necesidad de una sociedad donde se restableciera el amor sobre la tierra. Continuada de Gabriela Mistral, explicitó la genuina riqueza que podía devolver la vida al mundo: la gracia y la ternura de los humildes⁴⁹.

⁴⁸ Raquel Olea, «La Batucana: Una poetisa poblacional», op. cit., p. 151.

⁴⁹ Maximiliano Salinas, *La reivindicación de Jesús: Clotario Blest y Su Tiempo*. Ediciones de la Familia Franciscana de Chile, Santiago, 1994, p. 10.

PERTENENCIA: DEL PEONAJE A LA POBLACIÓN

Ambos autores provienen de un entorno alejado de los centros urbanos, condición que incidió en su temprana inserción al mundo laboral, desarrollando faenas agrícolas por parte de La Batucana y mineras en el caso de Meneses. El trabajo cotidiano implicó el contacto directo con la poesía y tradición popular de carácter oral. Esto significa que los versos, cantos, dichos y refranes configuraban una suerte de práctica permanente y espontánea, aun cuando no es la única forma de comunicación de dichos espacios de producción.

El peón-gañán es una figura arquetípica de los cambios económicos y sociales que se dan a lo largo del siglo XIX. Según el historiador Gabriel Salazar es «el heredero directo del antiguo ‘vagabundo’ colonial»⁵⁰, si bien en este contexto ya será posible identificarlos como trabajadores no calificados, que fueron quedando fuera de los procesos de modernización económica provistos por el artesanado y la obrerización.

Estos trabajadores no-calificados, de empleo inestable, con frecuencia subocupados, que desarrollan un trabajo libre pagado en la medida de su concreción y no por honorarios fijos, «fueron llamados rotos, gañanes o simplemente pobres, sin que las tres denominaciones se superpusieran con exactitud»⁵¹, cuyo origen principal fue el proceso de descampesinización del campo chileno que va arrojando durante todo el siglo XIX a las masas campesinas hacia las ciudades. Según el historiador Luis Alberto Romero, al grupo social de los peones-gañanes pertenecían «los vendedores ambulantes, los domésticos, los jornaleros y demás trabajadores no especializados; también se encuentran entre ellos la mayoría de los desocupados o subocupados y ese sector de límites indefinidos que ronda entre las formas de vida legales e ilegales. Constituye, pues, la ancha base de los sectores populares»⁵².

⁵⁰ Gabriel Salazar, *Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Ediciones Sur, Santiago, 1986, p. 149.

⁵¹ Luis Alberto Romero, *¿Qué hacer con los pobres? Élités y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*. Ariadna, Santiago, 1997, p. 82.

⁵² Luis Alberto Romero, «Urbanización y sectores populares: Santiago de Chile, 1830-1875». *Eure*, 31, 1984, p. 61.

La información biográfica que se dispone del poeta popular Daniel Meneses indica que nació en Choapa, actual región de Coquimbo, en el año 1855, y murió en Santiago en 1909. Con su familia se trasladó al mineral de Tamaya, lugar donde se familiarizó con las labores mineras. A los quince años decide independizarse y recae en el mineral El Rosario, entre otros puntos del Norte Chico. A partir de este momento, Meneses desarrolla una vida errante y dedicada al trabajo peonal.

La vida del peón-gañán es similar a la de un nómada o trashumante en busca de diversos trabajos temporales, principalmente de subsistencia.

En las zonas agrícolas de nuestro país prácticamente no se pagaba en «metálico» a los inquilinos y a los peones. Se dio una economía natural en la cual los terratenientes mantenían a un grupo de gente —los inquilinos—, viviendo en la hacienda, utilizándolos como mano de obra a cambio de ciertas regalías como pequeñas superficies de tierra, derecho a talaje, comida y vivienda⁵³.

El peonaje fue una condición extendida a través del Chile central, en que el componente precariedad se conjugaba con el componente festivo, con una intensidad similar:

Podemos afirmar que la participación constante y masiva de los estratos populares, en diversiones, juegos y fiestas, constituyen un rasgo fundamental y en gran medida del territorio de la sociedad rural de Colchagua durante el período en estudio. Esto puede explicarse en alguna medida por la existencia, en la época, de una gran masa flotante campesina desarraigada⁵⁴.

Meneses se hace parte de esta masa flotante a temprana edad y lo relata en su poesía «Versos de la vida de un rodante».

⁵³ Fernando Purcell, *Diversiones y juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua 1850-1880*. Lom, Santiago, 2000, p. 30.

⁵⁴ Fernando Purcell, *Diversiones y juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua 1850-1880*, op. cit., p. 135.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

A los quince años de edad
Me ausenté de mis mayores,
Entregado a los rigores
Del mundo i su vanidad.

Uno cuando es regalón
La regalía lo hostiga,
I le aconseja que siga
Los destinos del peón,
Hoi se lo que es razón
Voi a decir la verdad
Con toda moralidad:
Para las costas de abajos
Me fui a pasar trabajos
A los quince años de edad⁵⁵.

El origen de la poesía popular impresa en la tradición oral revela el carácter elitista de la palabra escrita. Cuando se interesó en el cultivo de la poesía popular, se vio obligado a aprender a leer y escribir, cuando ya cumplía los 20 años. Daniel Meneses pudo acceder al conocimiento del alfabeto una vez fuera de su hogar, cuando ya había iniciado su carrera como peón trashumante. Su inserción en el mundo de las letras se da a partir de un contexto marginal, periférico a la ciudad letrada.

Aun cuando la información recolectada entrega luces sobre el contexto de producción de Daniel Meneses, el análisis se torna un tanto difuso, en cuanto su información biográfica escasea. A este hecho se refiere Micaela Navarrete, coautora de la compilación de la obra del poeta:

El contexto era el de... primero, ellos se movían en un mundo popular, un mundo que, obviamente, había estado muy eh... bueno, históricamente, influenciado... con los poetas pasa que nadie les hizo una historia. Por lo tanto, lo que nosotros hemos puesto aquí al comienzo es todo lo que pudimos

⁵⁵ Micaela Navarrete y Daniel Palma (eds.), *Los diablos son los mortales...*, op. cit., p. 191.

encontrar. Y no vamos a encontrar más, a no ser que leamos las poesías donde ellos, donde uno habla del otro, bien o mal⁵⁶.

Es posible identificar dos puntos de vista relevantes que evidencian el carácter subalterno de su posición en el pacto social vigente: el primero dice relación con la defensa de los trabajadores en numerosos versos, como por ejemplo en «¡Arriba el pueblo obrero! No te dejes gobernar por los señoritos de la aristocracia»:

En mi verso popular:
No te dejes gobernar
Por unos cuantos logreros.
Pretenden los usureros
Esquilmarlos sin sentir.

No hai que echarse a dormir,
Que ya la agonía empieza;
Causa de tanta pobreza,
Morir, chilenos, morir⁵⁷.

El segundo se vincula con la actitud confrontacional frente al clero y la religión «oficial». Meneses efectuó una crítica directa a la jerarquía eclesial, puesto que la identificaba cercana a los intereses de la oligarquía. En este sentido, podemos dar cuenta de un distanciamiento entre la religiosidad oficial ante la perteneciente y cultivada por el pueblo. Un ejemplo de esta disociación reside en la participación, por parte de Meneses, en celebraciones, rituales o prácticas afines al mundo popular, como la celebración de la Virgen de Andacollo, La Cruz de Mayo o los velorios de angelitos.

Resulta posible identificar, entonces, la pertenencia de Meneses a una religiosidad de los oprimidos, con raigambre campesina, caracterizada por la apropiación de los símbolos de la Iglesia Católica, pero puestos en relación con prácticas del pueblo llano, como los velorios de angelitos y el canto a lo divino.

⁵⁶ Entrevista realizada a Micaela Navarrete el 27 de agosto de 2014 para esta investigación.

⁵⁷ Micaela Navarrete y Daniel Palma (eds.), op. cit., p. 202.

Por contraste, la figura arquetípica de los cambios económicos y sociales que se dieron durante la segunda mitad del siglo XX fue el poblador o pobladora, como parte de una nueva semántica de distinción entre clase obrera y sectores marginales, entendiendo estos últimos como aquellos que no habían podido ser integrados a la versión latinoamericana de la modernización. Para el investigador jesuita Roger Vekemans, la marginalidad remite a una falta de cohesión al interior de la sociedad. Hay un intento por construir teóricamente un actor social, pero visto solo como negación. El marginal remite a una definición en negativo y a un foco de conflicto social: «la masa marginal se encuentra, metafóricamente, frente a la vitrina pero sin poder de compra (...) Han pasado cuatro siglos y frente a este nuevo hecho es necesario actuar para que la vitrina no estalle violentamente»⁵⁸.

En el contexto chileno, según el sociólogo Vicente Espinoza, «se analogó el término ‘marginal’ con el término ‘poblador’»⁵⁹. Sin embargo, esta marginalidad se fue diversificando y profundizando a partir de 1979, producto de las transformaciones sociales y económicas hacia el neoliberalismo impulsadas por el régimen de Pinochet y que generaron altos índices de extrema pobreza e indigencia. Los análisis del período hablan de un proceso de «des-obrerización» (Tironi, 1987, p. 16) de la estructura social y de la acción colectiva popular. Sin embargo, en estos análisis lo marginal urbano como diferenciado de lo obrero fue visto exclusivamente como un presente, «una situación paradigmática de la nueva modernidad» (Tironi, 1987, p. 20). En estos análisis lo popular no-obrero prácticamente no fue considerado como parte de un proceso paralelo e incluso previo a la obrerización, careciendo así de una perspectiva histórica de largo plazo. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, existe una continuidad entre la figura del peón gañán del siglo XIX y el poblador marginal de la segunda mitad del siglo XX, que vemos reflejada en los dos poetas que estamos comparando.

⁵⁸ Roger Vekemans e Ismael Silva, *El concepto de marginalidad*. DESAL, Santiago, 1969, p. 61.

⁵⁹ Vicente Espinoza, *Para una historia de los pobres de la ciudad*. Ediciones Sur, Santiago, 1988, p. 334.

Gricelda Núñez Ibarra, La Batucana, nace el 31 de octubre de 1945 en la localidad de Batuco, comuna de Lampa, ubicada a 30 kilómetros al norte de Santiago. Hija de un trabajador de ferrocarriles, que luego perdió las piernas en un accidente laboral, y de madre trabajadora agrícola. Ha vivido toda su vida en la localidad que le otorga su mote. Ha trabajado en la agricultura, ha dirigido sindicatos, ha sido dirigente poblacional, creado diversas organizaciones y grupos, «poetiza, cantora, lavandera, artesana en muñecos de género, campesina y recitadora»⁶⁰, «vendedora de tarjetas y revistas, niñera, cuidadora de pollitos, temporera, personaje de televisión»⁶¹; ha escrito poesía popular, columnas en diarios, ha publicado libros, ha participado en películas de ficción y en documentales.

Mi padre era inválido. Fue obrero y el tren le cortó las piernas, la pensión de ferrocarriles es muy poca por lo tanto mi padre se hizo zapatero, de esos que trabajan en mimbre. Hacía muebles de mimbre, juguetes, lo que pillaba en su silla de maestro zapatero, con las dos piernas, entonces ahí llegaban a arreglar sus zapatos los mineros, llegaban campesinos, también ferrocarrileros y llegaban viejos que habían decidido por fin no tener patrón, artesanos, pero era una artesanía no hermosa, sino útil⁶².

El historiador Gabriel Salazar clasifica a Batuco como uno de los sectores de la periferia urbana de Santiago con más propensión a expresiones populares y de resistencia:

Todo el siglo XIX está salpicado por acciones de ese tipo hasta entrado el siglo XX. Hay que recordar que en Chile había nidos de bandidos en los cordones de los cerros: los de Batuco, de Angostura o de Teno, en la zona de Curicó. Chile se llenó de gente que cuando podía asaltaba o robaba y, así,

⁶⁰ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 51.

⁶¹ *Ibid.*, p. 103.

⁶² Entrevista a realizada a Gricelda Núñez el 30 de septiembre de 2014 para esta investigación.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

una cultura popular que podía trabajar en cualquier cosa, pero al mismo tiempo robar lo que se pudiera⁶³.

Para Gricelda, Batuco evoca varios sentimientos y sensaciones. En primer lugar, como paisaje, Batuco representa una vida semi rural apacible y una naturaleza acechada por una industrialización agresiva y destructiva.

Mi comuna es un primor
mirada desde afuera
mucho más hermosa fuera
si no cegaran su valor
sumándola al descontrol
de los grandes industriales
que por ganar dinerales
no les importan los daños
marchitando cada año
la flor de los humedales⁶⁴.

Batuco es un pueblo pobre y abandonado, pero también un espacio de solidaridad entre buenas personas:

Batuco tenía pobreza
nadie lo puede dudar
pero siempre hubo un pan
dado de forma discreta
generosa siempre en la mesa
de la gente batucana
sencillamente cristiana
solo lo justo pedía
con lo poco que tenía
tranquila se arreglaba⁶⁵.

La Batucana se define como *pueta*, categoría en la cual entran los poetas populares, payadores y quienes siguen la tradición de la

⁶³ Gabriel Salazar, *La violencia política en las «grandes alamedas»*. Lom, Santiago, 2006, p. 152.

⁶⁴ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 98.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 140.

cultura oral campesina o marginal urbana en Chile. Pero una poeta poblacional:

La propia Batucana ha dicho que la nominación de poblacional, que ella ha introducido, tiene que ver con ciertas libertades formales, que los poetas populares tradicionales —«muy estrictos»— no aceptan; se refiere a las variaciones realizadas en la estructura de cuartetos y décimas y algunas incursiones en el verso libre, exploradas por ella⁶⁶.

Hay varios poemas en los cuales está presente la población. Como cuando le escribe a Chilectra (la empresa, en esa época estatal, de electricidad) sobre los que no tienen para pagar la luz y que por necesidad se cuelgan ilegalmente de los postes de suministro:

Y viendo las cosas claras,
fue necesario «colgarse»
con el peligro de mediaguas
fáciles de incendiarse.
En mis letras no hay invento
ni exageración ninguna.
La cuestión está sucediendo
en población Las Cuncunas⁶⁷.

Pero la población no es solo ausencia y necesidad. También puede ser humor y erotismo, como en un poema titulado «Barnabás de población»⁶⁸, en que la autora se refiere a un hombre-vampiro que le da un beso para beber su sangre y que es algo placentero para la hablante lírica:

Él iba hincando el diente
y aumentando su pasión...
cuando quería soltarme
ahí lo agarraba yo

⁶⁶ Raquel Olea, «La Batucana: Una poetisa poblacional». *La Araucaria de Chile*, 28, p. 153.

⁶⁷ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 377.

⁶⁸ Guiño, a su vez, al personaje de Barnabás Collins, vampiro de la serie televisiva *Sombras tenebrosas*, creada en 1967 y emitida en Chile a fines de los setenta.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

y así se pasó la noche
en esa dulce transfusión⁶⁹.

Respecto a la situación general de los poetas populares, es relevante mencionar que durante la época de Meneses la mayoría de ellos vivía de la remuneración que recaudaban de la venta de sus pliegos y su participación en eventos sociales y populares. Sin embargo, por esta misma razón, se trataba de un mercado altamente competitivo que les presionaba a destacarse unos de otros.

De parte de los poetas populares había también un interés económico. La mayoría de ellos vivía y comía de la venta de sus versos. El mercado al cual accedían era sin embargo pequeño y prestaba mucha competencia. Las peleas rimadas de los poetas evidenciaban esas disputas por unos clientes no siempre fieles⁷⁰.

Los poetas exploraron distintas maneras de diversificar su producción y obtener ingresos. Algunos de ellos se convirtieron en editores y dueños de imprentas (como el caso de La Sin Rival del poeta popular Juan Ramón González). Otra opción fue la elaboración de cuadernillos y cancioneros que contenían cuecas, tonadas y otros ritmos tradicionales. Algunos exploraron en la incorporación de publicidad, ya fuera en pliegos o en cancioneros⁷¹. Juan Bautista Peralta ofrecía redacción de poemas y diálogos a solicitud de su público, a cambio de una retribución monetaria⁷².

La situación de la *pueta* Gricelda Núñez es un poco diferente. El contexto de su producción posee otras características. Hablamos de una dictadura de 17 años, mezclada con la profundización de la política económica capitalista. Sin embargo, los sectores populares encuentran una promesa (¿incumplida?) de integración social en los medios de masas. La situación política y económica no permite dedicarse a la poesía popular de tiempo completo. Las urgencias

⁶⁹ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 369.

⁷⁰ Micaela Navarrete y Tomás Cornejo (eds.), *Por historias y travesuras, la lira popular del Poeta Juan Bautista Peralta*. Lom, Santiago, 2006, p. 31.

⁷¹ Josefina Araos, op. cit., p. 133.

⁷² Josefina Araos, op. cit., p. 126.

y necesidades son muchas y no hay un contexto de recepción adecuado. Pero igual encontramos un paralelo con el poeta Peralta, ya que Gricelda escribía por encargo. En distintas instancias diversas personas recurrieron a ella por la notoria atención que conllevaba su habilidad con las palabras. Esto último abrió un verdadero abanico en cuanto a la diversidad temática de su obra y a la posibilidad de obtener pequeñas remuneraciones por ella.

Trabajadores en la Vega, principalmente, es que a la Vega confluyen los compradores, los vendedores, los revendedores y gente que no va solo a vender, a ver, a comprar. También hay gente de servicio, los que hacen comida, por ejemplo. Una amiga y yo vendíamos la lira, ella no le hacía a la lira, pero hacía poesía y ella se contagió conmigo de venderla. Digo un contagio, porque es una pena haber tenido que venderla⁷³.

Por último, es importante destacar el modo en que ella se sienta heredera de una tradición de mujeres artistas rebeldes, que identifica con Gabriela Mistral y Violeta Parra:

Fue Violeta Parra la primera que me dijo que estaba bien en lo que yo estaba haciendo [...] Yo era alumna de una charla en la que ella enseñaba y retaba a sus alumnos⁷⁴.

[En una carta a Gabriel Mistral] Maestra, yo no estuve en tu escuela, pero conocí tus enseñanzas. Leyendo algunos poemas que escribiste con cariño para los reyes del universo: los niños. Así, siendo muy niña, te vi en un tren pasar, y ese día, del año 54 empecé a soñar con tus versos [...] Yo Gaby, seré entre miles, elegida como poetisa popular. No llores, mamita, seré para Chile otra Gabriela Mistral⁷⁵.

En síntesis, la principal diferencia entre ambos radica en que mientras Daniel Meneses se consolidó como un *pueta* a tiempo

⁷³ Entrevista a realizada a Gricelda Núñez el 30 de septiembre de 2014 para esta investigación.

⁷⁴ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 362.

⁷⁵ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 400.

completo, probablemente debido a la invalidez que lo afectó, Gricelda Núñez ha hecho de la poesía impresa una de las tantas actividades portadoras de su discurso, puesto que, al tiempo de vender su obra en hojas sueltas, participaba de agrupaciones sociales como la Confederación de Cesantes «Solidaridad y Trabajo». En este punto resulta importante detenerse, puesto que no se tratan de actividades paralelas, sino de prácticas múltiples que apuntan a difundir la poesía popular y los sentidos que se generan en un contexto particular.

SOPORTES MEDIÁTICOS Y NO-MEDIATICOS

El soporte material utilizado en la poesía popular de fines del XIX es fundamental, dado que constituye el nacimiento de otro producto, la lira popular. Esta era un pliego de papel impreso de baja calidad, encabezado con ilustraciones referidas al correspondiente contenido escrito de carácter contingente. El texto poético está versado en décimas glosadas, según estructura de la décima espinela.

Las ilustraciones se realizaban bajo la técnica de xilografía. Los versos se distribuían de forma columnada. Cada pliego tenía de 4 a 8 versos de contenido diverso. Los primeros pliegos impresos tenían una dimensión de 26 por 35 centímetros. Luego crecieron, hasta alcanzar un tamaño de 54 por 38 centímetros.

La poesía popular comenzó su tránsito de la cultura y tradición oral hacia el formato fijado y escrito aproximadamente en la década de 1860; de aquella época datan los primeros pliegos: «los poetas populares encontraron en la imprenta una ayuda privilegiada. Estampar sus creaciones les permitió dejar un registro de las mismas y salvarlas del olvido, pero sobre todo posibilitó que llegaran a un público más amplio»⁷⁶.

Los pliegos impresos de la lira popular son fundamentales para la investigación de la poesía popular y las expresiones comunicativas de carácter alternativo a la esfera pública oficial. Además, abren la puerta directa a la cosmovisión popular en primera persona.

⁷⁶ Micaela Navarrete y Tomás Cornejo (eds.), *Por historias y travesuras, la lira popular del Poeta Juan Bautista Peralta*, op. cit., p. 24.

Entonces, sería posible recrear la historia de los sectores populares, marginados y postergados a través de estos pliegos que, a la vez, son la historia en su expresión material conservada.

La poesía popular de Gricelda Núñez sufre una transformación en relación al soporte que la contiene, en virtud del contexto sociocultural y la experiencia material conjugada con su trabajo. De esta manera, resulta posible observar el paso desde una difusión puramente oral hasta la elaboración de hojas sueltas reproducidas usando una fotocopidora.

Además de la transmisión oral, cuya práctica se encuentra en la cotidianidad de la vida rural descrita por Gricelda y en instancias específicas (contrapuntos, fondas, actos políticos, entre otras), el trabajo de la *pueta* se plasmó en hojas sueltas de revistas y restos de diarios sobreescritas con su poesía. Esta actividad de reciclaje se combinaba con la escritura a mano de los versos e ilustraciones que configuraban su versión de la lira popular. En principio, era una actividad destinada a la difusión en círculos sociales locales y acotados, sin costo monetario.

Un segundo momento del soporte de papel se vincula al uso del papel de calco o de carbón. En esta fase, La Batucana aún trabaja con el reciclaje de papel, sin embargo, comienza a reproducir copias idénticas a través del uso de esta técnica. Por tanto, el volumen de impresos aumenta, puesto que el papel de calco facilita la copia directa de las hojas.

Es posible deducir que la poesía de las hojas recicladas de Gricelda Núñez se adaptaban al tamaño del formato de la revista o diario reciclado. Los versos se amoldaban al espacio que encuentran entre las imágenes y los textos originales. La Batucana le otorga suma importancia a esta actividad:

Entonces esto de que el año pasado empezaron a hablar en la tele de ayudarle al planeta, nosotros ya lo teníamos masticado, sacramentado y todo el *cahuín*, porque hace muchos años que se viene hablando; solo que los medios de comunicación rebosan, ya no pueden ya negarlo, lo dicen, pero oye nosotros

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

estamos reciclando, hay otros tipos de reciclaje, no solo la ropa americana es un reciclaje sino que este reciclaje que iría directo a la basura, pero nosotros necesitamos hacer esto⁷⁷.

El tránsito de la poesía escrita de Gricelda Núñez sufre una nueva transformación durante la década de los ochenta. Toma conocimiento de la existencia de fotocopadoras en los sectores aledaños a la Vega Central, lugar donde un siglo atrás circulaba numerosamente la lira popular. Esto hizo que el papel de calco ya no fuera el formato de reproducción más conveniente conforme al número de impresos que pretendía producir.

En principio, La Batucana fotocopiaba un número discreto de hojas de acuerdo a sus expectativas de venta. Sin embargo, con el tiempo y con el conocimiento extraído de la experiencia, decidió realizar un trato con los dueños de las fotocopadoras. Se trataba de un pacto de fiado, según el cual la *pueta* podía sacar un gran número de copias y luego devolver el dinero. Este acuerdo le permitió mayor reproducción de las copias, dejando atrás los métodos precedentes.

Para ese lado se llama Santos Dumont. Pero en esa calle, casi esquina Independencia, estaba la fotocopia y en Recoleta otra, en esquina Dominica. Me las fiaban, incluso yo iba ahí a hacerlas, también Independencia misma pero ahí hacía menos, porque nunca se les ocurrió decirme «llévelas y después me las paga», en cambio yo en Independencia hacía yo suponiendo cinco fotocopias, ya, pero después volvía y hacía diez. Ya nos fuimos conociendo y me decían «no lleve cinco, lleve veinte y después las paga». Entonces eran ellos que tenían que venderlas⁷⁸.

El acto de vender la lira la distingue de otras formas de difusión impresa como el panfleto, cuya posesión desafectada reduce sus posibilidades de lectura. Para Gricelda, la venta de «la lira» forzaba al comprador a leerla, en virtud del interés puesto en el pago por su

⁷⁷ Entrevista a realizada a Gricelda Núñez el 30 de septiembre de 2014 para esta investigación.

⁷⁸ Ibid.

adquisición. Al mismo tiempo, era una apuesta por la circulación secundaria, originada luego del traspaso de su canto o pregón al público:

El hecho de venderla no solo regalarla, ya no era solo expresión —más bien que eso era el panfleto, lo tuyo es panfletario—, entonces no po', la gran diferencia que primero alguien me decía ¿tú lo vendí? No, no lo vendo, mira yo saco hojas de las revistas, libros e incluso le encargo a alguna amiga que hace aseo en Santiago y saca de los papeleros de las oficinas, entonces nosotros hacemos, la reciclamos. La voluntad de nosotros como que no sería tanto la voluntad para sacar papeles del paplero de la oficina, pero la reciclamos, como reciclando los papeles⁷⁹.

De manera posterior a la difusión de su poesía a través de hojas sueltas, la poesía de Gricelda Núñez también es llevada a la producción de libros autogestionados y publicados por editoriales pequeñas o instituciones vinculadas al trabajo político-social. Para esta revisión nos apoyamos en los resultados que arroja el catálogo de la Biblioteca Nacional:

En el mes del exiliado chileno: poesía popular de Rosagraria (1982) – Comité Pro Retorno de Exiliados

Poemas (1983) – Rosario Guzmán Bravo compilador

Haciendo verano (1984) – Ediciones La otra cultura

Mil puertas para nacer (1987) – Cedal

Con fuerzas de mujer casada (1990) – Cedal; Instituto de la Mujer

Rebuscando la vida (año sin determinar) – Aparentemente, autogestionado.

Arte Ingenuo. Antología (2013) – Universidad de Santiago. Este último contiene las publicaciones previas, además de los poemarios: *Carrera por la vida* (2007), *Iván Rojas. Los niños y el trabajo campesino* (2008), *Mientras vivo* (2008) y *La Cuajada de Amigos y Casiana* (2009).

⁷⁹ Ibid.

Las diversas ocasiones en las que La Batucana tuvo posibilidad de publicar las aprovechó, aunque actualmente no recuerda cómo se dio cada una de esas oportunidades. Aun cuando los datos de la Biblioteca Nacional señalan que *Con fuerzas de mujer casada* (1989) fue editado y publicado por el Instituto de Estudios Democráticos en América Latina (CEDAL) y por el Instituto Fundación de la Mujer, La Batucana recuerda que su edición fue autogestionada y dificultosa. Al parecer, unas amigas le dieron la oportunidad —«unas amistades un día me ofrecieron publicarla»—, cuestión reflejada en la materialidad del libro impreso: «si por eso que es rosado, porque es mujeril», explica.

En síntesis, en el caso de Daniel Meneses se observa que el formato impreso de sus obras se situó en el formato canónico de la poesía popular de su época, en sintonía con los otros poetas del momento. Sobre este punto, resulta plausible destacar que la uniformidad de los pliegos de poesía impresa, publicados a fines del siglo XIX y principios del XX, se debe a los formatos con los que trabajaban las imprentas de dicho período histórico más que a una elección particular del autor. Lo mismo corre para la tipografía y las imágenes adjuntas.

Por su parte, Gricelda Núñez adaptaba el tamaño de su lira a las hojas que reciclaba de revistas, cartones o papeles en desuso. Con posterioridad, el formato de sus hojas sueltas estaba dado por el tamaño del papel de calco y del papel usado en las fotocopias, así como por la capacidad de la maquinaria encargada de reproducir su poesía popular o lira, como ella denomina a sus impresos.

Se observa, por tanto, que existe una continuidad vinculada a la apropiación de las tecnologías disponibles, Meneses de la imprenta y Gricelda del papel de calco y la fotocopidora. Sin embargo, su apropiación estuvo limitada por su capacidad para pagar dichos servicios —no eran dueños de las tecnologías de reproductibilidad masiva—, por tanto, estaban sujetos a la mercantilización de aquellos servicios tecnológicos.

Además de liras, la poesía de los autores se plasmó en pequeños libros o cuadernillos compilatorios. Ambos autores desarrollaron

estos libros en una fase posterior a la producción de pliegos en el caso de Meneses y hojas sueltas por parte de Núñez.

Por otro lado, resulta importante señalar que, dentro de este proceso, encontramos la apropiación que realizan de los medios técnicos de la época, como la fotocopia, con el fin de difundir su trabajo de manera masiva.

CIRCUITOS DE SOCIALIZACIÓN Y DISTRIBUCIÓN

El estudio de los soportes materiales permite avanzar en la reconstrucción de los espacios y circuitos en los cuales estos se distribuyen. Entre las formas de socialización cara a cara del poeta con su público, la principal era cuando los poetas populares recitaban sus versos en lugares públicos, ya fuera en la calle o en espacios festivos.

Las formas de sociabilidad y reuniones de los sectores populares nacían de dos vertientes; las festividades religiosas y las nacionales o patrias. Todas ellas con un carácter carnavalesco en donde el alcohol junto a la comida en abundancia eran rasgos característicos. Las chinganas o ramadas eran lugares predilectos para el florecer de los poetas populares, instancias esperadas para recitar, brindar y cantar.

La cultura cómica popular fue, desde sus orígenes, y también en el siglo XIX, una cultura oral y gestual. Una cultura que no se encuadraba en los moldes letrados, en las «letras de molde» de la Ilustración. Su campo propio era la teatralidad, la literatura oral, la danza, la poesía cantada. Sus lugares preeminentes estaban articulados en relación a las fiestas públicas y religiosas, donde el cuerpo del pueblo lograba estirarse o revolverse a sus anchas como en una pública borrachera⁸⁰.

Los duelos, contrapuntos o payas eran disputas entre poetas que consistían en versos desafiantes avivados por la multitud e instancias de socialización popular como fiestas religiosas y chinganas, cuyos participantes pertenecían en su mayoría al mismo estrato social que

⁸⁰ Maximiliano Salinas et al., *El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*, op. cit., p. 52.

los poetas. En un primer momento, estos espacios constituyeron verdaderas instancias de aprendizaje, para luego conformar espacios de difusión del trabajo propio.

Durante su tránsito por los yacimientos mineros del norte del país, Meneses participó en instancias de socialización del mundo popular, como las chinganas y fondas. Allí protagonizaba los duelos o contrapuntos con otros poetas populares que, muchas veces, terminaban en acaloradas disputas personales. La biografía de Meneses apunta a uno de estos encuentros como episodio decisivo en su vida, puesto que, al calor de un contrapunto, recibió accidentalmente un balazo en el cuello que terminó por dejarlo inválido o tullido. Esta condición se convertiría en su chapa en adelante: el tullido Meneses.

La tradición oral también tiene una fuerte presencia en el desarrollo primario de la poesía popular de Gricelda Núñez. Las faenas diarias del campo, la socialización cotidiana y la afición familiar por Tito Fernández inciden en el interés y posterior desarrollo de los versos originales de La Batucana. A su vez, los contrapuntos corresponden a otra instancia que da lugar a la difusión y conocimiento público de las décimas a modo de duelo.

Entendiendo como formas de socialización indirectas a aquellas donde el autor de la obra se ha despegado de ella y no tiene relación cara a cara con los receptores, la principal forma de socialización indirecta de la lira popular radicaba en su potencial de ser recitada, cantada o leída a viva voz en forma de voceo para su venta o en forma de lectura colectiva por parte de otras personas. Esta ocurría en lugares públicos y masivos como el mercado, la Vega, las ferias y las plazas. En ocasiones, las décimas y poemas eran memorizados para ser cantados y recitados *a posteriori*:

Las décimas han recorrido siglos oralmente. Pero también se han publicado en pliegos que eran adquiridos por personas que leían para sí mismos o para otros que no leían y que a fuerza de repetirlos los memorizaban, con lo que volvía a la categoría de expresión oral. Se trató de una forma de literatura destinada a un público sencillo, editado en papel barato e

ilustrado con sencillos grabados para facilitar la comprensión de los textos⁸¹.

Según la historiadora Josefina Araos, cuatro hitos espaciales de la venta de impresos en el período 1890-1910 eran el Mercado Central, la Vega, la Plaza de Armas y la Estación Central. Lo interesante al respecto, es observar la continuidad (casi 100 años después) con los espacios de venta de La Batucana, especialmente en relación a la Vega, la zona de Independencia y Recoleta, pues el desplazamiento es leve en consideración a los años transcurridos.

Para el período de fines del siglo XIX, el rol de los suplementeros fue clave en la circulación de los impresos, ya que permitieron la entrada de estos a la circulación general de diarios y revistas. Araos señala que Daniel Meneses publicó un aviso en la puerta de su casa pidiendo niños suplementeros: «en esta casa se necesitan niños que tengan padre o madre, o parientes que respondan por ellos, para que vendan versos populares, por su cuenta o por semana, pago todos los días domingos»⁸². En el caso de La Batucana, la circulación a través de los suplementeros no será directa: estos no van a vocear sus versos. Sin embargo, como veremos más adelante, ella va a publicar poemas y prosa en medios escritos de alcance masivo y en revistas de periodismo independiente, por lo que igualmente entrará en el circuito informativo general, pero de manera indirecta, ya que sus compradores directos eran principalmente vendedores de la Vega Central y personas que trabajaban en las cercanías del lugar o que transitaban por dicho barrio.

Según Palma, el precio de los pliegos de Meneses y los poetas de su época era de cinco centavos, monto equivalente al de un periódico⁸³. En el caso del precio de las hojas sueltas de La Batucana, durante la década de los ochenta, de acuerdo a sus propias palabras, tenía un valor que rondaba los cincuenta pesos, pero con la posibilidad de reajustarlo de acuerdo al comprador. La *pueta* aceptaba el

⁸¹ Micaela Navarrete y Tomás Cornejo (eds.), *Por historias y travesuras, la lira popular del Poeta Juan Bautista Peralta*, op. cit., p. 20.

⁸² Josefina Araos, op. cit., p. 129.

⁸³ Daniel Palma, «¡Crucen chueca que aquí hay peon!»..., op. cit., p. 62.

regateo en cuanto percibía que su comprador realmente no podía permitirse pagar la cantidad que ella imponía en primer término. Lo importante para ella al vender su trabajo, aunque fuera por menos del precio estipulado, era que hubiese una valoración de su obra. Actualmente 50 pesos del año 1985 representan 591 pesos chilenos o 0,93 dólares norteamericanos al 18 de mayo de 2018.

Vale hoy día la fotocopia veinte pesos, entonces este son dos hojas, ya cincuenta pesos, pone cincuenta aquí y yo te paso la fotocopia, si no, no, porque no es superstición sino es porque cuando digas este panfleto te valió cincuenta pesos, o sea si no largai los cincuenta, que es una miseria pero tampoco te pudres ni los ojos ni la mente. O sea yo no me defiendo diciendo que es bueno lo que estoy diciendo, no, es nomás. Si es malo, qué lástima, pero es lo que a mí me pasa y lo que le pasa a los demás, ¡ay! A lo mejor no es tan bueno lo que les pasa, pasa nomás⁸⁴.

Con el desarrollo de las hojas sueltas —primero en Batuco y Lampa, luego en Recoleta e Independencia— se inserta en un nuevo espacio comunicativo, caracterizado por la venta de las poesías impresas. La *pueta* insiste en que su obra se diferencia de lo panfletario:

Porque todo lo que les cuento... me decían «tú soi súper panfletaria», «claro», le decía yo, veía el momento en que hay que ser panfletario, pa' mí si «oye te atreví a vender esa huea», si creí que me voy a atrever a tirarlas quién las va a recoger, nadie, en cambio si quiere saber lo que quiere decir el panfleto lo paga y se lo lleva, será panfleto pero no se tira, nadie me podrá reclamar «oye la huea que andai tirando», el que quiere cagarse la vista paga, así como se cagan la vista con la tele, cáguensela acá, no defendía na' si es panfletario, pero una hueaita, más respeto, no son literatura panfletaria,

⁸⁴ Entrevista a realizada a Gricelda Núñez el 30 de septiembre de 2014 para esta investigación.

son panfletos literarios que cambian y varían, no una cuestión equivocada, es a tienta, no es a tienta sino que a conciencia⁸⁵.

La poesía popular impresa de Gricelda Núñez también tuvo una difusión vinculada a la denuncia y a la lucha de pobladores y sectores marginados, en un contexto de violencia política en el período de dictadura que comandó Pinochet. En el documental de Georg Fietz (1983) *Chile, Cultura contra el miedo*, se observa a Núñez ofreciendo la lira popular a los vecinos como «un homenaje a todos los pobladores sin casa que se tomaron las tierras, los terrenos eriazos, en La Granja». Asimismo, habla de unos versos dedicados al Programa de Ocupación para Jefes de Hogar (POJH) y al Programa de Empleo Mínimo (PEM).

Para Gricelda resultaba importante que los pobladores leyeran las hojas, pero al mismo tiempo que pagaran, para así afirmar la práctica de la poesía popular impresa como un trabajo digno. Por lo mismo, en el documental se muestra cómo Gricelda les recomienda a sus lectores que, una vez que lean «la lira», como ella la autodefina, la entreguen a otra persona, con el fin de difundir aquellos contenidos que los medios de comunicación convencionales no trataban.

Sin embargo, La Batucana no dispone de ese material en la actualidad, ya no posee ninguno de sus escritos, calcos, impresos o dibujos: «se perdieron todos en el invierno, la lluvia, los amigos, el compadre, los regalos, la venta y los regalos, la venta es lo primero», se lamenta.

En la experiencia de Núñez, la tradición oral convivía con el trabajo impreso y, por lo mismo, no podemos ignorar instancias como las peñas y los contrapuntos que tienen lugar en dichas instancias. Si bien la venta de las hojas no es un imperativo, cierto es que las décimas también afloran en las peñas, pero en un contexto distinto. Dicha socialización exhibe la relación entre *puetas* y, de paso, una cualidad performativa distinta a la de vendedor en las calles.

Los festivales y encuentros de poetas populares también constituían una instancia propicia para el canto a lo poeta y el contrapunto, como el Festival de la Patagonia, en el que La Batucana tuvo una

⁸⁵ Ibid.

participación. Esta manifestación da cuenta de una mayor capacidad de organización por parte de los poetas populares, aunque habrá que decir que estas instancias cobraron más valor y sentido en cuanto sirvieron de refugio a expresiones de resistencia frente a la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet:

Fui al Festival de la Patagonia cuando lo estaban por tirarlo pa' abajo. ¿Sabes por qué fui? No había nadie que pudiera ir, porque todos estaban en una inmensa lista de prohibidos y el festival peligraba morirse, porque no tenía verdaderos representantes. Entonces fuimos dos, pero el otro no iba de Santiago representando las zonas, sino que yo. ¿Y saben lo que me dijeron, bien claro? Mira, tú eres verdaderamente una digna representante. Pero hay algo más, por lo que te queremos aclararte que no vas a peligrar tú, porque no queremos llevar a nadie que peligre. Y tú sabes, has sabido peligrar. Pero te avisamos que tenemos seguridad que no vas a peligrar, ¿y sabes por qué? Porque eres amiga de Don Francisco. «No, amiga no, ahijada puede ser». Y por eso fui, si el Festival de la Patagonia tenía que terminarse⁸⁶.

Entonces, tanto La Batucana como el «tullido» Meneses procuraron vender sus hojas en los espacios públicos urbanos y populares de Santiago, manteniéndose una continuidad de circulación de ambas obras en la zona de la Vega y alrededores. Meneses llegó a vocear sus textos para venderlos y también contó con niños suplementeros, a quienes pagaba por distribuir su trabajo.

Para el caso de Meneses, sabemos que su lira se compraba y los lectores usualmente realizaban una lectura colectiva, que servía a quienes no sabían leer. La dimensión oral de la poesía popular reaparece, en cuanto el contacto auditivo con las décimas sugiere su memorización y posterior reproducción a viva voz. Es decir, lo escrito deviene en oral, una vez que el pliego toma contacto con sus lectores u oyentes. En el caso de La Batucana, no encontramos esta práctica. Pero por otro lado, vemos que la poeta establecía otra forma

⁸⁶ Ibid.

de relación con su público, en la cual se convertía en redactora de textos escritos a petición de estos últimos.

Lo que sí comparten las hojas sueltas de ambos autores concierne a la circulación de mano en mano, hasta la degradación y destrucción final del documento. Sobre las hojas sueltas de La Batucana, ella incentivaba la circulación de sus producciones como una forma de difundir el mensaje contenido en las hojas. Esto queda de manifiesto en el documental *Chile, cultura contra el miedo*.

Otro rasgo compartido dice relación con las instancias de socialización popular y festiva, ya fuera en chinganas, peñas o festivales. Estas eran ocasiones para difundir la poesía cantada e improvisada para manifestar el carácter oral de los versos.

TEMAS Y DISCURSOS

Siguiendo la distinción de la poesía popular entre canto a lo divino y canto a lo humano, tenemos que en el caso de los pliegos de Daniel Meneses, la compilación realizada por Micaela Navarrete y Daniel Palma sigue esta misma línea, de modo que el canto a lo divino contiene los siguientes tópicos: Antiguo Testamento; Nuevo Testamento; devociones; mientras que el canto a lo humano agrupa las siguientes temáticas: amor; literatura; astronomía; vida social; política; historia; historia de Chile; diálogos entre poetas; contrapuntos; cuecas, tonadas y brindis; crímenes; fusilamientos; hechos maravillosos o sobrenaturales. A modo de orientación, podemos aplicar esta misma distinción a la obra de La Batucana, para posteriormente analizar los matices entre ambos.

Respecto a la dimensión religiosa, el análisis realizado por Micaela Navarrete⁸⁷ señala a un poeta maravillado con la creación del mundo, que cree en un Dios bondadoso y misericordioso. Su lira está repleta de referencias a la religiosidad popular y campesina, además de críticas a la religión oficial. Muestra distancia de esta última y de

⁸⁷ Micaela Navarrete, «'Los diablos son los mortales'. Acerca del pensamiento religioso y social del poeta Daniel meneses», en Micaela Navarrete y Daniel Palma (eds.), *Los diablos son los mortales...*, op. cit., pp. 27 a 49.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

la institucionalidad de la Iglesia Católica, burocrática y castigadora, a la vez que siempre apoya la imagen de Jesús.

A la religión católica
que día a día predicán
y los que más la practican
les hallo intención diabólica⁸⁸.

Al ser Jesús un hombre pobre que huye de la justicia, Meneses tiende a mostrar empatía hacia él, considerándolo un ejemplo a seguir. El *pueta* pone énfasis en todo lo que debió sufrir Cristo, compadeciéndose de él.

Cuando el Salvador del Mundo
Murió por el hombre impío
perdona a aquel judío
Que lo vendió en un segundo⁸⁹.

Meneses también tiene una especial devoción por la imagen de la Virgen. Dedicó varios poemas a la Virgen de Andacollo, de la cual es devoto, así como a la Virgen del Carmen.

En el caso de La Batucana, la dimensión religiosa está mucho menos presente en su obra, aunque es posible observar una mayor simpatía por la gestión de Pablo VI («Murió el Papa de la justicia / los cristianos están de duelo») que por la de Juan Pablo II⁹⁰:

Vino el Papa a la Argentina
en estos momentos crudos
mas yo creo que las Malvinas
no pega ni con engrudo⁹¹.

En relación a la visita de Juan Pablo II a Chile, hay un poema en el cual ella critica a la Iglesia Católica y a los fieles que se dicen

⁸⁸ Ibid., p. 35.

⁸⁹ Ibid., p. 37.

⁹⁰ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 368.

⁹¹ Ibid., p. 388.

cristianos, pero que han avalado el régimen de muerte y expolio de los pobres que ha significado la dictadura de Pinochet:

Se pasan estos señores
llamándose a sí cristianos
y manchándose las manos
sin reconocer errores⁹².

En relación a los temas de canto a lo humano, un asunto que ocupa bastante de la obra de Meneses son los poemas amorosos. Algunos elementos que pueden destacarse al respecto en la obra del poeta se refieren a la importancia de la palabra empeñada cuando se trata de promesas. En *Ofertas de un enamorado a la dueña de su corazón*, Meneses habla de la promesa desde el punto de vista de un pacto, un intercambio.

Te prometo abrirme el pecho
para darte el corazón
I en pago tú tu pasión
me la darás con provecho⁹³.

En todos los casos en los que se habla de una promesa, siempre es el hombre quien la cobra, lo cual nos pone ante un mandato de género. Esto incluye la dimensión sexual de la relación amorosa, como en *Un percance por el amor*, donde el hablante lírico se siente con el derecho de entrar a la cama de la mujer que ama porque ella en algún momento dijo que lo haría a futuro.

Una mañana temprano
entré a su cama al pasito,
I pronto por debajito
Le fui metiendo mano⁹⁴.

A propósito del amor, es importante mencionar que Meneses hizo pareja entre 1890 y 1895 con Rosa Araneda, la única poeta

⁹² Ibid., p. 258.

⁹³ Micaela Navarrete y Daniel Palma, *Los Diablos son los mortales*, op. cit., p. 109.

⁹⁴ Ibid., p. 154.

popular mujer de la cual se han identificado pliegos escritos durante el período de oro de la lira popular. Una larga enfermedad terminó con su vida y Meneses le dedicó varios poemas que dan cuenta de la profundidad de los sentimientos que había entre ambos.

Tanto como me decía
De que jamás me dejaba
Ella i que me llevaba
Si primero se moría.
A dejarte la alegría
Me dijo, yo volveré.
Conozco bien que se fue
A la mansión del olvido;
con mi corazón herido,
Mientras viva lloraré⁹⁵.

Si bien el tema amoroso no es tan dominante en La Batucana, llama la atención en su obra el modo en que el amor se conjuga con temas de género, como cuando relaciona amor y trabajo en el espacio doméstico:

Amar es, como dijo Whitman
No solo decir te amo
Acarreando leña el amor se afirma
Ayudando a los más cargados⁹⁶.

Su acercamiento al amor también tiene un toque pícaro y cotidiano, en tanto trabajadora:

Te amo a semana corrida
con todo mi corazón
horas extras incluidas
y el ratito de colación⁹⁷.

En relación con este tema, otra constante que abarca su trabajo dice relación con la importancia del rol de la mujer en la sociedad.

⁹⁵ Ibid., p. 339.

⁹⁶ Ibid., p. 178.

⁹⁷ Ibid., p. 261.

En primer lugar, en relación a los mandatos tradicionales sobre el papel pasivo de las mujeres y que ella critica:

Nos restringen la mollera,
toda la musculatura
de que somos criaturas
hasta ser polloncitas
somos hijas, o hermanitas,
luego queridas esposas
cual frágiles mariposas
no tomamos decisión
en las fosas y el corazón,
las piernas, u otras cosas⁹⁸.

Su crítica a estos mandatos la encarna en su propia praxis: vive separada de su marido para poder tener tiempo y espacio para ella, como señala una de sus compiladoras:

Los cuatro hijos viven con ella. Aparte, a una cuadra, el esposo del que está separada [...] Ella quiso vivir sola «porque a uno, cuando chica la manda la mamá; después, el marido. Y ¿cuándo se manda una sola? Se juntan por lo menos una vez a la semana a ‘pololear’ después que los hijos se han acostado»⁹⁹.

Como su aproximación dice relación con aquellos que van quedando al margen de los intentos modernizadores, esto también incluye aspectos vinculados a la posición subordinada de la mujer. Por ejemplo, el poema «Por la vida» se orienta a manifestar un pensamiento femenino de carácter colectivo, en un contexto de opresión:

Al ver las profesionales de la mano con obreras
sentí palpitar las venas cual potranca en los corrales
como agua por los canales me brotaban alegrías
las campesinas arriba al grito de «va a caer»¹⁰⁰.

⁹⁸ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 134.

⁹⁹ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 402.

¹⁰⁰ Raquel Olea, «La Batucana: Una poetisa poblacional», op. cit., p. 151.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

Por otro lado, en «Abuelidad» habla sobre un hijo que está por nacer y sobre la relación de apoyo y solidaridad que establecen madre e hija.

Mi hija está preparando un viaje a la maternidad,
que tenga buena enfermedad su madre está deseando.
La cría que está esperando tiene calentito el pañal
y una cuna artesanal que las dos estamos forjando.
Nos queda poco que esperar, negrucha, vamos arando!¹⁰¹

Otro elemento que ambos autores comparten se refiere a dar cuenta de la situación de trabajadores y obreros. Meneses dedica varios pliegos a dar una palabra de apoyo a huelgas y motines, principalmente en la zona minera del norte y entre los portuarios de Valparaíso.

En el norte los chilenos
Ya no se encuentran qué hacer
Causa de que no hay trabajo
De hambre van ha perecer¹⁰².
No ceden dichos señores
Porque son unos vampiros
que pasan chupándole la sangre
al pueblo trabajador,
porque dichos señores no se cansan nunca
de amolar a sus pobres operarios;
yo los defenderé mientras viva,
no me cansaré jamás¹⁰³.

Gricelda Núñez da cuenta de una preocupación activa por las condiciones materiales de los sujetos populares de la época que le toca vivir, marcada por un proceso de neoliberalización autoritaria; esto se demuestra en tanto que su obra se desarrolla abarcando las diversas inquietudes de los pobladores, de los trabajadores precarizados de la década de los ochenta, de las personas de la tercera edad

¹⁰¹ Ibid., p. 152.

¹⁰² Micaela Navarrete y Daniel Palma, *Los Diablos son los mortales*, op. cit., p. 198.

¹⁰³ Micaela Navarrete y Daniel Palma, *Los Diablos son los mortales*, op. cit., p. 262.

sin acceso a salud y seguridad social, niños y jóvenes sin acceso a educación:

Piden reconocimiento
pa' el fuero maternal
con un salario normal
pal necesario sustento;
que condonen al momento
de modo definitivo
las deudas en que los vecinos
de agua y luz se embarcaron
porque ya no resultaron
el PEM y el POJH paliativos
La educación que es virtud
gratuita la necesitamos
y también le recordamos
cuidado con la salud;
hoy día nuestra juventud
y también la ancianidad
son una calamidad
sufriendo de indigentes
no es digno que nuestra gente
viva de la mendicidad¹⁰⁴.

En ambos poetas hallamos un posicionamiento en relación a la política nacional de carácter contingente. En el caso de Meneses, este es mucho más explícito y directo. Encontramos en su obra pliegos como *¡Viva Balmaceda! Triunfo completo del partido liberal*, pero luego en *Las últimas poesías escritas en tiempos de la dictadura* tacha al gobierno de Balmaceda como dictadura, en el contexto de la guerra civil, para luego dedicar poemas al presidente Germán Riesco: *¡Viva la alianza liberal! Triunfo completo de don Germán Riesco y derrota de Don Pedro Montt*. Encontramos también en Meneses versos aduladores de políticos, como en el siguiente poema por la muerte del presidente Federico Errázuriz Echaurren el 12 de julio de 1901.

¹⁰⁴ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 266.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

Telegramas han llegado
Acá a Santiago, se advierte,
Anunciando la cruel muerte
De nuestro leal magistrado
Por eso Chile Asombrado
Está frenéticamente
Al ver que de un repente
Ha dejado de existir,
I el pueblo debe sentir
Porque murió el presidente.

[...]

De Sur a Norte se sabe
Esta noticia tan triste,
I el que manda ya no existe
Del Estado, la gran nave;
La parca, traidora i grave
Disparó su cañon
A él i sin dilación
Cortó el hilo de su vida
Su familia distinguida
Llena está de sensación¹⁰⁵.

Otra poesía alude a la muerte del banquero y nuevo dueño del periódico *El Mercurio de Valparaíso*, Agustín Edwards Ross, ocurrida en 1897. En «Muerte i testamento de don Agustín Edwards. Protección a los pobres i a los hospitales» se adula al difunto personaje por su bondad y vínculo con la Iglesia Católica.

La Patria cual Magdalena
Perdió un hijo i por él llora;
Ya el sentir la devora
Por causa de tanta pena.
[...]
Los pobres que hai en Santiago
También tocan treinta mil,
Con esa plata un barril

¹⁰⁵ Micaela Navarrete y Daniel Palma (eds.), *Los diablos son los mortales...*, op. cit., p. 233.

De vino comprará el vago.
¿Quién no toma a gusto un trago
Hoy día con plata ajena?
De cerveza una docena
El más pobre comprará,
I llorando tomará
Por causa de tanta pena¹⁰⁶.

En Gricelda Núñez este posicionamiento tiene matices. Por un lado, mucha sutilidad al referirse a la dictadura. Por ejemplo, cuando participó en un programa de televisión e intentaron censurarla: «me gustó, pero yo tenía miedo. Porque había un señor que por detrás me dijo que no podía nombrar a Violeta Parra y Violeta estaba en mis versos que yo iba a recitar [...] Pensé: si ha de ser la última vez que hable, tengo que hablar de Violeta»¹⁰⁷. O cuando narra un encuentro con mujeres de Cema Chile (fundación dirigida a las mujeres y liderada por la esposa de Augusto Pinochet) y la incomodidad que le significa por lo que ellas representan y tener que contarles la represión que sufrió:

«Cuenta algo mujer por Dios
Que nos dejas asustadas
Dinos qué te pasó
De aquí no sale nada».
Es sencillo de solucionar
y para que esto tenga arreglo
Vayan ustedes mismas a preguntar
Allá arriba en el Regimiento¹⁰⁸.

Uno de sus poemas más explícitos políticamente está dedicado a Patricio Aylwin el día del cambio de mando, que significó el fin definitivo de la dictadura:

Tantos años me tocó
escribir puras tristezas

¹⁰⁶ Ibid., p. 231.

¹⁰⁷ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 361.

¹⁰⁸ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 178.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

me dolía la cabeza
las manos y el corazón
más no perdí la intención
de hacer cosas prudentes
donde iban los conscientes
ponía yo mi granito
y veamos que bonito
Aylwin ya es Presidente¹⁰⁹.

En cuanto a la adulación a personajes de la clase alta, en Gricelda Núñez solo podemos encontrar una referencia así respecto de Don Francisco, animador de TV que la llevó a su programa, logrando de este modo su momento de mayor repercusión mediática:

Yo soy la que le debo más a Don Francisco. Él todavía me está pagando a mí. Yo ahora vendo más poesía porque salí en la tevé. Este libro lo estoy haciendo porque salí en la tevé¹¹⁰.

Por último, otro elemento interesante en ambos poetas se refiere a la coyuntura internacional y el modo en que ello se cruza con temas como el colonialismo y el antiimperialismo. De manera curiosa, Cuba aparece en la obra de Daniel y Gricelda. Meneses le dedica varios poemas a la liberación de Cuba, en guerra con España, y el triunfo posterior:

Se libertó i no es esclava
De la corona española,
I por gobernarse sola
Como grande se le alaba¹¹¹.

En los poemas de la Batucana, por su parte, encontramos referencias a José Martí, al Che Guevara, así como a la presión geopolítica que ejerce Estados Unidos en el contexto post-revolución de 1959:

¹⁰⁹ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 235.

¹¹⁰ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 360.

¹¹¹ Micaela Navarrete y Daniel Palma (eds.), *Los diablos son los mortales...*, op. cit., p. 279.

¿Cuántos años abusando
Estados Unidos con Cuba?
Hay países que ayudan
con la isla comerciando.
Los isleños trabajando
se van sacando la mugre¹¹².

Las referencias de Meneses a otros países latinoamericanos está sobre todo puesta en la tensión limítrofe con Argentina, a la cual dedica varios poemas:

De coraje i de valor,
No hai chileno que no jima
Al pensar en la Argentina,
Que ya se nos viene encima¹¹³.

En cambio, en Gricelda Núñez hay una visión más colectiva de la región. Por ejemplo, el poema «América Nuestra» tiene un carácter político, articulando una visión amplia de América Latina:

Siendo tan grande el continente
y tan pocos los de habla hispana,
me parece cuestión rara
que se pelee la gente.
América fértil y montañosa
grandes ríos, mucho ganado
pozos y minas se han encontrado
donde hay cosas preciosas:
dan acero, petróleo y estaño
y cobre de permanente
podría ser rica su gente
sin repartijos tacaños
y no le parezca extraño
siendo tan grande el continente¹¹⁴.

¹¹² Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 148.

¹¹³ Micaela Navarrete y Daniel Palma (eds.), *Los diablos son los mortales...*, op. cit., p. 265.

¹¹⁴ Entrevista realizada a Micaela Navarrete el 27 de agosto de 2014 para esta investigación.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

En 1979 Gricelda Núñez se entera de la Revolución Sandinista en Nicaragua, lo cual la impulsa a escribir sobre temas políticos, sociales y de contingencia. En aquel momento, dichas noticias le significaron esperanzas de otros proyectos políticos posibles.

Voy a escribir esta noche
si es que la vela me alumbra
si no me voy a bailar
con río huaracha y cumbia
esta noche está cayendo agua
y silba el viento
se liberó Nicaragua
todos contentos
todos contentos si
los explotaos y la lluviecita
trae pasto al ganado, pasto al ganado
mejor que llueva y llueva
que el viejo dictador
ya está en la cueva¹¹⁵.

Por último, algo en lo cual difieren completamente es en la figura de Cristóbal Colón. Mientras Meneses le rinde honores en el contexto del cumplimiento del cuarto centenario de su llegada a América (1892):

Al fin ya lo vieron
que volvía victorioso,
Toda la gente con gozo
En la tierra lo recibieron,
Mil homenajes le hicieron
Porque era justo i preciso¹¹⁶.

La Batucana, en cambio, en una prosa llamada *Pelando a los españoles*, pone el acento en el trauma de la colonización: «somos

¹¹⁵ Entrevista a realizada a Gricelda Núñez el 30 de septiembre de 2014 para esta investigación.

¹¹⁶ Micaela Navarrete y Daniel Palma (eds.), *Los diablos son los mortales...*, op. cit., p. 297.

hijos de la violencia, y qué quieren de nosotros, ¿que seamos buena gente más encima?»¹¹⁷.

Este último punto nos permite adentrarnos en las principales diferencias temáticas y discursivas de ambos autores, ya que mientras para Meneses los indígenas casi no existen (en uno de sus poemas a Colón habla de «indios altaneros»), en La Batucana hay una reflexión mucho más elaborada al respecto, como cuando señala la interseccionalidad del racismo: «el racismo no solo es de arriba pa' abajo, también es de abajo pa' arriba [...] Hasta los pobres que son re pobres quieren hacer distingos con el indígena [...] Además hay una relación entre discriminación racial, entre racismo y clasismo»¹¹⁸. Junto a ello, encontramos poemas que hablan de referentes indígenas chilenos como Lautaro y Caupolicán o sobre el pueblo rapanui. La infancia es otro tema de referencia visibilizado de amplia manera por Gricelda. Cuando habla de sus hijos y de sus nietos, o de los niños que han tenido que trabajar o defender a sus madres de padres violentos:

Si para estos niños traviesos
jugar es lo mejor
estudiemos el suceso
a la plena luz del sol¹¹⁹.

Para terminar, llama la atención en la obra de Meneses la cantidad de poemas dedicados a otros poetas de la lira popular. Siempre con un estilo beligerante y denostativo contra sus iguales, en que se trata de cuestionar las capacidades del otro en lógicas de competencia. Los duelos y disputas en la poesía popular eran recurrentes. Uno de los principales detractores de Daniel Meneses fue el poeta Juan Bautista Peralta, con quien sostuvo por años una de las controversias más grandes de la lira popular de la época. Esta disputa quedó evidenciada en el verso titulado «Contestación al poeta Daniel Meneses», escrito por Peralta, otro reconocido exponente de la lira popular decimonónica.

¹¹⁷ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 21.

¹¹⁸ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 55.

¹¹⁹ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 137.

Otra temática relevante en Meneses son los versos dedicados a los fusilamientos, uno de los tantos hechos relevantes de la vida pública y mediática de la segunda mitad del siglo XIX, desarrollados bajo distintos escenarios a lo largo del país. Los protagonistas de estos castigos pertenecían mayoritariamente a los grupos sociales marginales y al pueblo llano. La obra de Meneses aloja episodios ocurridos en Santiago, Constitución, Valparaíso e Iquique, entre otros.

EJECUCIÓN DEL REO JOSÉ LUIS
PEDREROS EN CONSTITUCIÓN

Ya con la vida pagó
Pedreros el desgraciado,
Para ser ya fusilado
En el banco ya se sentó.
¡Qué terrible confusión
Para el reo no sería,
De ver que llegaba el día
Que iba a ser su ejecución!
Se llenó de emoción
Cuando al suplicio llegó;
El verdugo le vendó
La vista, con su ataranto,
Al que aborrecían tanto
Ya con la vida pagó¹²⁰.

Al comparar ambos casos, la coyuntura y el ambiente convulsionado en el campo político durante las dos etapas históricas incorporadas en el estudio, favorece el desarrollo urgente de temáticas ligadas al canto a lo humano, producto de la sucesión de acontecimientos que afectan la cotidianidad y la vida de los sujetos populares. Se aprecia una predilección por los temas circunscritos al canto a lo humano, donde cohabitan temas políticos, amorosos, policiales, históricos y de la vida social. El tratamiento de los temas

¹²⁰ Micaela Navarrete y Daniel Palma, (eds.) *Los diablos son los mortales...*, op. cit., p. 572.

considera el humor y la ironía, siempre desde un enfoque vinculado a los grupos populares.

Como la lira popular no tuvo una función únicamente informativa, resultó necesario que los *puetas* desarrollaran versos que alimentaran la creciente demanda de información e interpretación de un público subalterno que espera propuestas de sentido que dar a su experiencia cotidiana, en contextos desbordados por la particularidad de cada período. En el caso de Meneses, el incipiente proceso de modernización y urbanización de fines del siglo XIX. Por su parte, Gricelda Núñez retrataba los escenarios de represión, marginalidad y precariedad suscitados a partir de la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet.

ESFERA PÚBLICA Y COMUNICACIÓN ALTERNATIVA

Siguiendo la tesis de Santa Cruz sobre la constitución del espacio público¹²¹, entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX coexisten tres circuitos informativo-periodísticos orientados a los sectores populares, al menos hasta fines del siglo XIX: masivo, obrero y popular. En este período se genera una naciente cultura de masas ligada al crecimiento de los sectores urbanos. Comenzaban a funcionar nuevos medios de comunicación, aunque en principio estuvieron a disposición de grupos minoritarios o de élite. Al mismo tiempo, algunos medios de producción —como las imprentas— parecían estar más a la mano para sectores marginados, cuestión deducible a partir del desarrollo de la prensa obrera y del objeto que concita esta investigación, la poesía impresa y la lira popular.

La ciudad se erige como el escenario sobre el cual nuevas temáticas incitan la composición de los versos en décimas y cuartetas. Se trata de una ciudad segregada, algo que parece mantenerse hasta nuestros días. Los poetas hablan de los avatares que enfrentan en un contexto ciudadano común pero segregado, de las situaciones cotidianas, de la contingencia, sobre amores, fusilamientos y

¹²¹ Eduardo Santa Cruz, *La prensa chilena en el siglo XIX: Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*. Universitaria, Santiago, 2010.

precariedades... Con la ciudad muta la figura del *pueta*, puesto que, de custodio de la tradición popular campesina, pasa a ser un agente que retrata su visión de mundo en el nuevo espacio público urbano.

Por lo mismo, Micaela Navarrete destaca los atributos de la lira popular en cuanto medio de comunicación:

Era un potente medio de comunicación, era un medio, obviamente, dirigido al mundo popular con aceptación muy grande en el mundo popular y que se vendía en la calle y lo vendían los propios poetas, alguna vez contrataban a algún niño que los entregara, y se vendían en donde estaba el mundo popular, que eran las estaciones de ferrocarriles, los mercados, la calles, la esquina, qué se yo... hasta que llega Lenz en 1890, eso nadie lo recogía...¹²²

La lira popular de Daniel Meneses se nutría de eventos de contingencia y muchas veces se valía de los diarios para informarse sobre sucesos a los cuales los poetas no tuvieron acceso, pero sí les interesaban, a fin de emitir sus opiniones e interpretaciones. Fue así como en el último tercio del siglo XIX

Los habitantes del país contaban con un efectivo medio de información, paralelo a aquél de los «diarios serios», destinado a un público más restringido. Sin embargo, las relaciones entre los versos de actualidad y la prensa fueron constantes. Los *puetas* se informaban de las noticias a través de los periódicos, y luego las versificaban, comentándolas desde su propia óptica¹²³.

De esta forma se puede postular que la lira popular y el trabajo del poeta Daniel Meneses eran parte de una expresión de comunicación alternativa a la oficial de la élite chilena: los «pliegos de poesía contribuyeron de tal forma en la creación de lo que se ha

¹²² Entrevista realizada a Micaela Navarrete el 27 de agosto de 2014 para esta investigación.

¹²³ Micaela Navarrete y Tomás Cornejo (eds.), *Por historias y travesuras, la lira popular del Poeta Juan Bautista Peralta*, op. cit., p. 26.

llamado una ‘esfera pública plebeya’, distanciada y crítica al orden social constituido»¹²⁴.

Por ejemplo, en el verso *La esperanza de los dos candidatos, don Vicente Reyes i don Federico Errázuriz, que cuentan el triunfo seguro*¹²⁵, el poeta reflexiona sobre las elecciones presidenciales de 1896 y las versiones que intentan instalar los distintos diarios de la esfera pública oficial. Meneses tiene una visión crítica sobre los diarios y su forma de presentar las noticias, apuntando a la contradicción que ellos reproducen. Cada diario señalaba a un candidato distinto como ganador, por lo cual Meneses dice que él es sincero en su opinión, puesto que no recibe dinero de ningún candidato.

Esta presencia de Meneses en la conformación de la opinión pública popular no se dio solo a través de sus pliegos, sino que también experimentó con la prensa satírica, publicando en 1898 tres números del diario satírico llamado *Judas Iscariote*, de su propia autoría.

A propósito de la relación de los poetas populares con el circuito cultural de la prensa de masas, el historiador Tomás Cornejo aporta algunas reflexiones a partir del modo en que ambos soportes compartieron la información sobre sucesos de actualidad, especialmente cuando estos involucraban la vida íntima de las personas o estaban conectados con la violencia y la muerte. El llamado «verso de sensación» habría integrado elementos del imaginario de la cultura popular tradicional con el lenguaje reciente e innovador del periodismo de masas: «Los temas tradicionales se actualizaron con el dramatismo de lo sensacional proveniente del suceso noticioso creado por la prensa moderna»¹²⁶.

En el caso de Meneses, los versos dedicados a hechos sangrientos ocupan un espacio importante dentro de su obra recopilada, incluyendo crímenes, suicidios, explosiones, incendios, violaciones, accidentes, desastres naturales, femicidios, parricidios e infanticidios.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Micaela Navarrete y Daniel Palma (eds.), *Los diablos son los mortales...*, op. cit., p. 248.

¹²⁶ Tomás Cornejo, *Circuitos culturales y redes sociales...*, op. cit., p. 165.

La Batucana, por su parte, ha tenido numerosos acercamientos y participaciones dentro del circuito cultural popular. Dado su carácter de poeta popular y sindicalista ocasional, su obra se ha movido de manera fluida entre la cultura popular obrera, si bien su trabajo siempre apela a sujetos trabajadores diversos, incluyendo trabajadores agrícolas, trabajadores precarios desproletarizados o trabajadoras domésticas. Con todo, hay un poema de ella en el cual homenajea a Luis Emilio Recabarren (fundador del Partido Comunista chileno) a través de un encuentro entre él y su padre:

Dile a mi viejo
que le recuerdo y quiero
y lo que él me enseñó
no lo olvido,
y que hoy corre
como él cuando niño
para oír en Concepción
lo que allá en Victoria dijo Don Emilio¹²⁷.

Sin embargo, hay dos aspectos diferenciadores en Gricelda Núñez respecto de su participación en la esfera pública. En primer lugar, hay en ella una participación mucho más directa y permanente en la industria cultural.

Los medios de comunicación de masas no le han sido ajenos. Se puede decir que generalmente se mostraba dispuesta a colaborar con ellos, dado que las oportunidades de visibilización para los poetas populares eran escasas. En materia de impresos periódicos, La Batucana apareció y escribió en diarios de tiraje nacional. Por ejemplo, el 30 de octubre de 1983 su libro *Poemas*, compilado por Rosario Guzmán Bravo, fue objeto de reseña en el diario *La Tercera*, un medio que podríamos considerar *oficial* en el contexto dictatorial.

A continuación, se presenta un listado de apariciones de Gricelda Núñez en la prensa convencional:

«El libro de La Batucana», en *La Tercera* (30 de octubre de 1983).

¹²⁷ Gricelda Núñez, *Arte Ingenuo...*, op. cit., p. 343.

«'La Batucana' presentó su primer libro de poemas», en *La Tercera* (31 de octubre de 1983).

«Sabiduría en la punta del cerro», en *Las Últimas Noticias* (15 de diciembre de 1991).

«Alfonso Alcalde en cuento», en *Las Últimas Noticias* (3 de junio de 1993).

«Cultura en vacaciones», en *Las Últimas Noticias* (13 de enero de 1994).

Diez años después de su primera aparición, el jueves 3 de junio de 1993, Gricelda Núñez escribe una columna en el diario *Las Últimas Noticias*. El artículo es un cuento en donde se conjuga su experiencia cotidiana en torno al libro compilatorio del periodista y escritor Alfonso Alcalde. La Batucana hace una reseña y tributo a «Alfonso Alcalde en cuento» (editado en 1992 por la editorial el Árbol de la Palabra) con su propio cuento, narrando cómo una familia conocida recibe esta compilación.

Ella ha colaborado en columnas de diarios, revistas, programas de televisión y películas. Una de sus apariciones de mayor repercusión fue la visita al programa *Noche de Gigantes* de Don Francisco, en agosto de 1982. Su participación fue en calidad de entrevistada. Allí, La Batucana se hizo acompañar hasta el set de grabación por una vecina con quien no se llevaba bien, esto con el objeto de no «meter la pata» ni señalar dichos que pudieran ir en desmedro de la comunidad de Batuco. Al momento en que Gricelda decide participar, crea un plan para decir en la pantalla los mensajes que ella creía indispensables difundir por la televisión de alcance nacional.

Su táctica consistía en intercalar frases de respuesta a las preguntas del conductor del programa, Don Francisco (Mario Kreutzberger), con mensajes de saludo a Las Madres de la Plaza de Mayo, saludos a pobladores de tomas en Chile, críticas al gobierno militar, frases y versos para evidenciar la pobreza y miseria de los sectores populares en ese momento. También quería recordar e instalar una conversación sobre la editorial Quimantú.

CAPÍTULO 4 • EL TULLIDO Y LA BATUCANA:...

Decir Quimantú, decir Quimantú, entonces: señora, dice Don Francis, he sabido que a usted le gusta mucho leer. Sí me gusta, me encanta. O sea qué no he leído, mire... no, es que con esto que los libros sean tan caros [...] probablemente los libros no sean tan caros pero como hay que comprar el medio de pan, las bolsitas de té, el azúcar. Los libros puede que estén en el suelo los Quimantú, en San Diego puede que los encuentres en el suelo, entonces los Quimantú no son tan caros, pero igual falta porque hay que... la comida, total que al final dije varias veces Quimantú aunque borrarán y volvieran a borrar saldría Quimantú¹²⁸.

La participación de Gricelda Núñez en proyectos y producciones audiovisuales también ha sido variada.

Me acuerdo que había alguien... yo había trabajado en otras cuestiones así. En Renca, una vez me preguntó uno: «oye tú, ¿cómo, cuándo se produce que tú hagai un video?». Le digo yo: «mira, cuando necesitan una vieja fea y tonta o una de las tres cosas. Ahí estoy yo» [Risas]. Entonces, se supone que teniendo este currículum, ¿qué voy a estar esperando?

Aparte de su colaboración con Georg Fietz, otro proyecto documental que contó con la participación de Gricelda Núñez fue *Vereda Tropical* (1990). Se trata de un filme de 22 minutos, dirigido por el director de cine nacional Pablo Lavín, que constituye «una mirada alegórica sobre Chile pre y post dictadura, representado como una mujer que transita desde una niñez confiada hasta la vejez ácida y triste. Esta alegoría sirve de marco para explorar la visión de los jóvenes acerca la realidad y el futuro del país austral a finales de la dictadura», según señala el sitio web de Cinechile. La Batucana comenta que fue guionista del documental, además de ser una de las actrices principales. Este documental experimental contaba con poco presupuesto, por lo que Gricelda trabajó junto a una sobrina y una nieta en la producción. De esta forma, cada actriz encarnaba el

¹²⁸ Entrevista a realizada a Gricelda Núñez el 30 de septiembre de 2014 para esta investigación.

paso del tiempo de un mismo personaje: «ellos confían en mí para que haga el guion y consiga las actrices, ahora las actrices para mí tenían que ser unas mujeres tan agalladas que supieran muy claro que le íbamos a poner un precio a su actuación pero que se iba a demorar, tenían que entenderlo».

Sin embargo, su principal participación en un largometraje ocurre en 1991 interpretando a Doña Hilda, una machi, en la película *La Frontera* del director Ricardo Larraín. La Batucana llega al reparto recomendada por Silvio Rodríguez, luego de ser vista en la película *La vereda tropical* (1990) en el Festival de Cine de La Habana, Cuba.

El otro circuito distintivo en Gricelda Núñez es el de la prensa opositora al régimen dictatorial. Estas publicaciones tienen un carácter periodístico, profesional e ilustrado. Estamos ante el tiempo conocido como periodismo de trinchera del período de dictadura, que es parte de una esfera pública alternativa. En ella, La Batucana goza de una tribuna, un poco más extensa que en la de los medios de la esfera pública oficial, con más libertad para expresar sus mensajes. En el transcurso de esta investigación se han encontrado apariciones de Gricelda Núñez en artículos y reportajes de revistas opositoras al régimen militar, como *Cauce*, *Análisis*, *Pluma y Pincel* y *Fortín Mapocho*. Las apariciones incluyen entrevistas, narraciones y algunas poesías.

En la revista *Análisis* contabilizamos dos menciones. En la primera, La Batucana protagoniza una entrevista titulada «Diálogo con una artista campesina», cuya aparición se registró en el número 29, lanzado en diciembre de 1980. La entrevista es realizada por Jorge Gissi y en ella observamos un diálogo sobre la cultura de Chile y de América Latina. Además, en ella da cuenta de los artistas chilenos que interesan a Gricelda, como Violeta Parra, Margot Loyola, Ruth Baltra, Héctor Pavez y Patricio Manns. Aquí, La Batucana también se expresa contra el racismo imperante en Chile, tanto en las clases altas como bajas, haciendo notar que este se entremezcla con el clasismo.

Una segunda aparición en *Análisis* se registra en el artículo publicado en el número 78, correspondiente al 27 de marzo de 1984, en donde se refiere a la publicación del libro *Haciendo Verano*.

En esta pequeña columna, el redactor de la revista identifica a La Batucana como «sujeto popular»: «es el segundo intento de que el ‘sujeto popular’ hable sobre sí mismo, hecho por un grupo de obreros decididos a ‘no seguir esperando’». Aquel fragmento también incorpora una declaración de La Batucana acerca de su quehacer como poeta: «más tarde escribiré otro poco; en este momento, un niño dormido en mis brazos me acurruca el pensamiento, y el sueño de una criatura no se debe molestar con el ruido del lápiz sobre el papel. Hay muchos ya despertados, salgan por las ferias a ver».

Durante las primeras semanas de noviembre de 1989, Gricelda Núñez recibe la visita del candidato a senador por Santiago poniente, Ricardo Lagos Escobar, y de Adriana Muñoz, candidata a diputada por el distrito 16. El hecho es relatado por *Fortín Mapocho*, del 16 de noviembre de ese año. Existen registros de otras apariciones de Gricelda en revistas y/o diarios de oposición a la dictadura:

«La Batucana hace verano», en *Clan*, número 55 (abril de 1984).

«Haciendo Verano», en *Análisis* (marzo de 1984).

«La Batucana, “Me acostumbré a ser de segunda clase”», en *Fortín Mapocho* (30 de abril de 1987).

«Gricelda con c, la Batucana», en *Pluma y Pincel*, número 25 (agosto de 1987).

«Nuevas cosecha de poemas de ‘La Batucana’», en *Fortín Mapocho* (16 de enero de 1988).

«‘La Batucana’ y su tercer libro, que ya se paró en dos patas y camina solo», en *La Época* (20 de enero de 1988).

«‘La Batucana’ anda con el escritorio al hombro», en *Fortín Mapocho* (3 de febrero de 1988).

«Del pueblo, una mujer poetisa», en *Cauce*, número 152 (31 de marzo de 1988).

«Lagos visitó a La Batucana», en *Fortín Mapocho* (16 de noviembre de 1989).

La participación e incidencia de los dos autores revisados con lo que se podría identificar como la esfera pública de su época, manifiesta el carácter disímil de la experiencia de ambos en esta categoría. Resulta evidente que los espacios culturales que habitan Meneses y Núñez confluyen y entran en tensión con un espacio público oficial. Sin embargo, la forma de contacto difiere considerando las condiciones materiales que determinan la actitud hacia los otros medios de comunicación; en particular, los que construyen sentido desde el enfoque de las clases dominantes.

Según esta lógica, el poeta nortino desarrolla la lira popular como una tribuna de la experiencia personal. La gama de tensiones observadas —extraer noticias desde la prensa hegemónica, criticar a determinados diarios, sufrir censura, crear un periódico— expresan una actitud distante, pero que interpela a otros espacios comunicativos. A través de la lira, más allá de otros intentos fallidos, construye las interpretaciones acerca de las manifestaciones de la historia.

La praxis de La Batucana resulta completamente distinta. Como se señaló previamente, la lira fue una de sus incursiones mediáticas. Su participación en *Sábados Gigantes*, la columna en *Las Últimas Noticias*, las apariciones en *La Tercera...* todos estos aspectos indican que Gricelda Núñez formó parte y se «apropió» de espacios comunicativos de la cultura oficial dentro de un contexto dictatorial. En la entrevista realizada para esta investigación adujo que no buscó este tipo de oportunidades, por tanto sus aspiraciones críticas no se veían amenazadas. Por lo mismo, la postura de La Batucana ante los medios oficiales es crítica, pero activa y participante.

Esta investigación aporta una aproximación primaria a otro campo de tensiones. La cultura alternativa no es uniforme, sino que es un campo en permanente tránsito y tensión. Un rasgo que da continuidad a la poesía impresa o lira como expresión popular dice relación con el diálogo que sostiene con otras expresiones, circunscritas a otros circuitos de la esfera pública.

Respecto al caso de Meneses, se sabe que, junto a este espacio cultural de carácter popular, cohabitaba uno vinculado a la izquierda

obrero incipiente, de corte más iluminista y crítico con ciertas prácticas del mundo popular, como las chinganas y otras instancias de festejo y carnaval. Estas experiencias eran vistas como una oposición a la disciplina y organización deseada para los sujetos pertenecientes a la clase proletaria y obrera.

En el caso de Gricelda Núñez, se observa un vínculo con actores de otros espacios comunicativos, como el de la disidencia política en dictadura —es el caso de Ricardo Lagos Escobar y la Concertación de Partidos por la Democracia—, pero también con una prensa de izquierda, aunque con una visión profesionalizante y «desde arriba». Aquí entran las apariciones de La Batucana en las revistas *Análisis*, *Pluma y Pincel*, *Cauce* y en el diario *Fortín Mapocho*.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

El estudio de la trayectoria, con casi 100 años de diferencia, de dos poetas populares que hicieron impresos de sus obras, nos permite revisar las tesis teóricas que hemos establecido en esta investigación en torno al concepto de cultura popular ausente.

En ambos casos, estamos ante unos sujetos que más bien se insertan en aquello que Sunkel denomina «popular no-representado»; no obstante, observamos que en la práctica la distinción entre una matriz simbólico-dramática y una matriz ilustrada no opera de manera tan nítida en la realidad, ya que los dos autores articulan sus relatos y discursos moviéndose de manera fluida por ambos paradigmas. Sin embargo, observamos que una interpretación de su obra desde el materialismo cultural es pertinente, pues nos permite comprender desde qué espacio de reproducción de las condiciones materiales es que estos autores ven el mundo, lo interpretan y lo narran. Esto se observa principalmente en su énfasis sobre las injusticias sociales, la pobreza o el apoyo a los trabajadores organizados. En el caso de Gricelda Núñez, la dimensión de género es distintiva. En varios de sus poemas es posible apreciar que ella ve el mundo desde su ser mujer, cargando con una serie de preceptos con respecto a los que

ella manifiesta permanente rebeldía, pero también una sensibilidad diferenciada ante el espacio íntimo como madre y como abuela.

Hablar por sí mismos en tanto sujetos populares precarios (uno por su discapacidad física, la otra por su condición semi rural y sin especialización) nos conecta en ambos autores con aquellos elementos de la teoría de la comunicación latinoamericana que apuestan a una capacidad de comunicar que no está delimitada en términos de la profesión periodística ni por ser parte de una determinada clase social. Esta participación en los espacios culturales y comunicacionales se refiere a aspectos solemnes, pero también incluye elementos humorísticos, pícaros, emotivos y hasta religiosos.

Eso, a su vez, habla de sujetos participando críticamente de las transformaciones de la cultura popular dentro de los imperfectos procesos de modernización latinoamericana, levantando la voz y llamando la atención sobre las promesas incumplidas de este paradigma para los sujetos populares, siendo también sensibles al imperialismo en diversas formas o a la destrucción de la naturaleza con su sobreexplotación.

La lira popular puede ser conceptualizada como comunicación alternativa a partir de la teoría de la comunicación alternativa de John Downing, revisada en el capítulo 1, por ser la definición de este autor antropológica y movementista; es decir, enfocada sobre la fuerza estética que estas experiencias concentran y con la que son concebidas, antes que por su uso de soportes mediáticos *per se*. Así como por la relación que observamos entre la lira popular y la cultura popular, que para este autor es la matriz genérica de la comunicación alternativa. Esto también ocurre al observar la lira popular a partir de sus métodos propios de creación, producción y distribución, de acuerdo a la conceptualización de Chris Atton: si bien en ambos poetas hablamos de una obra inserta en circuitos culturales más amplios, a su vez formaron parte de circuitos propios de la cultura popular, como las imprentas populares o la venta y distribución de pliegos en el contexto de las tomas de terrenos de pobladores en la década de 1980.

En este sentido, las hojas producidas por el *pueta* nortino y La Batucana constituyen verdaderos ejemplares de experiencias de comunicación, que operaban de forma paralela en relación a los formatos tradicionales como los diarios —en el caso de Meneses— y a los diarios, revistas, radio y televisión —para el caso de Gricelda—.

Su trabajo, por tanto, fue producto de una posición social particular. Ambos autores dialogaron con la realidad «desde el nivel del pueblo», como diría Uribe Echevarría, y, especialmente, en un contexto urbano. Sus versos manifestaban una comprensión sobre el acontecer nacional desde un enfoque subalterno al tiempo que fuera del discurso obrero-ilustrado (si bien en diálogo con él), constituyendo, de este modo, un relato popular autónomo y auténtico, en la medida que cada poeta se hacía responsable de sus impresiones firmando cada pliego.

En virtud del carácter oral y colectivo de la socialización de la lira popular, también es posible establecer un vínculo adicional con el concepto de discurso oculto de Scott, en cuanto el mensaje del pliego es difundido valiéndose del contacto entre miembros de las clases marginadas, de modo tal que si aquel mensaje tenía un carácter contrahegemónico o subversivo, el pliego por sí solo no daba información sobre cuántas personas tuvieron contacto con él, ayudando a mantener un anonimato. En esa misma dirección apunta la instancia performativa de la lectura colectiva, que propicia lo que Martín-Barbero identifica como una «escucha sonora» y activa, aquella que articula la memoria colectiva, el reconocimiento de un sentido grupal que moldea las décimas escritas y/o escuchadas.

Ambos poetas son herederos y portadores de una tradición oral campesina, fuente desde la cual emana su conocimiento sobre la décima espinela. No obstante, su producción de hojas impresas se produjo en cuanto ellos tomaron contacto con la realidad citadina. Recordemos que Daniel Meneses partió a trabajar en labores mineras al norte y, posteriormente, inició una vida errante dedicada a la poesía, cuando ya estaba tullido.

Gricelda Núñez empezó a escribir con posterioridad al golpe militar de 1973 y en Santiago pudo comenzar a vender sus hojas

sueltas. En el caso particular de la capital, debemos señalar que ambos *puetas*, aunque en épocas distintas, se localizaron en un punto más o menos similar: lo que hoy conocemos como las comunas de Recoleta, Independencia y Santiago, en las cercanías del Mercado Central, la Vega y el Cementerio General.

A partir de la presente investigación se pudo observar la existencia de una esfera pública oficial y un discurso propio de la misma. James Scott llama a este discurso oficial, el que da una fachada capaz de simular la unanimidad y unidad nacional y local. En el caso de Meneses, este discurso sería difundido por medios como *El Ferrocarril* y *El Mercurio*. En la época de Núñez existían la prensa oficialista del régimen militar y la televisión, principalmente.

El proceso por medio del cual el actuar y el discurso oficial son validados o legitimados, al cual adhiere o se cede de manera consentida, es lo que Gramsci concibe como la hegemonía. Este proceso es complejo y depende de una constante reformulación, que incluye la integración y seducción a sus opositores. De allí la compleja situación de La Batucana luego de pasar por *Noche de Gigantes*. Ella sentía que tenía que ir para visibilizarse a sí misma y a aquellos sujetos —público e inspiración— de sus poemas, pero al mismo tiempo sabía que eso le iba a traer el desprecio o la incomprensión de parte de algunos de estos mismos individuos.

Tal como describe Stuart Hall, la cualidad que distingue la categoría de popular es la de resistencia, crítica y oposición a la oficialidad del poder, que aspira a sostener el ejercicio de la hegemonía. Cuando describe la cultura popular como el «terreno sobre el cual se elaboran las transformaciones de la tradición popular», está descartando, al mismo tiempo, un carácter fijo o esencialista. Tanto Núñez como Meneses pertenecen a esta cultura contrafáctica, pero en distintos períodos del proceso histórico de la nación chilena. Lo que les une es su cualidad de resistencia y contrahegemonía cambiante, que a su vez va apropiándose de elementos de la cultura hegemónica, dándoles nuevos significados y usos estratégicos. El conocimiento de Daniel Meneses y Gricelda Núñez —adquirido en la infancia, en las labores diarias, en la práctica cotidiana— se funde con la vida

en la metrópolis y con la praxis de los sectores subordinados que no habitan en la ciudad letrada.

Asimismo, los hallazgos permiten dar cuenta de la cualidad móvil, dinámica y adaptativa que tiene la cultura popular. Estos grupos sociales crean distintos mecanismos de expresión y comunicación según los momentos sociales y tecnológicos que les corresponden vivir o sobrevivir. El análisis nos permite señalar que hay apropiación y usos alternativos de formatos generados en otros circuitos culturales, pero también de temáticas y aproximaciones que provienen desde la industria cultural. En el caso de Meneses y el sensacionalismo, vemos que la relación entre lira y prensa de masas es un viaje de ida y vuelta, de mutua influencia y potenciamiento de la explotación de las sensaciones para atraer a los públicos: un cebo acompañado de otros contenidos, probablemente más críticos en el caso de la lira y más complacientes en el caso de la prensa de masas.

Con respecto a la idea de esfera pública, la poesía popular impresa aparece en una situación de relación, influencia o tensión respecto de otros circuitos populares. Por ejemplo, si bien tanto Daniel Meneses como otros poetas populares de su época mantuvieron contacto y relaciones con el circuito de la prensa obrera ilustrada (algunos de ellos incluso eran simpatizantes del Partido Democrático), aun cuando ambas expresiones estaban fuera de la esfera pública «oficial» o hegemónica, su convivencia resultaba tensa, puesto que la izquierda obrera ilustrada no compartía ni aprobaba el canon moral de los espacios populares festivos y sus excesos sensuales, incluso cuando estas manifestaciones conformaban un espacio de resistencia. En el caso de La Batucana, sus simpatías por referentes de la izquierda ortodoxa (Cuba, Nicaragua, Recabarren) se conjugan con su interés por retratar el espacio íntimo-familiar desde una perspectiva de género, por hablar de los trabajadores que están tan precarizados que ni siquiera les alcanza para ser obreros industriales, como con la circulación de ella y su obra, tanto por el circuito de masas como por el de la prensa de oposición en el contexto dictatorial. Otro elemento diferenciador se refiere a la experiencia religiosa y su expresión poética, que aparece en ambos poetas en forma de

espiritualidad crítica en general contra el clero, pero respetuosa del espacio de sentido que significa la fe.

Entonces, en ambos ejemplos hay una relación tanto con la cultura de masas como con la cultura ilustrada: obrera en el caso de Meneses, antidictadura en el de Núñez. Los dos formaron parte de una red de relaciones que vincula a esferas públicas y espacios culturales disímiles, pero no aislados.

Con respecto a las continuidades y discontinuidades de la lira popular de Daniel Meneses y Gricelda Núñez como experiencia de comunicación alternativa, podemos sostener que se confirma una continuidad entre ambos en función de su carácter «no representado». Él como un peón gañán y ella como pobladora y trabajadora precarizada de la periferia semirrural de Santiago. La expresión de dicha continuidad reside en elementos históricos como la extracción campesina y que luego deviene en urbano-periférica de ambos autores, la aproximación oral que los familiarizó con la décima espinela, y las instancias de socialización en las cuales participaron activamente y difundieron su obra. Si bien estas últimas sufrieron transformaciones particulares a lo largo del siglo XX, su vigencia constituye un rasgo de continuidad. Un segundo rasgo que conforma el carácter de continuidad se gesta, fundamentalmente, en cuanto los poetas populares pertenecen a los grupos sociales subalternos y en posición de desventaja de privilegios sociales y políticos, que miran desde abajo el contexto nacional y político del que son parte. En ambos casos se evidencia una voz que habla sobre la experiencia del poeta en representación de su grupo social y cómo ellos ven el mundo. Se trata del poeta observando, dudando, criticando, alabando y repudiando, involucrado en el mundo, actuando como un líder de opinión (e incluso, podríamos decir, como un tipo de intelectual orgánico), con un afán reporteril e informativo no ilustrado pero profundamente político desde su realidad material y simbólica. Sobre la materia de soporte, la investigación se centró en la apropiación de los aparatos tecnológicos, puesto que resulta evidente la diferencia entre una imprenta y una fotocopidora. Por tanto, la característica de continuidad está dada por el descubrimiento, apropiación,

contacto primario y uso de estas tecnologías de reproducción. Todas estas semejanzas nos llevan a la idea de una resistencia continua subterránea de la cultura popular no-representada que conecta la obra de ambos poetas, a pesar de la distancia de casi 100 años que separa su obra.

Los quiebres y discontinuidades observados en el proceso descrito en la investigación están referidos, por una parte, a su diferencia en la forma de acceder a la palabra escrita, cuestión que no se limita a este punto, sino que tiene relación con el proceso histórico que los lleva a escribir su obra. Además, el acercamiento que tuvieron al cultivo de la lira popular estuvo vinculado con aspectos diversos como el desarrollo de un oficio por parte de Meneses y como una de las tantas expresiones culturales de Núñez.

El contexto mediático confiere un carácter ambivalente en relación al análisis efectuado en esta investigación. Por un lado se manifiesta como una continuidad, según vimos anteriormente. Sin embargo, otra dimensión se expresa como discontinuidad. En este sentido, se distinguen los contextos mediáticos con los cuales se relacionaron estos autores, puesto que Meneses comienza su incursión en la lira popular en una fase de inicio de la cultura de masas, centrada fuertemente en la prensa escrita. En cambio, Gricelda Núñez desarrolla su poesía de hojas sueltas participando de distintos circuitos mediáticos, en muchas instancias y frentes. Desde esta perspectiva, el caso más paradigmático se observa en la participación en el programa televisivo *Noche de Gigantes*, así como en el circuito del video arte, el video documental y el cine.

A modo de cierre, señalar que en el curso de la investigación y como producto de la profundización del estudio teórico de grupos sociales subalternos en Chile, es posible vislumbrar diversas nuevas entradas al estudio de la poesía popular. El análisis realizado para este volumen no se hace cargo de todas las perspectivas y formas de discusión en torno a la lira y la poesía de sectores populares. Observamos que la perspectiva de género aún se puede profundizar más; por ejemplo, en relación a la masculinidad popular que destila Meneses, ya sea en sus poemas amorosos, en la actitud beligerante

que mantiene con otros poetas o en su ensalzamiento de las fuerzas chilenas ante gobiernos extranjeros. Asimismo, nos parece necesario conectar el fenómeno de la poesía popular revisada con las escenas contemporáneas del rap y el hip hop como apropiaciones culturales que continúan, a su manera, la tradición de la lírica crítica y popular, en la senda de algunos trabajos de grado y postgrado identificados en el capítulo 3 de este libro¹²⁹.

¹²⁹ Ver, por ejemplo: Felipe Ibáñez, *La Lira Popular, la Nueva Canción Chilena y el Hip Hop: la voz de un mismo pueblo. Aproximación a una poesía desde abajo*. Informe final de seminario de grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura, Universidad de Chile, 2007. URL: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/ibanez_f/html/index-frames.html

CAPÍTULO 5

MOVILIZACIÓN SOCIAL Y COLECTIVOS DE VIDEOACTIVISMO EN LOS 2000¹

Nicolás Rivadeneira • Sebastián Saavedra • Chiara Sáez

A PARTIR DE LA DÉCADA DE LOS 2000, los movimientos sociales en Chile han cobrado una fuerte importancia en la agenda pública. La década de los noventa se caracterizó por una administración «temperada» del modelo neoliberal por parte de la Concertación. Pero como sostiene la socióloga Emmanuelle Barozet, «a pesar de las condiciones poco favorables para la acción colectiva, esta experimenta una recomposición desde finales de los años 1990 y una primera expresión potente a partir de 2006»² con la llamada revolución «pingüina», movilización de los estudiantes secundarios de gran alcance.

Así, hoy es posible identificar movimientos de carácter estudiantil, ambiental, indígena, prodiversidad y feministas, sindicales, habitacionales, de consumidores, a favor de la descentralización o contra el sistema de pensiones privadas. Todos ellos tienen en común reivindicaciones de derechos sociales, culturales o económicos arrebatados por el neoliberalismo.

¹ Este capítulo ha sido escrito utilizando como fuente los resultados del seminario de investigación realizado durante el 2014 por Nicolás Rivadeneira y Sebastián Saavedra bajo la dirección de Chiara Sáez, para la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile, con el título «Audiovisual desde y para los movimientos sociales (2010-2014)».

² Emmanuelle Barozet, «Entre la urna, las redes sociales y la calle: las relaciones entre movimientos sociales y partidos políticos en el Chile democrático», en Manuel Antonio Garretón (coord.), *La gran ruptura. Institucionalidad política y actores sociales en Chile en el siglo XXI*. Lom, Santiago, p. 53.

Una dimensión importante del quehacer de estos movimientos tiene relación con la elaboración de estrategias de comunicación que permitan la visualización de su lucha y reivindicaciones. Dentro del abanico de herramientas comunicacionales implementadas o utilizadas por las organizaciones insertas en los movimientos sociales, entre ellas revistas y pasquines, páginas web, redes sociales, radios y televisoras comunitarias, el uso del video ha adquirido una gran relevancia, principalmente por su fácil accesibilidad y gran potencial de distribución en el nuevo escenario tecnológico digital, sirviendo esto como un nuevo impulso para el video-activismo, que históricamente ha formado parte de los medios de los movimientos sociales desde hace décadas, a nivel latinoamericano como en términos globales, como expondremos más adelante.

Consideramos que el formato audiovisual tiene una gran potencialidad para el desarrollo y crecimiento de los movimientos sociales en Chile, ya que esta herramienta, además de servir para el despliegue comunicacional de las organizaciones, también puede ser útil para los procesos de autoeducación en torno a los medios digitales al interior de las organizaciones sociales. Permite la realización de videos superando la «barrera técnica» (formación en edición de video, manejo de cámara, elementos narrativos, etc.) y, por tanto, ser una fuente relevante de incorporación a este espacio público que representa internet por parte de grupos subalternos, a través de nuevos discursos narrativos y estéticos.

Para la presente investigación, hicimos un breve repaso por algunos conceptos que nos parecieron relevantes para su desarrollo, entre ellos: movimientos sociales, comunicación alternativa, activismo digital, videoactivismo y educación popular, incorporando asimismo aspectos del contexto histórico de los movimientos sociales y del audiovisual para el cambio social en Chile. Con este marco, realizamos un estudio de casos de tres colectivos audiovisuales: Sinapsis Video Revista, La Batalla de los Trabajadores y El Piño Comunicaciones, los cuales trabajaron durante el período 2006 a 2014 en el territorio de Santiago de Chile.

Consideramos que estas experiencias sistematizadas son parte de la renovación del uso del audiovisual como herramienta de lucha política, actualización que se constituye por un avance tecnológico del mismo lenguaje audiovisual y también por una renovación de concepciones políticas, donde la idea de movimiento social ya está instalada dentro de las organizaciones sociales activas, como las que entrevistamos.

De manera que los énfasis de este capítulo son tres: hacer un análisis de la historia de la comunicación alternativa en un período de corto plazo, incorporar al análisis la dimensión autoformativa de estos espacios, en la línea planteada por Chris Atton³ —respecto de poner el foco en las relaciones y procesos de producción de los proyectos de comunicación alternativa—, y trabajar sobre casos concretos de videoactivismo en el entorno digital.

MOVIMIENTOS SOCIALES, HISTORIA Y CONCEPTUALIZACIÓN

Los movimientos sociales se encuentran completamente imbricados de cultura popular. Por esta razón, es posible señalar que provienen históricamente de formas anteriores de expresión popular colectiva, tales como «fiestas patronales, funerales o asambleas parroquiales». Charles Tilly y Lesley Wood sostienen que no basta con el surgimiento de tácticas modulares para decir que cierta formación de acción política se convierte en un movimiento social. Ellas tienen que cuajar en una forma de política popular diferenciada:

Necesitamos lugares y momentos en los que la gente que planteó reivindicaciones colectivas contra las autoridades formó con frecuencia asociaciones con un fin específico o dio un nombre a las coaliciones surgidas, celebró reuniones públicas, trasladó sus programas a los medios de comunicación a su disposición, organizó marchas, reuniones o manifestaciones y

³ Chris Atton, op. cit.

llevó a cabo, por medio de estas actividades, demostraciones públicas concertadas de valor, unidad, número y compromiso⁴.

Para el historiador chileno Mario Garcés, los movimientos sociales remiten a acción colectiva, sociedad civil, conflictos diversos, iniciativas y proyectos emancipatorios. Son:

Diversas formas de acción colectiva, que surgen de la sociedad civil y que dan cuenta tanto de contracciones fundamentales de una sociedad, normalmente de las oposiciones de clase, pero más ampliamente de una diversidad de tensiones estructurales, relativas a la desigualdad, la discriminación sociocultural, el consumo, las relaciones de género, al medio ambiente, etc., y que dan lugar a diferentes iniciativas y proyectos de cambio social con un sentido emancipatorio⁵.

Para el politólogo y sociólogo Sidney Tarrow, el surgimiento de los movimientos sociales responde a una estructura de oportunidades políticas, vale decir, que los movimientos sociales se dan cuando se producen cambios en la estructura de las oportunidades y restricciones políticas que crean los incentivos para nuevas acciones. No obstante, utiliza la categoría más genérica de *acción colectiva contenciosa* para abarcar movimientos sociales, ciclos de protesta y revoluciones⁶. Este concepto es pertinente dado el carácter descentralizado en el cual se produce la acción colectiva contenciosa actualmente y que de algún modo llevan a una insatisfacción con el concepto más fijo de movimiento social.

Si miramos a través de la historia de las luchas sociales en el contexto latinoamericano, nos daremos cuenta que ella se compone de experiencias diferentes —más de forma que de fondo—, ya que todas (y si no su gran mayoría) comparten una denuncia de

⁴ Charles Tilly y Lesley J. Wood, *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Crítica, Barcelona, 2009. p. 52.

⁵ Mario Garcés, *El despertar de la sociedad. Los movimientos sociales de América Latina y Chile*. Lom, Santiago, 2012. p. 45.

⁶ Sidney G. Tarrow, *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Alianza, Madrid, 2004.

las contradicciones económicas, sociales y culturales de la dominación sufrida por las clases oprimidas. Aquí los sujetos populares se han organizado y enfrentado a las clases dominantes de formas diversas —directas e indirectas, implícitas y explícitas—, en virtud de su condición colonizada, tal como hemos recalcado al utilizar el pensamiento decolonial como parte de nuestra matriz teórica, puesto que en Latinoamérica «el capitalismo es solo una esfera de la matriz o patrón colonial de poder [...] la esfera del control imperial de la economía, sobre la cual se teje la narrativa triunfante de la modernidad y la lógica oscura de la colonialidad»⁷.

Si bien hoy se reconoce esta heterogeneidad, no siempre fue así. Por ejemplo, para la izquierda chilena tradicional del siglo XX, al sujeto popular lo componía el obrero, importando la receta marxiana desde el viejo continente. El historiador Mario Garcés indica que se identificaba al movimiento obrero como el principal sujeto en los procesos de cambio que atravesaba la sociedad hasta los años sesenta y setenta. En el mismo sentido, Garcés señala que al movimiento estudiantil de la época se le reconocía como «fuerza auxiliar» de la lucha clasista y al movimiento poblador como un problema enraizado en el consumo y como expresión de las contradicciones presentes en la vida de los trabajadores⁸, dando una centralidad ortodoxa al movimiento obrero por sobre los otros movimientos sociales. El poblador y su condición semi marginal era visto como una especie de sujeto revolucionario imperfecto, antes que como un sujeto con una trayectoria histórica-política propia.

Será en los años setenta cuando esta noción de los movimientos sociales comenzará a ser fuertemente criticada, dando paso a que la izquierda no solo chilena sino que latinoamericana, durante la década de los ochenta pase a instalar la idea de «movimiento popular» por ser más inclusiva, al reconocer la suma de diferentes movimientos sociales con luchas emancipadoras de carácter socialista⁹. Junto a los

⁷ Walter Mignolo, op. cit., p. 78.

⁸ Mario Garcés, op. cit., p. 28.

⁹ Ibid., p. 31.

obreros, se hicieron visibles las mujeres, los jóvenes, los pobladores y los indígenas.

Se transita de una concepción del obrero como único sujeto capaz de materializar los procesos de emancipación a reconocer la heterogeneidad de la que se compone hoy en día el conflicto social, en el concepto de un neoliberalismo tardío en crisis constante. En esto también incidió el fracaso del horizonte teleológico de la izquierda tradicional con su idea de «llevar la fuerza organizada del pueblo a copar el aparato de Estado para desde allí construir la sociedad socialista»¹⁰, interrumpido por el ascenso de la dictadura militar. El proceso a su vez cambió la relación entre partidos políticos y movimientos sociales, volviéndola más simétrica.

En esta misma línea, el periodista e investigador Raúl Zibechi señala que a partir de las dictaduras, los movimientos sociales en Latinoamérica sufren una reconfiguración ante la represión y posterior el neoliberalismo salvaje. Hasta los setenta la acción social giraba en torno a demandar al gobierno, estableciendo alianzas y un programa que orientara la actividad del movimiento que muchas veces tenía como estrategia el acceso al Estado para cambiar desde la institucionalidad las relaciones de propiedad y producción. Sin embargo, la desterritorialización y la flexibilidad productiva pusieron en crisis los antiguos movimientos, lo cual los obligó a reacomodarse en su mayoría en la periferia de las ciudades¹¹.

Además el autor señala otros elementos característicos de los nuevos movimientos sociales como la aspiración a la autonomía tanto del Estado como de los partidos políticos, una afirmación y revalorización de la cultura de los pueblos (dotando a los movimientos sociales de un fuerte carácter localista e identitario), la capacidad de ser productores de conocimiento (ya no se «importarán» ideologías sino que se les daría una revisión desde el contexto latinoamericano), la valorización del liderazgo en la mujer y visibilización de la

¹⁰ Jaime Massardo, *Gramsci en Chile. Apuntes para el estudio crítico de una experiencia de difusión cultural*. Lom, Santiago, 2015, p. 54.

¹¹ Raúl Zibechi, *Autonomías y emancipaciones: América latina en movimiento*. Quimantú, Santiago, 2008, p. 14.

problemática del género¹², diferenciando así estos nuevos movimientos sociales del antiguo movimiento obrero y sindical.

COMUNICACIÓN, MOVIMIENTOS SOCIALES Y ACTIVISMO DIGITAL

Diversos autores han manifestado su preocupación sobre la distancia entre, por un lado, la investigación de los movimientos sociales por parte de historiadores, politólogos y sociólogos, y, por otro, la investigación sobre los usos, apropiaciones y conformación de los proyectos comunicativos propios de los movimientos sociales, así como las relaciones de estos con los medios convencionales. En esta articulación los medios con frecuencia «son definidos simplemente como canales tecnológicos de mensajes, antes que como las complejas instituciones sociotécnicas que actualmente son»¹³. Ello, a pesar de que como señala Guiomar Rovira¹⁴, «la comunicación es una de las actividades definitorias de cualquier movimiento social» y, como sostiene Bart Cammaerts, «los medios de comunicación y la comunicación no solo son relevantes para los dominios simbólicos y discursivos en los que operan los movimientos sociales, sino que son también instrumentos y herramientas para la realización de sus objetivos inmediatos»¹⁵.

El modelo analítico de las «cuatro A» (abstención, ataque, adaptación y alternativas) elaborado por Dieter Rucht, explica de manera sencilla las estrategias comunicativas principales que desarrollan los movimientos sociales, a partir de un estudio de los mismos en Estados Unidos (los nuevos movimientos sociales de los sesenta como los actuales movimientos globales) ante la falta de

¹² Ibid., p. 17.

¹³ John D. H. Downing, «Social movement theories and alternative media: an evaluation and critique». *Communication, Culture and Critique*, 1(1), p. 41.

¹⁴ Guiomar Rovira, *Movimientos sociales, comunicación masiva y comunicación alternativa*. Monográfico Portal de la Comunicación INCOM, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, p. 1.

¹⁵ Bart Cammaerts, «Protest Logic and the Mediation Opportunity Structure». *European Journal of Communication* 27, 2, 2012, p. 118.

resonancia de sus actividades y demandas en los medios de comunicación tradicionales¹⁶.

La abstención consiste en abandonar los intentos de influenciar a los medios y resulta de las experiencias negativas con los medios establecidos, por lo cual los esfuerzos de comunicación se dirigen únicamente hacia adentro del movimiento. Esta opción implica que el ámbito de acción del movimiento queda restringido a una esfera muy reducida de activistas, y no se comunica con la opinión pública. El ataque consiste en una crítica explícita e incluso a veces en una acción violenta hacia los medios tradicionales. La adaptación significa aceptar o consentir las reglas y criterios de los medios, con el propósito de influir positivamente en la cobertura mediática del movimiento social de pertenencia. Por último, la alternativa sería el intento de los movimientos sociales de crear sus propios medios o espacios públicos de comunicación independiente, en virtud de compensar la falta de interés o los sesgos de los medios establecidos. Según el autor, solo esta última estrategia refuerza en el largo plazo la dimensión comunicativa de los movimientos sociales a favor de las transformaciones sociales.

Conceptos como ciberactivismo o activismo digital son ampliamente utilizados cuando se evalúa el papel de las tecnologías de la información y la comunicación para mejorar diversas formas de activismo social y movimientos civiles o ciudadanos, permitiendo acciones de comunicación y coordinación, diseminando información (o contrainformación) a audiencias masivas, o como parte de estrategias específicas para marchas y acciones¹⁷.

Aunque la opción de comunidades de personas interactuando entre ellas es una posibilidad que ha estado contenida desde el origen de internet (web 1.0), es con la web social (o web 2.0) cuando estas posibilidades de expresión y difusión se amplifican. La web social remite a una fase en el desarrollo de internet que ha amplificado las

¹⁶ Dieter Rucht, «The Quadruple 'A'. Media Strategies of protest movements since the 1960s», en Wim van de Donk, Brian D. Loader, Paul G. Nixon & Dieter Rucht (eds.), *Cyber Protest: New media, Citizens, and Social Movements*. Routledge, New York, 2004, pp. 25-48.

¹⁷ Mario Tascón y Yolanda Quintana, *Ciberactivismo: las nuevas revoluciones de las multitudes conectadas*. Libros de la Catarata, Madrid, 2012.

posibilidades de expresión y difusión, permitiendo una ciudadanía activa que puede participar colaborativamente en la construcción colectiva de un relato sobre un determinado hecho de alto impacto. Por medio de una serie de aplicaciones que facilitan el intercambio de información y diversos tipos de contenido multimedia, que tienen características de interoperabilidad, poseen un diseño centrado en el usuario/la usuaria y promueven la colaboración¹⁸. En el paradigma actual de internet, los recursos y servicios permiten el uso diario de sistemas de gestión de contenido como blogs o wikis; recursos para generar contenido audiovisual como YouTube, podcasts de audio y memes; y redes sociales digitales como Facebook, Instagram o Twitter. En este contexto, «todos somos potencialmente activistas»¹⁹.

Sin embargo, no nos parece adecuado establecer una relación unívoca entre medios de los movimientos sociales y activismo digital: no todo el activismo digital se articula en forma de comunicación de los movimientos sociales (del mismo modo que no todas las formas comunicativas de los movimientos sociales son mediáticas o utilizan soportes tecnológicos). A veces, instancias de autoexpresión son catalogadas como activismo digital. Pero muchos usos autoexpresivos de la comunicación digital que «inician en la red» movimientos «en gran medida espontáneos», no permiten deducir automáticamente relaciones de continuidad entre las tecnologías digitales y el activismo comunicacional de movimientos y organizaciones. Por el contrario, seguimos en este punto el planteamiento de Tilly y Wood en el sentido de evitar el determinismo tecnológico: «la mayoría de los nuevos rasgos que presentan los movimientos sociales son el resultado de los cambios acaecidos en sus respectivos contextos sociales y políticos, y no el de las innovaciones tecnológicas como tales»²⁰. Tener la capacidad de identificar qué es lo nuevo, lo distintivo y lo recursivo en el activismo digital y de qué modo se conecta con la historia larga del activismo social:

¹⁸ Tim O'Reilly, «What is web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software». *Communications & Strategies*, 1, 2007.

¹⁹ David de Ugarte, *El poder de las redes*. Ediciones El Cobre, Madrid, 2006.

²⁰ Charles Tilly y Leslie J. Wood, op. cit., p. 194.

Ni Facebook ni otras redes con una penetración menor poseen la capacidad para llevar a cabo el trabajo político sostenido en nombre de sus programas que sí hemos visto en situaciones de siglos pasados a la hora de consolidar el repertorio del movimiento social [...] nada de todo esto da voz a la gente corriente a la hora de tomar decisiones²¹.

VIDEOACTIVISMO, HISTORIA Y CONCEPTUALIZACIÓN

A partir de un estudio de sus principales características, Concha Mateos y Mario Rajas van a definir el videoactivismo como «prácticas sociales de carácter comunicativo que son utilizadas como recursos de intervención política por actores ajenos a las estructuras de poder dominantes»²², pudiendo enfocarse en diferentes propósitos tales como contrainformación, llamado a la acción, educación, articulación de la participación, construcción de la identidad colectiva e incluyendo productos audiovisuales producidos en celuloide como en soporte videográfico electrónico, tanto analógico como digital. Para estos investigadores, el videoactivismo es una forma de uso del audiovisual en un sentido político explícito, compartiendo distintos campos: lo cinematográfico, lo político y lo artístico.

De esta manera, el video políticamente comprometido posee una historia larga. El trabajo de Thomas Harding²³, contribución pionera en la materia, señala a Dziga Vertov durante la década de 1920 como uno de los primeros precedentes del videoactivismo. Este cineasta soviético, editor del noticiero cinematográfico semanal *Kino Nedelya*, envió camarógrafos a todos los rincones del país para que retrataran las luchas de su pueblo. Luego, distribuía estos noticieros cinematográficos a través de trenes, barcos y proyecciones al aire libre. Marta Galán, por su parte, destaca el aporte de la Escuela Británica del Documental en los 1930, así como posteriormente el

²¹ Ibid., p. 238.

²² Concepción Mateos y Mario Rajas, «Videoactivismo: conceptos y rasgos», en Concepción Mateos et al., *Videoactivismo: Acción política, cámara en mano*. Latina, Tenerife, 2014, p. 15.

²³ Thomas Harding, *The videoactivist handbook*. Pluto Press, Londres, 1997.

trabajo de documentalistas como Jean Vigo y Joris Ivens respecto del compromiso audiovisual con las transformaciones sociales y políticas²⁴.

Tina Askanius²⁵ propone la siguiente cronología en el contexto occidental: el cine *underground* norteamericano de los cincuenta y principios de los sesenta puede ser visto como un precursor directo del cine radical de protesta de los sesenta y setenta que documentó el activismo político de los derechos civiles, las protestas antibélicas, los movimientos de liberación de la mujer y los homosexuales. A lo largo de los ochenta y noventa, voces críticas y antisistémicas habrían continuado aprovechando las posibilidades ofrecidas por el video como por los equipos y herramientas de edición que lentamente fueron mejores y más baratas. Pueden considerarse ejemplos de este período los proyectos alternativos de TV de acceso público puestos en marcha a principios de 1980 en Estados Unidos, también conocidos como movimiento *Guerrilla TV*. Las primeras contracumbres y demostraciones masivas del movimiento alterglobalización contra el poder corporativo y financiero global a finales de 1990, como por ejemplo Seattle en 1999, con un uso incipiente de internet, constituyeron eventos de protesta descentralizados y espectaculares, que provocaron el rápido crecimiento del videoactivismo a finales del siglo pasado. El umbral de almacenamiento, la capacidad de procesamiento y ancho de banda que se produjo a mediados de los años 2000, abrió nuevas posibilidades para videoactivistas y documentalistas radicales. Por último, para Askanius el colapso de los mercados financieros en 2008 habría provocado una nueva ola de recrudescimiento de los trabajos de video subversivo.

En el contexto latinoamericano, Galán encuentra las raíces del videoactivismo en el cine militante de los años sesenta y setenta, con colectivos como Cine Liberación y Cine de la Base, con cineastas como Octavio Getino, Fernando Solanas y Santiago Álvarez, que

²⁴ Marta Galán, «Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales». *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10, 2012, pp. 1091-1102.

²⁵ Tina Askanius, «Online video activism and political mash-up genres». *Journalism, Media and Cultural Studies*, 4, 2013, pp. 1-20.

trabajaron en torno al uso del cine como herramienta política. En un período de emergencia de los cines nacionales en contra de la hegemonía ideológica y estética del cine hollywoodense, estos colectivos se caracterizaron por construir cinematografías al margen del sistema de producción comercial, por desarrollar temáticas que afectaban a los sectores populares, lógicas de autoría colectiva, redes solidarias de distribución y proyección en espacios sociales activos como escuelas, sindicatos y otros. Durante los 2000, las prácticas audiovisuales de intervención política cambian y se asemejan en términos estéticos y narrativos a los informativos televisivos:

Generalmente es un montaje al corte, sin efectos de postproducción, muchas veces acompañados de rotulaciones básicas que añaden datos al contexto y casi nunca se utiliza música para acompañar al relato. El sonido directo, desgarrador, hace que el espectador sienta de manera más directa el conflicto. El objetivo es que el material audiovisual vea la luz de la manera más rápida posible²⁶.

De los cambios tecnológicos asociados a la web 2.0, que nos permiten grabar en alta resolución y en altos niveles de compresión en cámaras de video como en teléfonos móviles, emergen nuevos rasgos que permiten hablar de un «videoactivismo 2.0», en que cada protagonista de una movilización puede grabar y subir contenidos a la web, convirtiéndose en productor unipersonal de imágenes, generalmente no-profesional. Ello, con la posibilidad de interactuar de manera permanente con sus espectadores o de recomendar a otros su registro de manera *online*.

En el contexto chileno, la Unidad Popular permitió la emergencia de un movimiento de cineastas, en la línea del movimiento del nuevo cine latinoamericano. Del cual queda como testigo de las concepciones políticas de la época el manifiesto publicado en 1970, donde identifican al cine como un arte revolucionario, que nace de la relación conjunta del artista y del pueblo unidos por un mismo objetivo común: la liberación nacional y la construcción del

²⁶ Marta Galán, op. cit., p. 1097.

socialismo. Apuntando «contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente nacional y, por consiguiente, revolucionaria»²⁷. Sin embargo, en el capítulo 2 hemos alertado respecto del carácter específicamente elitista que adoptó esta experiencia comunicativa, que nos permite señalarla como antecedente del videoactivismo en el país, pero no como su origen.

El videoactivismo surgió principalmente durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, como contribución a la resistencia al poder y como medio de comunicación del pueblo. Consideramos que esta tradición es un precedente importante para las experiencias abordadas en la investigación.

Después del golpe militar, los cineastas son exiliados y las escuelas de cine son cerradas, mientras que los medios de comunicación comenzaron a ser ampliamente controlados bajo una estricta censura. Durante la crisis económica de inicios de los ochenta, las protestas sociales surgen en respuesta al nuevo sistema económico/social impuesto por la dictadura. En este período aparecen distintas revistas de comunicación alternativa que sirvieron de resistencia y difusión en oposición al gobierno pinochetista, y a la vez se comienzan a producir videocintas independientes que también se ocupaban de lo mismo. Ya hemos destacado en el capítulo 2 los proyectos que nos parecieron más importantes: el grupo ICTUS, *Teleanálisis* y Proceso. Ellos desafiaron al uso que la dictadura dio a la televisión, acusándola de «institucionalizar el olvido, reinterpretar la historia y borrar la memoria colectiva del pueblo chileno»²⁸. De la década de los noventa, el estudio del sociólogo Germán Bauerle destacó la existencia en 1994 de 27 grupos de videoactivismo de origen popular, de los cuales al menos 20 habían realizado una producción durante el año en curso²⁹. Estas y otras experiencias de video de base

²⁷ Cineastas chilenos, «Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular». Revista *Punto Final*, 120, 22 de diciembre de 1970.

²⁸ Augusto Góngora, *Video Alternativo y Comunicación Democrática*. ILET. Santiago, 1984, p. 155.

²⁹ Germán Bauerle, *El video popular en Chile hoy: catastro y diagnóstico del video de base*. ECO Educación y Comunicaciones, Santiago, 1994.

dieron lugar a la Red Nacional de Video Popular y TV comunitaria ese mismo año, la cual dejó de existir en el 2000 luego de haber llegado a tener 90 miembros en 1997. Según sus promotores, este final daba cuenta del bajo nivel de activismo social y comunitario que, a su vez, reflejaba la pérdida de optimismo tras 10 años de transición política³⁰.

Para esa época, ya habían aparecido los primeros proyectos (alegales) de TV comunitaria, que se convirtieron en una suerte de refugio de los videoactivistas aún existentes. Mientras surgían nuevos formatos y agentes de difusión, como destaca Germán Liñero en su libro publicado en 2010, intuyendo la nueva ola que venía:

De momento, los videos de denuncia que los mapuche graban con sus celulares, los noticieros alternativos que circulan en DVD (basados en el viejo e histórico modelo de la resistencia audiovisual de los ochenta) realizados por agrupaciones de jóvenes anarquistas, los clips de denuncia que activistas medioambientales hacen circular por las comunidades de internet, son una pequeña muestra de que la Batalla Audiovisual por un país con plena visibilidad de todos sus actores y procesos aún no ha terminado³¹.

El videoactivismo reapareció de manera expansiva con la ampliación del acceso a internet y los menores costos de equipamiento y distribución, como de las posibilidades de interactuar a través de múltiples tipos de pantallas digitales, en concordancia con lo que Marta Galán denominaba Videoactivismo 2.0. Esto fue muy claro en Chile a partir del ciclo que se inicia en 2010 con el terremoto del 27 de febrero, los conflictos medioambientales del período y el gran movimiento estudiantil del año siguiente. Se generó un uso cotidiano y permanente de las redes sociales y aplicaciones audiovisuales asociadas a ellos: Twitcam, Facebook Live, Periscope u otros

³⁰ Rosalind Bresnahan, «Reclaiming the public sphere in Chile under dictatorship and neoliberal democracy», en Laura Stein, Dorothy Kidd & Clemencia Rodríguez (eds.), *Making our media: Global initiatives toward a democratic public sphere*. V. 1. *National and global movements for democratic communication*. Hampton Press, Cresskill, N. J., 2009, p. 284.

³¹ Germán Liñero, op. cit., p. 228.

formatos de transmisión en línea. Al mismo tiempo, se registraron y cargaron en internet actividades tradicionales de interacción cara a cara, como protestas y *flash-mobs* (acciones multitudinarias de gran visibilidad, pero de breve duración en espacios públicos). Una de las pocas experiencias de video activismo sobre las cuales se ha investigado ha sido TV para Chile³², un canal de televisión transmitido por internet, encabezado por estudiantes de Periodismo y Cine & Televisión de la Universidad de Chile (acompañados por alumnos de Periodismo de otras universidades públicas), que se transmitió por primera vez en dos maratones de televisión el 21 de julio y el 30 de agosto de 2011. Transmitieron un total de 30 horas o 1.800 minutos consecutivos (aludiendo a los US\$ 1,8 mil millones necesarios para educar a 300.000 estudiantes al año de forma gratuita). Su segunda transmisión tuvo más de 90.000 espectadores en algún momento, un récord para este tipo de experimentos pioneros. Entre septiembre de 2011 y enero de 2012, el proyecto continuó transmitiendo presentaciones quincenales. A lo largo de 2012, el proyecto presentó cinco transmisiones a largo plazo, una vez cada uno o dos meses.

EDUCACIÓN POPULAR, COMUNICACIÓN ALTERNATIVA Y MOVIMIENTOS SOCIALES

Educación popular y comunicación alternativa son campos que se encuentran conectados por dos autores claves de la teoría latinoamericana de la comunicación, Paulo Freire y Mario Kaplún, así como por sus conceptos de pedagogía crítica y audiencia activa.

La noción de pedagogía crítica se basa en la horizontalidad y en el reconocimiento de los saberes formales e informales del aprendizaje como la base desde la cual podrá valorar e integrar otros conocimientos³³. La pedagogía de Freire se centra en la emoción y en la imaginación como dimensiones claves de la cotidianidad y, por lo mismo, como vehículos efectivos de aprendizaje y de enseñanza más

³² Ver: Patricia Peña, Raúl Rodríguez & Chiara Sáez, «Student Online Video Activism and the Education Movement in Chile». *International Journal of Communication*, 9, 2015, pp. 3761-3781.

³³ Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, op. cit.

allá de una comunicación estrictamente afincada en la racionalidad. El punto donde la comunicación alternativa y la pedagogía crítica conectan se encuentra en el potencial autoformativo que otorga la creación de medios propios a quienes participan en ellos; en la medida que usan los medios para reconstruir sus propios códigos culturales para nombrar el mundo en sus propios términos, los participantes de estas experiencias provocan un quiebre en las relaciones de poder, ejercitan su autogestión y reconstruyen sus propias vidas, su futuro y su cultura³⁴.

La idea del receptor-emisor activo —el emirec— fue acuñada originalmente por Mario Kaplún a partir de un ejercicio de equivalencias entre modelos de educación y modelos de comunicación, según su énfasis en uno de los tres momentos del aprendizaje: origen, proceso o resultado. El modelo educativo que pone el énfasis en el proceso se correspondería con un modelo de comunicación de corte liberador, vinculando estrechamente tres conceptos: comunicación, organización y transformación. No existirían emisores y receptores, sino emirec's. El objetivo político de este modelo sería educar en una participación activa y crítica en el proceso comunicativo³⁵.

El investigador Raúl Zibechi llega a la autoformación de los sectores populares a partir de la reflexión sobre la dimensión educativa de los movimientos sociales, especialmente en el contexto latinoamericano de las últimas décadas. Dirá que debido a la retirada de los derechos sociales por parte del Estado (salud, educación, vivienda) durante la implementación del neoliberalismo, los movimientos sociales entraron en una condición de resistencia que los hizo tomar la autoformación en sus propias manos³⁶: la nueva dimensión educacional presente en los movimientos sociales ayudaría a configurar una concepción ética del «aprender haciendo» la autogestión, la horizontalidad y muchas veces la aspiración a la autonomía del Estado: «aquí lo decisivo no es qué pedagogía se sigue ni qué modelo de escuela se persigue, sino el clima y las relaciones humanas

³⁴ Clemencia Rodríguez, op. cit.

³⁵ Mario Kaplún, *Una Pedagogía de la comunicación*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1998.

³⁶ Raúl Zibechi, op. cit., p. 21.

vinculadas a las prácticas sociales»³⁷. Esta dimensión prefigurativa de nuevas relaciones sociales a través de la autoformación dentro de los movimientos sociales que señala Zibechi, es la misma que Chris Atton y John Downing consideran como un elemento básico en los modelos de organización política, producción y distribución propios de las experiencias de comunicación alternativa. En ambos casos hablamos de una praxis política que se construye en la cotidianeidad.

ECO (educación y comunicación) es una ONG que ha sistematizado experiencias y teorizado sobre la educación popular en el país, principalmente en época de dictadura. En una de sus publicaciones realizadas durante los ochenta afirmaban que cuando se refieren a educación popular aluden a «procesos educativos que se llevan a cabo porque se piensa sirven a la liberación popular, liberación que es entendida como un proceso político»³⁸. A la vez analizando el contexto de nuestro país, la publicación citada señala que la educación popular era parte del quehacer político adecuado para la fase de resistencia y reagrupación del campo popular ante la dictadura.

En un intento de definición de la educación popular, desde el Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación (CIDE) se señala «como una práctica educativa que se inscribe al interior de un proceso más amplio, que busca que los sectores populares se constituyan en un sujeto político consciente y organizado»³⁹. Afirmando también que la educación popular en ningún caso «es neutral, y menos lo será frente al tema del cambio social, buscará dejar atrás las lógicas bancarias, devolverles su voz a los excluidos, despertarlos para empoderarse de su historia y capacidad transformadora»⁴⁰. Asimismo, señalaban que había una coincidencia entre el aumento de interés por la educación popular y el aumento de interés por la comunicación popular durante este período.

³⁷ Raúl Zibechi, op. cit., p. 23.

³⁸ ONG Educación y Comunicación (ECO), *La Disputa por la Palabra. Comunicación Popular Alternativa*, op. cit., p. 77.

³⁹ Juan Eduardo García-Huidobro y Sergio Martinic, *Intento de definición de educación popular*. CIDE, Santiago, 1983. Documento de trabajo, p. 1.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

Desde la historia social, Gabriel Salazar añade el concepto de autoeducación popular, cuyo fin no es la educación de un sujeto individual, sino de un colectivo social o clase. En ese sentido no busca educar para que los individuos sean aptos para ser serviles a la sociedad, sino para que los sujetos entiendan su rol histórico de clase⁴¹.

Actualmente hay un resurgir de la figura de la educación popular y su dimensión autoformativa, que está relacionada con la movilización estudiantil y por lo tanto posee un carácter juvenil. Un primer hito en este nuevo ciclo de visibilización de los denominados educadores populares se produjo durante las movilizaciones de los estudiantes secundarios en la década de los 2000. Estudiantes que salieron a la calle inaugurando un ciclo de luchas en contra de la educación de mercado el 2001 con el llamado *Mochilazo*, pero alcanzando masividad efectiva el 2006 con la llamada *Revolución Pingüina*. Según plantea Daniel Fauré, este movimiento de los educadores populares «ha desplegado una serie de acciones político-pedagógicas que siguen en constante zigzaguo entre lo público y comunitario, como retaguardia y respaldo de los batallones juveniles que cada vez con más frecuencia, están rondando los palacios de la clase política civil»⁴². Es así como se afirma que la educación popular «está en la base de la emergencia de los nuevos movimientos sociales, su afluente creativo, su multiplicidad orgánica y la confianza en los afectos y valores son el principio de la construcción de una nuevas formas de sociabilidad»⁴³.

Como mencionamos anteriormente, la diversidad de actores presentes dentro de los movimientos sociales le da cabida a distintos tipos de organización. Los proyectos comunicacionales de los movimientos sociales son al mismo tiempo espacios de autoformación y comunicación popular. Es así como concebimos a las organizaciones

⁴¹ Gabriel Salazar, «Los dilemas históricos de la auto-educación popular en Chile. ¿Integración o autonomía relativa?». *Proposiciones*, 15, 1987, p. 86.

⁴² Daniel Fauré, «Cultura, rebeldía y educación popular: Reflexiones en torno a la historicidad de los 'nuevos movimientos juveniles' (Chile, 1999-2008)». *Movimientos sociales*, 2, 2008, p. 2.

⁴³ Luis Bustos, Jorge Fredericksen y David Ordenes, *Somos andando: prácticas, caminos y saberes para construir educación popular hoy*. Quimantú, Santiago, 2012, p. 71.

que abordamos en esta investigación. En el contexto latinoamericano las experiencias de comunicación popular nacieron como necesidad de los sectores populares ante la concentración de la propiedad de los medios, la manipulación de la información en la que estos incurren y la necesidad de expresarse y hacer presente su discurso en la sociedad civil, en contextos autoritarios o dictatoriales. La autora María Cristina Mata señala que

Los recorridos de la comunicación popular latinoamericana hicieron eje en un silencio impuesto que debía ser roto. Esa ruptura aludía a poder pronunciar la palabra acallada por el poder económico y político expresado en los sistemas de explotación y los regímenes dictatoriales o las democracias autoritarias⁴⁴.

La teorización sobre comunicación popular es diversa. El investigador de ECO, Juan Enrique Ortega, señala que «existe un amplio conglomerado de prácticas de elaboración y/o consumo de mensajes que provienen del pueblo y se dirigen prioritariamente a él», pero en ocasiones también a la sociedad en su conjunto⁴⁵. De hecho, Jesús Martín-Barbero señala en el mismo sentido que cuando se habla de comunicación popular se hace en dos sentidos: mensajes de la clase oprimida hacia la clase oprimida y mensajes de la clase oprimida a la otra clase, «contra la cual se definen como subalternas, como dominadas»⁴⁶.

Por su parte, la investigadora, activista y edu-comunicadora catalana, Carme Mayugo⁴⁷, sostiene que comunicación popular y educación popular son dos disciplinas con muchos puntos en común, pero que no caminan conjuntamente de forma estructurada,

⁴⁴ María Cristina Mata, «Continuidades, transformaciones y desafíos». *Oficios terrestres*, 1, 26, 2011, p. 3.

⁴⁵ Juan Enrique Ortega, en ONG Educación y Comunicación (ECO), *La Disputa por la Palabra. Comunicación Popular Alternativa*, op. cit., p. 18.

⁴⁶ Jesús Martín-Barbero, «Comunicación popular y los modelos transnacionales». *Chasqui*, 8, 1983, p. 5.

⁴⁷ Carme Mayugo, «La creación audiovisual participativa como espacio de encuentro y activador social», en Carme Mayugo, Marcelo Martínez y Ana Tamarit (eds.), *Comunidad y comunicación. Prácticas comunicativas y comunitarias en Europa y América Latina*. V. 1. Fragua, Madrid, 2012, p. 49.

especialmente en relación al ámbito audiovisual. Una de las tesis de nuestra investigación es que en el contexto de los movimientos sociales en Chile, hay una distancia entre educación y comunicación popular, a pesar de las enormes posibilidades de identificación y convergencia metodológica desde una acción emancipadora.

EL ESTUDIO DE CASOS

En la actualidad, la proliferación de las tecnologías digitales nos ha permitido participar en la realización de contenido audiovisual de manera más rápida y sencilla que en el pasado, debido al abaratamiento de los costos de producción. Creemos que esto ha sido un factor importante en las estrategias de agitación, contrainformación, formación y memoria que han acompañado el resurgir de los movimientos sociales en Chile. Especialmente a partir del clivaje 2010-2011, donde han surgido nuevas formas de hacer videoactivismo en ese nuevo espacio público que es internet.

Con el desarrollo tecnológico de los últimos años, tanto en los equipos audiovisuales como en la web, creció la producción y la difusión de contenidos audiovisuales hechos por, con o para los grupos populares. Pero pese a eso, aún no es posible afirmar que existe una universalización en el acceso a las tecnologías audiovisuales⁴⁸. A esta problemática se suma además una falta de educación para la utilización de los equipos técnicos y el poco conocimiento del lenguaje audiovisual.

Consideraremos obras video activistas a creaciones audiovisuales realizadas sobre distintos soportes, con distintas formas de producción y distribuidos por medios diferentes, entendiendo a toda práctica video activista como una acción que interviene en un contexto en el que chocan fuerzas y modelos políticos en conflicto⁴⁹.

⁴⁸ Natalia Vinelli, *Comunicación y televisión popular: escenarios actuales, problemas y potencialidades*. El Río Suena, Buenos Aires, 2011, p. 132.

⁴⁹ Concha Mateos y Mario Rajas, «Video activismo, la resistencia política cámara en mano: conceptos y rasgos», op. cit., p. 28.

Es así como llegamos a las tres organizaciones sobre las cuales indagamos para esta investigación: Sinapsis Video Revista, La Batalla de los Trabajadores y El Piño Comunicaciones. Estas experiencias son una renovación en el quehacer político a través del audiovisual. Su experiencia en torno a la realización audiovisual desde los movimientos sociales en la actualidad nos parece relevante para comprender las limitaciones y posibilidades de este formato en contextos de lucha política.

METODOLOGÍA DE RECOLECCIÓN DE DATOS

El trabajo de recolección de datos contó con dos tipos de unidades: el material producido y los realizadores de la producción audiovisual seleccionada. De cada organización escogimos (en conjunto con los entrevistados) tres productos audiovisuales bajo dos criterios representativos del trabajo que realizan y recepción/relevancia del mismo. A partir de aquí obtuvimos un total de 9 videos, cada uno con una duración estimada promedio de 3:30, dando un total de 35 a 40 min. de material para el análisis.

En base a los videos seleccionados se entrevistaron a los responsables directos del material audiovisual revisado. Las tres principales dimensiones de la entrevista fueron: relación del participante con el medio audiovisual (motivación), manejo de las herramientas audiovisuales (formación) y función del audiovisual en el contexto actual (coyuntura política y rol de su organización).

RESULTADOS

A continuación presentamos los resultados del trabajo de campo, a partir de una síntesis del análisis de los videos y las respuestas a la pauta de entrevistas. Hemos dividido el trabajo entre una primera parte, en que analizamos las experiencias caso a caso, y una segunda en que hacemos un análisis comparado. La siguiente tabla resume los tópicos abordados y a qué se refiere cada uno de ellos.

ANÁLISIS CASO A CASO	Autodefinición	De qué manera se define a sí misma la organización
	Obra audiovisual	Los productos audiovisuales generados
	Formación audiovisual	Conocimiento de técnicas audiovisuales de los miembros de la organización
	Organización interna	Distribución de la toma de decisiones
	Método de producción	División del trabajo
	Soportes de distribución	Tecnología en que circula la obra
ANÁLISIS COMPARADO	Relación con movimientos sociales	Cómo se relacionan los casos estudiados con movimientos sociales y entre sí
	Tratamiento audiovisual	Herramientas de lenguaje audiovisual utilizadas
	Valoración de la autoformación	La reflexión de los propios colectivos sobre sus procesos de apropiación de herramientas audiovisuales
	Videoactivismo digital	Valoración de los soportes digitales
	Usos tecnológicos prefigurativos	Praxis en relación a propiedad intelectual y cultura libre

I. SINAPSIS VIDEO REVISTA

Autodefinición: fue una organización que se mantuvo activa desde el 2006 hasta el 2012. Cuando conversamos con Felipe, exmiembro de la organización, la definió como «una organización política anarquista de comunicación y propaganda para los movimientos sociales, dedicada a visibilizar las prácticas antiautoritarias y libertarias dentro de los movimientos sociales», siendo este su foco de atención, entendiéndolo por ello el énfasis en la horizontalidad, la crítica a la democracia representativa, entre otras ideas. Felipe señala que muchas veces los conflictos sociales abordados «no hablaban en lo absoluto sobre anarquismo», pero lo principal era «la perspectiva

anarquista con la que se miraban los conflictos sociales y con la que queríamos mostrarnos y junto con ello hacer una pequeña crítica»⁵⁰.

Obra audiovisual: el trabajo de Sinapsis se basó en una revista en formato audiovisual con 10 ediciones en total, que se componía de distintas secciones, entre las que estaban: editorial, medio ambiente, historia, movimiento libertario y política internacional. La forma de distribución de su material se basó en DVD, llegando a producir alrededor de 40.000 copias en total, además de tener presencia en plataformas virtuales como YouTube y Vimeo.

Felipe señala que además de la elaboración de producciones propias, sobre todo en el primer período de la organización, uno de los objetivos que tenían como revista era ser una ventana para otros trabajos afines al proyecto de Sinapsis. Actualmente la organización se encuentra inactiva, habiendo alcanzado la meta propuesta al principio del proyecto de las 10 ediciones de la video revista en DVD.

Formación audiovisual: el primer acercamiento de Felipe a la herramienta audiovisual fue un taller de cortometraje documental realizado en el centro cultural Balmaceda el año 2004, donde asegura que fue un acercamiento más teórico que práctico; antes de eso había tenido la experiencia de edición de video en VHS el 2002. Otros miembros de la organización eran egresados de Periodismo y Diseño de la Universidad Católica, mientras otros eran autodidactas. No había nadie de cine o audiovisual, específicamente.

Felipe señala que la principal forma de desarrollarse como productores de contenido fue la formación mediante tutoriales disponibles en internet, proceso abordado de forma colectiva durante el primer período de la organización. Eventualmente algunos se fueron especializando más, sobre todo en los *software* de edición de video.

Organización interna: en cuanto a la incorporación de nuevos integrantes, Sinapsis antes que un medio de comunicación es una organización política, por lo tanto el primer filtro o criterio para incorporar a una persona a ella es la afinidad con el pensamiento anarquista, teniendo en cuenta que este tiene diversas corrientes o

⁵⁰ Entrevista realizada en septiembre de 2014 para esta investigación.

sectores. Felipe define a Sinapsis como «una organización que era hermética y se planteaba como tal. No era una organización social a la que podía venir cualquiera, (...) era una organización pequeña que funcionaba en un núcleo de mucha confianza». Poseían redes de distribución a través del territorio nacional, pero su acción estaba concentrada principalmente en Santiago.

Método de producción: «se reconoce autoría, se desconoce propiedad privada...» era la consigna de Sinapsis en el período en el que se mantuvieron activos. Además de ser una definición política, tenía una bajada práctica: no se reconocían derechos de autor, por lo tanto utilizaban gran cantidad de material de archivo de fuentes externas. Manejaban una gran colección de películas (documentales y ficción de todas partes del mundo) y llegaron a desarrollar un sistema de base de datos con etiquetas; «tú ponías bosque y aparecían todas las películas donde había escenas de ambientales con bosques y tú ya podías ir directo a esta base de datos y traer las escenas que querías, lo cual facilitaba bastante el trabajo», relata Felipe. También llegaron a desarrollar un sistema de grabación programada de los noticieros en VHS, para poder reutilizar también sus imágenes. Posteriormente se tuvo acceso al material de archivo de una productora audiovisual que grababa todas las noticias de muchos canales, por lo cual si necesitaban algo puntual solo lo pedían. También había una gran cantidad de material grabado por el grupo mismo: registro de actividades, entrevistas, movilizaciones, etc.

En cuanto al guion, se discutía de forma colectiva en la asamblea de la organización. Alguien proponía un tema y se veía primero cómo abordarlo. Los videos de Sinapsis consisten en su mayoría de una voz en *off*, que era lo primero en ser elaborado, lo cual funcionaba como guion. Esta búsqueda de un trabajo horizontal y participativo tiene una forma técnica concreta en la narración en *off*, pues en los videos analizados («Transantiago Editorial», «Transgénicos. Controlarlo todo») se logra identificar las distintas voces de los integrantes, cumpliéndose el objetivo que señaló Felipe en la entrevista de «visibilizarse como una organización grande». Es la organización la que está planteando el problema y no un narrador omnisciente.

Además de los trabajos relacionados directamente con la realización de los videos, también existía un área gráfica que se encargaba de la producción de imágenes y la posterior impresión. La gente que participó de esta área nunca editó un video, pero durante años perteneció a la organización aportando desde su área. De todas formas todos participaban en el debate del contenido de los videos, por lo tanto no se necesitaba tener conocimientos de la herramienta audiovisual para la realización de un proyecto. Hubo integrantes que se encargaron de tareas específicas como organizar exhibiciones y lanzamientos de cada una de estas diez ediciones del DVD, muchas veces en foros y presentaciones musicales en vivo, llegando a mostrar el material en centros culturales, librerías y universidades, tanto en Santiago como en otras regiones del país.

Soportes de distribución: Sinapsis adoptó como estrategia vender los DVDs. El valor de cada copia era de 500 pesos chilenos (unos 0,90 centavos de dólar). Prácticamente su precio de costo, el cual incluye portada y carátula, con un diseño característico para el tema principal de cada video revista. Felipe menciona distintos lugares a los cuales acudieron a vender los DVDs para facilitar su distribución, como kioscos específicos del centro de Santiago y también en manifestaciones de diversos movimientos sociales, donde llevaban 100 discos para vender y se vendían muy rápido. Sin embargo, Felipe afirma que el fuerte de la venta eran las mismas organizaciones que ellos visualizaban, a las cuales les interesaba que aparecieran sus videos o sus conflictos y que estos a su vez se difundieran. También señala que al tener a su cargo prácticamente todo el proceso productivo del DVD (grabado, copiado, impresión y distribución), la venta se proyecta hasta el día de hoy, habiendo gente que aún lo contacta para obtener copias. En total se confeccionaron un total de 40.000 DVDs, pero ha habido ocasiones donde ha encontrado copias «piratas» del material, algo que de todas formas alentaban como organización. La licencia de sus productos es de Creative Commons sin derivación⁵¹. Esto quiere decir que existe libertad de distribuir el material, pero sin derecho a modificarlo.

⁵¹ Las licencias Creative Commons remiten a un conjunto de instrumentos jurídicos que ofrecen al autor de una obra otorgar permiso al público para compartir y usar su trabajo

2. LA BATALLA DE LOS TRABAJADORES

Esta organización tiene su origen el año 2007. Partieron con un blog, donde se difundían noticias del mundo sindical que provenían de otros medios de prensa. Poco a poco incursionaron en la elaboración de contenido propio, llegando al formato audiovisual durante el 2010 a través de la realización de videos de movilizaciones sindicales, con el objetivo de visibilizar estas luchas.

Autodefinición: se definen como un medio de comunicación popular que se inserta dentro del movimiento sindical chileno, manteniendo desde la conformación de la organización contactos con dirigentes sindicales, como por ejemplo el sindicato de peonetas de Coca-Cola, cubriendo conflictos e incluso incidiendo en los medios de comunicación más grandes como la radio Biobío o el diario *La Nación*, donde en ocasiones difundieron material de La Batalla. En palabras de sus miembros, además de cubrir la noticia, la organización tiene la intención de «apoyarlos en el conflicto que están presentando, es decir, nos posicionamos a favor de los trabajadores»; en ese sentido también señalan que una de las metas de la organización es «hacer un llamado unitario a los trabajadores a que no solo se pelee por la huelga de su empresa determinada, sino que se llame a una unión popular más grande»⁵².

Formación audiovisual: a los militantes que tienen más tiempo disponible para dedicarle a la organización se les encarga la tarea de ir a terreno, aprendiendo sobre cámara en la práctica, de forma intuitiva y autodidacta. Generalmente son los integrantes más jóvenes quienes asumen esta tarea, haciendo registro de las huelgas y luchas sindicales. En esta instancia aprenden del uso de las cámaras, la realización de ciertos encuadres y el registro sonoro. Los que conocen mejor el formato audiovisual han intentado realizar talleres internos para los otros compañeros, pero de todos modos ha sido a través de la práctica como más ha aprendido el resto de los integrantes que no tuvo estudios formales en audiovisual.

creativo bajo los términos y condiciones de su elección.

⁵² Entrevista realizada en septiembre de 2014 para esta investigación.

La Batalla de los Trabajadores ha elaborado un método de incorporación donde el nuevo integrante, si no sabe nada de manejo de las herramientas del audiovisual, comienza acompañando a un militante más experimentado al registro de un conflicto sindical y que de esa forma vaya formándose hasta que «se atreva» a usar la cámara. Actualmente puede integrarse quien desee, pero siempre y cuando tenga tiempo. Es por esto que en el último congreso de la organización se llegó a la conclusión de que se debía ampliar la integración de estudiantes, debido a la flexibilidad de horario con que cuenta este grupo.

Por otro lado, los que se encargan de la edición de los videos están especializados en esta tarea, dado el conocimiento que tienen en los *software* de edición. Esta modalidad trae inconvenientes, habiendo ocasiones donde se ha ido a registrar una huelga sindical, pero al no haber personas disponibles para editar (debido a que esta tarea se concentra en pocos militantes), los videos no han salido a tiempo o definitivamente no salen.

Organización interna: son solo algunos militantes los que ocupan el programa de edición, dejando muchas veces el material sin montar debido a que los que tienen este rol en la organización no tenían disponibilidad de horario para realizar la tarea. Esto, a su vez, genera que quienes saben más concentren mayor cantidad de tareas que no pueden abarcar y, al mismo tiempo, mayor concentración de poder en la toma de decisiones, produciendo desequilibrios de poder.

Método de producción: los integrantes entrevistados, Vania, Pablo y Christian, indican dos grandes cambios al interior de la organización. El primero, el paso de blog a la realización de videos. El segundo, las mejoras cualitativas de su producción audiovisual debido al ingreso de estudiantes egresados de las carreras de cine y periodismo. Este cambio se reflejó en la duración de los videos principalmente, valorando un montaje más económico, entendiendo que una realización de menos minutos en contexto de internet era más fácil de difundir con visualización efectiva.

En cuanto al flujo de trabajo, los tiempos son bastante acotados. Como se trata de difundir conflictos sindicales, lo importante es que

el video esté listo lo antes posible para ser difundido en internet. Los videos de La Batalla de los trabajadores poseen una estructura común: entrevista al dirigente sindical de la huelga, que debe ser acotada, además de planos del espacio en el cual la huelga se desenvuelve (que duren por lo menos 10 segundos). Parte de la formación de los camarógrafos es que puedan contribuir a una estética particular del medio, según afirman los entrevistados de la organización.

En cuanto al proceso de guion, por los tiempos que significa trabajar en el mundo sindical, la mayor retroalimentación la tienen por redes virtuales (correo electrónico y Facebook), donde un militante anuncia que existe tal conflicto y desde ahí se discute la pertinencia de cómo abordarlo y, lo más importante, quién tiene tiempo de ir a grabar. Posteriormente se les pasa a los encargados de la edición el material. Como se ha mencionado anteriormente, ha habido ocasiones donde el material no ha sido editado por falta de tiempo, dejando el contenido obsoleto debido a que el conflicto ya terminó o cambió de carácter.

Del mismo modo, han existido casos de otras regiones, específicamente de Temuco, donde los han contactado sindicatos que quieren que La Batalla de los Trabajadores cubra el problema. Ante la falta de recursos y de tiempo, la modalidad que han empleado allí es que los mismos trabajadores graben y manden a Santiago vía internet el material, para que los militantes a cargo de la edición revisen las imágenes, monten y distribuyan el video a nombre de la organización.

Soportes de distribución: la estrategia adoptada consistió en la difusión virtual, principalmente mediante la plataforma de internet de YouTube, complementando también con una página en Facebook, donde compartieron además noticias relacionadas con las temáticas abordadas.

3. EL PIÑO COMUNICACIONES

Autodefinición: fue un colectivo que duró alrededor de un año y medio, entre 2013 y 2014. Actualmente se encuentra inactivo, en un receso que aún no es definitivo. En total eran seis integrantes sin

ninguna formación audiovisual al iniciar el proyecto, situando su trabajo en distintos sectores de la ciudad de Santiago. Se reconocían a sí mismos como una organización que trabaja desde la comunicación popular y específicamente desde el formato audiovisual.

Obra audiovisual: como organización tuvieron cuatro líneas de trabajo desde el audiovisual, con variedad de formatos. La primera tenía que ver con el registro de actividades de carácter social y popular, la cual, en palabras de Sergio, participante del colectivo, consistía en ir al evento y hacer registro para sacar un video que ayudara a visibilizar la experiencia. Otro eje de trabajo —el de mayor periodicidad e «impacto», a juicio de los dos integrantes entrevistados— es el de las «Sesiones Libertarias», que consistía en armar un recital de música que contuviera un mensaje político contestatario (hip hop y ritmos latinos, principalmente) y hacer un registro de esta actividad. En total se realizaron siete versiones. La tercera forma de trabajo fue la realización de documentales/reportajes de mayor duración, donde se abordaba un conflicto en específico y lo desarrollaban. El más exitoso de estos fue «La Venda Sexy»⁵³, realizado en conjunto con la organización feminista La Alzada. La última forma de trabajo fue la realización de un canal de televisión *online* lanzado por una plataforma de transmisión en *streaming* (difusión digital lineal de transmisión continua), donde la programación consistía en películas de ficción y documental. Esta señal fue lanzada en dos ocasiones, para el 11 de septiembre y para las elecciones municipales, ambas en el año 2013. La idea era ofrecer una «programación alternativa a la televisión con contenido antihegemónico», en palabras de los entrevistados de la organización.

Formación audiovisual: al interior de El Piño Comunicaciones todos los integrantes habían cursado estudios superiores, pero ninguno en cine o audiovisual. De hecho la composición era muy variada; desde literatura y fotografía hasta informática. Sin mucha experiencia previa incursionaron en el formato audiovisual al igual

⁵³ Centro de detención y tortura de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Se llamó «Venda Sexy» pues los detenidos permanecían con la vista vendada, mientras eran sometidos a vejaciones de tipo sexual por los guardias y agentes de la DINA. También era llamada «La Discothèque» por la música ambiental permanente que había en él.

que las otras organizaciones en base a la práctica y la autoformación mediante manuales de internet (sobre todo para incorporar las herramientas técnicas como el manejo de los programas de edición y la utilización básica de la cámara). Existió también la idea de una escuela de formación audiovisual para los mismos integrantes de la organización que nunca se llevó a cabo, dejando a cada miembro la tarea de instruirse para la realización de los videos.

Organización interna: la disparidad de la formación también trajo problemas organizacionales al interior de El Piño Comunicaciones, ya que, en palabras de los mismos integrantes, «en el discurso todos podíamos hacer de todo, pero en la práctica no sabíamos hacer de todo». La decisión de rotar al interior de los cargos de una producción audiovisual no se podía llevar a cabo por esta disparidad de la formación, por lo cual siempre el que ocupaba mejor la cámara terminaba grabando y lo mismo pasaba con la edición. Si bien se intentaba que todas las personas hicieran esta tarea, por tiempo o simplemente por asegurarse de que la grabación quedara bien, siempre terminaba haciendo el registro el mismo militante.

Este colectivo trajo una discusión importante a la investigación: «¿Es necesaria la figura de un director en el contexto de realización de una organización horizontal?». Sergio señaló que efectivamente era fundamental y que muchas veces se entendía mal esta figura por considerarla propia de una estructura jerárquica (asumiendo de que es el que «manda» al resto de las áreas de una producción); sin embargo, a pesar de que este rol no estuviera explícito, igual en la práctica alguien lo hacía de todas formas. Lo mismo con la figura del productor. Sergio también dijo que «siempre hay un productor», en tanto hay alguien que se consigue los lugares, entrevistados, etc. También señala que es importante esta distribución de las tareas, pues así era posible tener un lineamiento común para lograr el video que esperaban realizar.

Método de producción: el proceso de planificación era, según los integrantes entrevistados, insuficiente. Sergio opina que «el uso de la tecnología actual alienta a los participantes del colectivo a ir y grabar de inmediato, a diferencia de los años sesenta-setenta en

donde las limitaciones técnicas obligaban a pensar con anterioridad el producto que se hacía». Decidían de manera colectiva qué grabar, revisaban de forma breve la distribución de los roles y posteriormente se grababa. Las opiniones divergentes en algunas ocasiones hacían necesario la figura de un director, pero había una oposición a un rol establecido pues se confundía con una distribución jerárquica del trabajo. Estos aspectos, según los integrantes de El Piño Comunicaciones, nunca se resolvieron a cabalidad. Para Sergio es importante esta distribución de las tareas, pues así era posible tener un lineamiento común para lograr el video que esperaban realizar. Esto se fue superando en la práctica, teniendo como referencia de una experiencia exitosa la última versión de «Sesiones Libertarias», donde se confeccionó por primera vez un guion técnico (en que se detallaban aspectos propios del tratamiento audiovisual), además de un plan de rodaje que detallaba el despliegue de cada miembro de la organización durante la jornada.

En el caso de uso de *software*, siempre se apostó por piratear los *software* con licencia. El integrante de la organización que tiene estudios en informática añade sobre este tema que nunca existió un *software* libre que permitiera un trabajo adecuado en edición de video, pero que de todas formas nunca se llevó la discusión en torno al uso de tecnología alternativa.

Soportes de distribución: al igual que La Batalla, la difusión en YouTube y Facebook es parte de la estrategia de, valga la redundancia, difusión. Además de lo anterior, el colectivo lanzó en formato de *streaming* El Piño TV en fechas puntuales (11 de septiembre y elecciones municipales 2013), en que se planteó el objetivo de disputarle los espectadores a los grandes medios de comunicación con contenido político contrahegemónico (documentales y películas de ficción, principalmente). En la entrevista los integrantes de El Piño Comunicaciones mencionan que estas experiencias de *streaming* no alcanzaron los resultados esperados respecto a la cantidad de espectadores.

ANÁLISIS COMPARADO

La investigación permitió acercarnos a entender cómo se ha estado produciendo contenido audiovisual desde organizaciones insertas en la movilización social en Santiago de Chile en los últimos años, cuáles son los niveles formativos de los realizadores, los procesos necesarios para llevar a cabo el material audiovisual y, por último, las potencialidades que le ven al formato que utilizan.

Relación con movimientos sociales: un primer hallazgo es que si bien las facilidades en el acceso a las tecnologías audiovisuales han permitido la proliferación de la herramienta audiovisual en la sociedad en general, al interior de los movimientos sociales son pocas las organizaciones que se mantienen realizando videos de manera constante. Las formas de colaboración con los movimientos sociales de estas organizaciones se dan de manera diversa. Por ejemplo, entre El Piño Comunicaciones y la organización feminista libertaria La Alzada para el documental «La Venda Sexy», en que se cruzan temáticas feministas, memoria y derechos humanos. Sinapsis señala que su forma de colaboración es a través de la realización de videos de espacios, experiencias o formas de organización insertas en los movimientos sociales con el fin de visibilizarlas; o el caso de La Batalla de los Trabajadores en relación con los distintos sindicatos con los que trabajan, llegando incluso a editar y lanzar materiales a nombre de organizaciones sindicales de regiones que querían cobertura audiovisual de su conflicto. Esta última modalidad la consideramos interesante y podría ser un gran potencial de la organización que ayudara a cubrir más conflictos y descentralizar la lucha sindical.

Si bien nuestra investigación aborda solo el territorio de Santiago, ante la pregunta «¿qué otras organizaciones similares a la de ustedes conocen?», los entrevistados solo nombraron al resto de los grupos considerados en este trabajo. Eso da cuenta de un universo pequeño de colectivos videoactivistas. Paradójicamente, al mismo tiempo observamos poca colaboración entre estas mismas organizaciones. Teniendo en cuenta la diversas formas de abordar el formato audiovisual por parte de las tres experiencias, consideramos que sería

interesante la existencia de espacios colaborativos de coproducción entre ellas a la hora de abordar una realización que permitiese alcanzar mayores niveles de producción. Los únicos espacios de encuentro entre estas organizaciones han sido en la dinámica de foros y paneles de discusión.

Tratamiento audiovisual: cada una de estas experiencias ha utilizado el formato audiovisual siguiendo ciertos patrones y la adaptación al formato de distribución elegido, logrando un sello que hace distinguible a sus videos. Destacamos la incursión que realiza El Piño con las «Sesiones Libertarias», en donde se difunden grupos musicales que se identifican con un mensaje contestatario. El formato en el que se realizan estos videos es reproduciendo una sesión musical en vivo, en donde a través de una fotografía acabada, un registro sonoro pulcro y un montaje dinámico se explota la esencia musical de estos grupos. Este ámbito está ausente en las otras dos organizaciones revisadas, ya que en ellas la música sirve más bien para reforzar el montaje y el mensaje del video que como protagonista en sí misma (si bien recurriendo a referentes de géneros musicales asociados a la subalternidad y la crítica social).

En la Batalla de Los Trabajadores encontramos una estructura de video bastante amigable para un realizador inexperto. Esto permite mayor facilidad para la realización de los videos por parte de los nuevos integrantes. Para Pablo es claro el procedimiento para el equipo de registro: se llega a la huelga, se realizan planos generales de la marcha con algunos detalles, luego se realizan las entrevistas pertinentes al tema y se manda el material a través de internet para su próxima edición. El tener un formato establecido permite esto; su duración es corta pues los usuarios de internet se aburren rápidamente con un video extenso, pero también presenta ciertas limitantes en el sentido de qué tan profundo se pueden abordar los temas que están en discusión, siendo un desafío principalmente el proceso de desarrollo de la idea y la preproducción, que pueden facilitar la posterior labor en la edición.

Sinapsis presenta una incursión en la narrativa cinematográfica que creemos ha sido un proceso que se ha nutrido a partir del uso de

material de archivo, a medida que fueron perfeccionando la técnica de registro y edición. Apreciamos un importante nivel de conocimiento del lenguaje cinematográfico, especialmente a nivel de teoría del montaje. El material audiovisual al ser yuxtapuesto permite generar un sentido completamente nuevo (como por ejemplo el video Editorial Sinapsis N° 4: el Proyecto Sinapsis y la Represión, disponible en Vimeo. Y en general todos los trabajos editoriales presentes en cada edición de la video revista).

Valoración de la autoformación: las tres organizaciones nos demuestran que hay más de una manera de realizar videos desde y para los movimientos sociales, en donde, a pesar de las limitaciones, logran realizar sus videos y difundirlos a sus espectadores. Sin embargo, identificamos que existen posibilidades de mejorar los procesos al interior de las experiencias a través de un proceso autoeducativo. En estas experiencias, la formación individual es mayoritariamente autodidacta, con excepción de La Batalla de Los Trabajadores. Esta formación corresponde básicamente a una motivación personal y su fuente principal es la experiencia de «aprender haciendo» y, por otro lado, manuales sacados de internet. A pesar de esto, hay una ausencia de formación colectiva que dificulta el trabajo de las organizaciones. Si bien la autoformación individual puede permitir incorporar de forma eficiente el uso de la técnica, también puede ser limitante en cuanto a la discusión y reflexión sobre el lenguaje audiovisual. En ese sentido, vemos una necesidad de espacios de formación colectivos que incorporen metodologías que le permitan a todos los integrantes dominar las herramientas necesarias para superar el problema de la distribución de tareas, que asegure a su vez una retroalimentación con diferentes experiencias que promuevan el uso técnico y narrativo del lenguaje audiovisual.

No obstante, las tres experiencias nos dejan claro que en su propia búsqueda por un trabajo horizontal desde el formato audiovisual han ido adaptándose y diseñando sus propias formas de hacer. Por ejemplo, respecto de conjugar horizontalidad y nivel de responsabilidad. A pesar del cuestionamiento de roles como director o productor para algunos de los entrevistados, consideramos que efectivamente

estos cargos son necesarios para una realización audiovisual eficiente, en tanto un director, más que dar órdenes, coordina a las distintas áreas, y el productor se encarga de la logística. Pero para asegurarse de que la realización siga siendo horizontal y participativa para toda la organización, además de delimitar funciones y rotación a estos cargos, es el proceso de preproducción y desarrollo del contenido lo que debiese asegurar esta participación del resto de los integrantes. Un hallazgo de la investigación es que esta etapa es débil en las tres organizaciones, y uno de los entrevistados de El Piño nos confirmó que efectivamente muy pocas veces lograron una planificación previa eficiente. Identificamos en el desarrollo de una idea y su planificación una gran importancia para un trabajo horizontal en este tipo de experiencia. En la etapa de preproducción existe la posibilidad de generar discusión tanto sobre el contenido como sobre la repartición de tareas durante el resto de la producción. Profundizar el trabajo en esta etapa puede operar como un mecanismo facilitador del resto de la producción, si bien también depende del nivel de conocimiento que tenga cada experiencia sobre esta etapa dentro del proceso de creación de un material audiovisual y su contenido.

Videoactivismo digital: para las organizaciones que trabajan en comunicación existe una necesidad de adaptarse a las nuevas tecnologías. Internet es la gran apuesta de estas experiencias, pues ofrece la posibilidad de distribución masiva a bajo costo y en múltiples soportes (videos, audio, fotografías, blogs, etc.). En ese sentido, los casos nos confirman la percepción de un cambio de época en el activismo audiovisual a partir del advenimiento de la web social. Felipe, de Sinapsis Video Revista, considera que internet se va a convertir en un canal único que reunirá a las diversas experiencias comunicacionales actuales, siendo el audiovisual un protagonista en los distintos dispositivos de acceso. Las nuevas tecnologías tienden a unificarse como medio de comunicación, para esto es necesario estar al tanto y adaptarse como productores audiovisuales.

Sin embargo, las tres organizaciones revisadas presentan distintas estrategias de difusión de su material. Por un lado, Sinapsis Video Revista apostó desde su conformación a una estrategia

territorial, que consistió principalmente en la venta de un DVD a un bajo costo (500 pesos chilenos) mediante acuerdo con algunos kioscos y venta directa en manifestaciones. Además de esto, cada vez que salía un nuevo número de la video revista se organizaban lanzamientos en centros culturales y universidades. Consideramos que estos visionados de material abiertos al público son positivos y contribuyen enormemente a la formación audiovisual, como al fomento de la discusión de las temáticas abordadas. Estas acciones podrían seguir funcionando por parte de las organizaciones que se mantienen haciendo videos para y desde los movimientos sociales. Asimismo, sería interesante crear espacios de colaboración donde se muestren materiales de más de una organización.

Si bien consideramos efectivas estas dos apuestas, la reflexión que hacemos es que no debiera adoptarse una sola estrategia. Sinopsis Video Revista, por ejemplo, también tiene presencia virtual (existe una página en internet; además sus videos están en Vimeo y YouTube, e incluso han sido colgados en internet por personas externas a la organización); no obstante, el acceso al contenido es difícil y no están disponibles los videos de todas las revistas. Además, el número de visitas es reducido considerando que algunos videos llevan 6 años disponibles (casi 270 visitas en el caso de Editorial Sinopsis N° 7: La decadencia Electoral, disponible en Vimeo⁵⁴). Por otro lado, La Batalla de Los Trabajadores no tiene experiencias de haber mostrado el material en público, limitando la exhibición solo a las reproducciones de YouTube (creando un canal el 2011, que en 2018 cuenta con 203 videos, 450 suscriptores y un visionado que puede ir de 100 a 2.000 reproducciones por video)⁵⁵. El formato audiovisual para internet fue rápidamente identificado por El Piño Comunicaciones, utilizando así distintas formas de llegar al público.

Desde la perspectiva digital, un tema que nos gustaría problematizar es el uso del *streaming*: de las tres organizaciones solo El Piño Comunicaciones había incorporado esta herramienta, mientras que Felipe, de Sinopsis Video Revista, se oponía rotundamente a ocuparla,

⁵⁴ Ver: <https://vimeo.com/35528845>

⁵⁵ Ver: <https://tinyurl.com/y9vselwc>

a pesar de proyectar un trabajo de generación de contenido en internet para el futuro. Esto porque «no se puede pretender competir con la televisión», refiriéndose a que el *streaming* funciona como transmisión *online* unilineal, de manera que el público se debería acomodar a los horarios que la organización decida. Consideramos que lo más pertinente en este contexto, y de acuerdo con Felipe de Sinapsis, es que el contenido debiese ser visto en el momento en el que el público desee; así como el DVD podrá ser reproducido en cualquier instancia. Esta sería una buena estrategia ante la necesidad de hacer un uso eficiente de los recursos limitados de tiempo y capacidades con los que puede contar un colectivo pequeño de videoactivismo.

Otro aspecto complejo de la difusión digital para estas experiencias es la *viralización*. Entendida como una estrategia mercantil que otorga a un contenido la capacidad de reproducción exponencial en pos de llamar la atención del usuario y sin la necesidad de elementos críticos, la viralización es un desafío para este tipo de organizaciones, principalmente respecto a la pregunta sobre cómo articular contenido atractivo con duración breve, sin perder el elemento crítico, considerando al mismo tiempo aspectos estéticos y prácticos. Porque un problema que surge con la corta duración de los videos para la plataforma web, es el grado de profundidad en el que se pueden abordar los temas problematizados, especialmente si no existe siempre una etapa de preproducción en donde los temas estén bien planteados audiovisualmente. El esclarecimiento y establecimiento de un formato concreto en conjunto con una sistematización de las etapas de producción, permitirían lograr la viralización de sus materiales así como la posibilidad de entrar en discusión al menos en las redes sociales en una forma aún mayor a la actual.

Usos tecnológicos prefigurativos: ninguna de las organizaciones revisadas presenta un gran interés en el tema del uso activista de tecnologías libres, ni observamos una discusión al respecto. Es habitual que antes de optar por redes sociales de código abierto (como por ejemplo n-1 en comparación con Facebook, plataformas de reproducción audiovisual o *software* de edición de estas mismas características), lo que prevalece es el sentido práctico inmediato de

la tecnología. Prefieren usar un *software* propietario de edición pirateado (Adobe Premiere, Final Cut) antes que uno de *software* libre (como Cinelerra). Sin embargo, consideramos que en la medida que el *software* libre camina conjuntamente con el desarrollo de formas cooperativas de conocimiento, es necesario que las organizaciones estén preparadas tanto en el uso como en la programación de estas herramientas.

En esta misma línea, sería útil tener una plataforma común para las distintas experiencias de videoactivismo y medios comunitarios o alternativos, en donde no solo se compartan sus videos, sino también experiencias de realización y espacios virtuales de formación que permitan una colaboración en conjunto para el desarrollo de una comunicación contrahegemónica. Por otra parte, serviría para potenciar el encuentro y la discusión de los espectadores sobre el contenido del video. Las organizaciones que trabajan en audiovisual y se insertan en los movimientos sociales ocupan el internet de manera dispersa y disociada. Consideramos que esta línea de acción podría servir para potenciar el debate y la articulación.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Un aspecto que nos interesa problematizar al cierre del capítulo es la relación de estos colectivos de videoactivismo con los movimientos sociales. En los tres casos hablamos de proyectos que se ponen a disposición de movimientos sociales en un amplio espectro. Por ejemplo, en el caso del movimiento de trabajadores, hay relación con grandes empresas de consumo como Coca-Cola o los supermercados Jumbo, pero también con grandes sindicatos en formato más tradicional, como es el caso de FETRACOMA (Federación de trabajadores de la construcción). También hay relación con movimientos feministas y de derechos humanos. Con el circuito cultural de la música punk y con referentes de nuevas problemáticas sociales como los cultivos transgénicos, la reivindicación política del fútbol barrial o la nueva ola de privatización del transporte público con

el Transantiago. En este sentido, hablamos de una vinculación con antiguos y nuevos movimientos sociales.

En relación a las estrategias de comunicación que vemos en esta alianza entre movimientos sociales y colectivos de videoactivismo, si bien el horizonte de acción planteado se emparenta con lo que Dieter Rucht denominaba estrategia «alternativa», por cuanto se trata de crear sus propios medios o espacios públicos de comunicación independiente, en la práctica las producciones generadas parecen servir sobre todo a reforzar la comunicación hacia adentro de los propios movimientos. Es decir, más bien quedándose en la estrategia de la abstención. Por otro lado, vemos cierta ambigüedad en relación a la estrategia de «adaptación». Porque observamos un uso bastante naturalizado de plataformas comerciales como YouTube o Facebook de parte de estos colectivos. Pero al mismo tiempo cierta resistencia a estrategias de difusión propias de estos formatos, como en el caso de su percepción sobre el *streaming* o la viralización. En este sentido, vemos que en relación a las estrategias de difusión estos colectivos aún tienen bastante campo de acción y posibilidades de apropiación e incidencia.

Al estudiar detalladamente la forma de producción de los videos por parte de estas organizaciones, nos damos cuenta de que a pesar del desnivel formativo en la herramienta técnica, de lenguaje audiovisual y la forma de distribución de las tareas al interior de la realización, estas experiencias han logrado posicionarse como referentes en la generación de contenido contrahegemónico con una gran cantidad de producciones bajo el brazo. Sin embargo, con la revisión de los procesos formativos al interior de la organización nos damos cuenta que la autoeducación no camina conjuntamente en forma estructurada con la realización del audiovisual, porque la forma en que los integrantes de estas experiencias han adquirido el conocimiento de la herramienta es por medio de manuales sacados de internet, por lo tanto de iniciativa personal sin espacio para la reflexión colectiva del formato y sus posibilidades. En otras palabras, no hay una apropiación de la praxis de la autoformación desde una perspectiva de educación popular. Al respecto, pensamos que es

importante poner atención al perfil universitario de la mayoría de los integrantes de los colectivos analizados. Esto no necesariamente implica un perfil de clase alta, pero sí un perfil de sujetos ilustrados, formados en ciertas prácticas pedagógicas más atomizadas y jerárquicas. Esto también nos lleva a la pregunta sobre la relación de continuidad o discontinuidad con la tradición videoactivista chilena y sus derivas. Ante ello, vemos una oportunidad de crecimiento y proyección de los colectivos. Por ejemplo, planteándose la posibilidad de conectarse con experiencias de televisión comunitaria, especialmente con aquellas que están mucho más afincadas en espacios geográficos de carácter popular, para intercambiar experiencias sobre lenguaje audiovisual y sobre conocimientos técnicos.

Una línea de acción que observamos aquí se relaciona con la distribución y difusión del material audiovisual, ya que si bien las estrategias abordadas han considerado una cantidad importante de reproducciones en las plataformas virtuales, creemos que no han alcanzado todo su potencial. De la mano con eso, pensamos que no se puede descansar solo en el uso de internet para la difusión. Si bien esta plataforma ofrece una posibilidad de masividad importante, debe ser explotada más intensamente, en virtud de la promoción y fortalecimiento de los movimientos sociales y la reconstrucción del tejido social devastado por la dictadura y la posterior neoliberalización, ante las cuales las estrategias territoriales de difusión y el audiovisual tienen mucho que aportar.

Otra línea de acción se relaciona con el intercambio de aprendizajes sobre los métodos de producción. Allí es donde vemos que los colectivos analizados pueden hacer un aporte. Esto porque al interior de las tres experiencias abordadas se observa una intención para que el trabajo en torno a la producción audiovisual sea lo más participativo posible. En las organizaciones que presentan una mayor variedad de temáticas (Sinapsis Video Revista y El Piño Comunicaciones), el espacio para decidir qué conflicto abordar y cómo abordarlo era la asamblea o reunión presencial. En el caso de La Batalla de Los Trabajadores, la coordinación es más veloz ya que la rapidez con la que deben salir los videos es mucho mayor, por lo

tanto, el lugar de discusión son las redes sociales. Las tres experiencias se organizan a través de la horizontalidad, queriendo permear esto en la elaboración de sus videos, en donde la participación de cada integrante permite la materialización final de cada producto.

VIDEOGRAFÍA ANALIZADA PARA ESTA INVESTIGACIÓN:

Sinapsis Video Revista - «Transantiago (editorial)» - abril de 2007. El video se refiere a la puesta en marcha del proyecto de transformación del transporte público Transantiago. Además de las imágenes del colapso de la ciudad, se refiere críticamente al rol del gobierno y empresarios, graficando con material de archivo de entrevistas, conferencias o eventos, donde se les ve riendo o tranquilos ante la cámara, lo que hace un gran contraste con la alternancia de las imágenes de gente molesta, protestando, casi «colgando» de las micros.

Sinapsis Video Revista - «Transgénicos. Controlarlo Todo» - noviembre de 2009. El video aborda el problema de los transgénicos desde la perspectiva de la salud, economía y la política: el perjuicio de los alimentos manipulados genéticamente, los intereses económicos que hay detrás y cuál es la actual legislación del Estado chileno en esta materia. Es un material expositivo del tema, con una voz en *off* ejemplificando mediante imágenes lo que va narrando. Ocupa una banda sonora que se compone básicamente de música ambiental.

Sinapsis Video Revista - «Fetracoma en Acción» - septiembre de 2009. Grabación de una intervención pública hecha por trabajadores de la Federación de Trabajadores de la Construcción (FETRACOMA), subiéndose arriba de una señalética de tránsito en Av. Vicuña Mackenna para desplegar un lienzo mientras que sus compañeros abajo cortaban la calle.

La Batalla de Los Trabajadores - «La verdadera Navidad del Elefante - MANIFESTACIÓN EN JUMBO MAIPÚ» - diciembre de 2012. Estudiantes y trabajadores del sindicato Jumbo intervienen al interior del supermercado. «Esta protesta es contra el empresario dueño de Cencosud, no es contra los clientes», anuncia el dirigente sindical a través de un altavoz al resto de las personas que están en el recinto.

La Batalla de Los Trabajadores - «Movilización Peonetas de Coca-Cola» - noviembre de 2012. El video parte señalando que en 2008 los trabajadores peonetas de Coca-Cola demandaron a embotelladoras Andina por simulación laboral, sentando las bases para poner fin a la subcontratación. Luego de la introducción se presenta la marcha en donde están presentes los trabajadores, los cuales llevan una pancarta que luce el texto: «por siempre en la lucha sindical».

La Batalla de Los Trabajadores - «Marcha por la unidad en la lucha trabajadores y estudiantes de la educación superior privada» - junio de 2014. El video se refiere a una marcha realizada en Santiago, en donde se presentan demandas en forma conjunta de trabajadores y estudiantes de la educación superior privada, apelando a la unidad entre ambos. Su formato se asemeja al del reportaje periodístico de televisión, utilizando como estructura el hecho, o suceso, y el punto de vista que tiene cada uno de los sectores más representativos de la manifestación

El Piño Comunicaciones - «Sesiones Libertarias #5: BajaVida» - diciembre de 2013. Consiste en una presentación en vivo en la Librería Proyección de la banda BajaVida, agrupación musical que mezcla el hip hop con la cumbia y otros ritmos.

El Piño Comunicaciones - «La Venda Sexy» - octubre de 2013. Se trata sobre el excentro de tortura llamado Venda Sexy, ubicado en la comuna de Macul. Hoy en día es una casa particular y no hay ningún símbolo que identifique el pasado del lugar, salvo los testimonios de los actuales habitantes y algunos vecinos.

El Piño Comunicaciones - «Fútbol para no olvidar» - marzo de 2014. Registro del campeonato de fútbol «día del joven combatiente» realizado en Villa Francia, campeonato que busca a través del deporte levantar la organización de los sectores populares.

CONCLUSIONES

ESTE LIBRO PRESENTA una propuesta analítica para abordar la comunicación alternativa en Chile en clave histórica, a partir de una integración de tres matrices teóricas que nos parecen pertinentes para el establecimiento de una aproximación simultáneamente materialista, latinoamericanista y culturalista, utilizando al mismo tiempo la perspectiva histórica y la teoría de la comunicación alternativa como herramientas auxiliares de este marco teórico.

La intención es contribuir con algunas reflexiones. En primer lugar, sobre las implicancias de comprender la historia de la comunicación más allá de las meras tecnologías y de las cronologías, centrándose en la perspectiva sociocultural. Es decir, en las apropiaciones y usos de las tecnologías mediáticas, los procesos socioculturales en los cuales estas se insertan y para hacer circular discursos, especialmente si hablamos desde la perspectiva de los sectores sociales en condiciones de dominación o subordinación. En segundo lugar, sobre qué significa entender la comunicación en una mirada histórica de largo plazo, apostando a la superación del mediocentrismo y adoptando un punto de vista que apunte a la relación entre comunicación y cultura. En tercer lugar, sobre las implicancias de visibilizar experiencias y expresiones comunicativo-culturales heterodoxas que han sido desperdiciadas por los grandes relatos sobre lo popular desde el pensamiento crítico y desde la política.

Por esta razón, el libro plantea un conjunto de problemas y una serie de propuestas de análisis e interpretación, antes que presentarse como un manual cerrado sobre sí mismo. Comienza identificando algunas problemáticas establecidas por el campo de historia de la comunicación y el campo de la historia de la comunicación alternativa a nivel internacional, apostando por la historización de la comunicación como una medida necesaria para combatir la clausura que ha hecho la comunicología dominante en torno al estudio de

los medios, las tecnologías y profesionales del campo, por tratarse de una reducción artificiosa del mismo.

Asimismo, el libro también se refiere a la correspondencia entre los procesos de constitución disciplinar de ambos campos con algunos hitos históricos concretos que exceden el ámbito académico, pero que terminan teniendo influencia sobre él. Por ejemplo, el encuentro entre la comunicación y la nueva historia social o el encuentro entre el marxismo cultural y la historia de la comunicación. Cruces que a nivel internacional se producen en la década de los setenta, pero que lamentablemente en Chile parecen haber llegado solo en forma de producción intelectual atomizada y discontinua.

En este punto de la argumentación, la propuesta es ajustar el lente con el cual se mira el campo. La apuesta por una comprensión de la comunicación desde la cultura, nos lleva a dos máximas que contribuyen a profundizar en un acercamiento que es comunicológico, mas no mediocéntrico. Esto implica asumir varios supuestos: i) la cultura es comunicada por medio de diversas formas expresivas y, simultáneamente, estas formas expresivo-comunicativas conforman cultura a su vez; ii) los medios de comunicación que utilizan tecnologías masivas (en soportes analógicos como digitales) son solo una parte de la comunicación; iii) las formas expresivo-comunicativas en formato ilustrado y racional son solo una parte de las formas de expresión de los grupos subalternos y las clases populares; por lo tanto, es necesario ampliar la mirada sobre otros soportes comunicativo-expresivos y otras estéticas para construir una historia de la comunicación alternativa que dé cuenta adecuadamente de la persistencia y continuidad de este tipo de experiencias en la vida social.

Con todas estas alertas en mente, el ejercicio de revisar la investigación publicada sobre comunicación alternativa en Chile nos devuelve una imagen incompleta, discontinua en el tiempo, con su foco sobre medios masivos (prensa, cine, radio, televisión) que por lo general no va acompañada de una perspectiva comunicológica, sino esencialmente descriptiva y secuencial. Asimismo, hasta bien entrada la dictadura la investigación se centra sobre todo en la comunicación

CONCLUSIONES

alternativa construida por un sujeto popular de carácter obrero-ilustrado o que adhiere a esta aproximación a la realidad.

Por otra parte, los hallazgos de la investigación sobre comunicación alternativa vistos a la luz de la propuesta del estudio de 12 casos y el conocimiento generado a partir del rastreo de tesis de pregrado y postgrado —utilizando las categorías de popular representado, popular no-representado y popular reprimido—, permiten avanzar en una hipótesis paradójica respecto de la relación entre el objeto estudiado (los sujetos y movimientos sociales que han sido protagonistas de las diversas experiencias de comunicación alternativa observadas) y los procesos histórico-sociales.

Entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX surge una amplia cantidad de experiencias de comunicación alternativa que se institucionalizan con el paso del siglo, pero vuelven a emerger de manera más autónoma durante la dictadura de Pinochet y el período posterior. Este proceso de institucionalización permite pensar en la existencia de una relación inversamente proporcional entre el proceso de incorporación de las masas populares a los espacios de poder (el período que va de 1925 a 1973) y el desarrollo de la comunicación alternativa: estas últimas experiencias abundan en contextos de menor institucionalización de la cultura obrera ilustrada; o sea, con anterioridad a la fundación del Partido Comunista en 1922 y a partir del proceso de desobrerización que implica el neoliberalismo impuesto desde el gobierno pinochetista en adelante. Es decir, entre fines de la década del veinte y principios de la década de los setenta, experiencias de comunicación alternativa cuyos orígenes pueden rastrearse hasta fines del siglo XIX, se reconvierten mayoritariamente en prensa partidista de izquierda (algunas de esas otras experiencias quedan, pero su peso y relevancia opera a un nivel subterráneo e invisible a las corrientes políticas principales). Otro hallazgo relevante se refiere a que, en términos generales, las experiencias de comunicación alternativa revisadas tampoco se constituyen como un espacio autónomo de experimentación en términos técnicos o estéticos, ya que cuando hay una estrategia, esta es de carácter político y lo comunicacional queda supeditado.

Por otro lado, tenemos que la base del ecosistema actual de comunicación alternativa se afianza en proyectos surgidos sobre todo entre fines de la dictadura y principios de la transición, especialmente en relación a la radiodifusión. Sobre eso, a partir de mediados de los 2000 se produce la emergencia y difusión de proyectos en soportes digitales. Todos estos proyectos, a diferencia del período anterior, prácticamente no poseen una adscripción partidaria explícita ni son parte de proyectos políticos con pretensiones de tomarse el Estado. Sin embargo, al mismo tiempo siguen siendo en su mayoría proyectos comunicacionales de contenido político explícito.

Los hallazgos llevan necesariamente a la reflexión sobre el vínculo entre comunicación, cultura popular e izquierda política: si partimos del supuesto planteado por la teoría de la comunicación alternativa sobre la cultura popular como base de la comunicación alternativa, la dimensión lúdica y festiva de lo popular va atrofiándose en los proyectos de comunicación alternativa porque el horizonte político apela a la seriedad y a la gravedad como el lenguaje principal. El potencial creativo de la gente común y corriente ha sido llevado a su nivel más ínfimo en las formas dominantes de la comunicación alternativa, tanto en el período de institucionalización como en el período posterior. Es posible sostener que esto recién comienza a quebrarse de modo estructural a partir de las movilizaciones estudiantiles de 2011, si bien se podría acusar que este cambio estético no ha ido acompañado de una reflexión macro-política sobre las implicancias y potencialidades de este giro.

Ante este escenario es que resulta relevante el uso del concepto cultura popular ausente como clave interpretativa para referirse a los sectores populares incrédulos o indiferentes ante las promesas de una emancipación que pasa por abrazar la matriz ilustrada del proyecto moderno; que desarrollan formas de ser, negociar y resistir dentro de las incompletas e imperfectas modernidades latinoamericanas, sin renunciar a elementos propios de la matriz popular simbólico-dramática, con sus excesos, sensaciones, emociones y contradicciones. De manera específica, la conceptualización de cultura popular ausente que hacemos —y su fundamentación anclada a las tres matrices de

CONCLUSIONES

pensamiento crítico ya señaladas— permite ampliar conceptualmente la visión sobre los casos y experiencias que conforman el campo de la comunicación alternativa.

El rastreo de tesis de pregrado y postgrado con este concepto en mente es lo que nos motiva a pensar que el campo de estudio de la comunicación alternativa contiene —potencialmente— una amplia gama de otras experiencias, cuya visibilización es por ahora principalmente artística o literaria y requiere aún de una aproximación comunicológica. Por esta razón, la interdisciplinariedad es un requisito necesario para que la investigación sobre la comunicación alternativa madure como campo de estudio en el país. Existe conocimiento acumulado a partir del cual seguir avanzando en la constitución del campo. No se trata de partir de cero, sino más bien de profundizar la perspectiva comunicacional.

Asimismo, la incorporación de la perspectiva histórica de largo plazo nos ayuda a entender la coexistencia de experiencias explícitas que se institucionalizan en el tiempo, junto a expresiones efímeras, sutiles o poco visibles, confirmado así la tesis de Downing sobre las dos dimensiones contrahegemónicas de la comunicación alternativa: como acción visible concentrada y como resistencia continua subterránea.

En este contexto, los dos estudios de casos que presentamos sobre la continuidad de la poesía popular impresa entre el siglo XIX y el siglo XX, así como sobre el videoactivismo de la última década marcado por la digitalización de las tecnologías masivas, nos permiten sostener lo siguiente:

En primer lugar, que es posible y necesario hacer una historia de la comunicación alternativa utilizando simultáneamente las matrices de la cultura popular ausente y la cultura popular obrera como encuadre, ya que no existe una separación absoluta entre los ámbitos de influencia de ambas. Los sujetos populares se mueven cotidianamente entre las dos matrices y establecen relaciones de negociación con ella. Son las estructuras partidistas de izquierda las que históricamente han acorralado la dimensión simbólico-dramática de la cultura popular, intentando domesticar o desactivar sus formas

de expresión, básicamente por no tener herramientas para comprenderla y acogerla a un mismo nivel que la matriz racional ilustrada.

Aunque en la investigación acumulada sobre poesía popular impresa, esta es vista principalmente como poesía y no como una forma de comunicación, investigaciones como las de Marcela Orellana, Tomás Cornejo y Josefina Araos han permitido avanzar en esta última perspectiva, pudiendo afirmar que la lira popular es una forma de comunicación alternativa que remite a la cultura popular ausente —en permanente relación de negociación con la cultura obrera ilustrada y con la cultura de masas—, aun considerando el arco temporal que distancia los dos poetas estudiados.

Los colectivos de videoactivismo también constituyen experiencias de comunicación alternativa que se ponen a disposición de movimientos sociales de antiguo y nuevo cuño. Sin embargo, son experiencias cuyo rango de acción es acotado. Encontramos en ellos un anclaje ilustrado, proveniente de la propia formación universitaria de la mayoría de sus integrantes, que al mismo tiempo se conjuga con la búsqueda de una estética y un lenguaje audiovisual que se deja permear de espacios y sujetos populares diversos. Vemos que son experiencias hijas de su tiempo, con sus debilidades, fortalezas y contradicciones. Por ejemplo, creen en la horizontalidad pero no consiguen establecer formas colectivas de autoformación. Se cuestionan el uso de estrategias digitales como el *streaming* o la viralización, pero no están muy interesadas en el desarrollo de prácticas prefigurativas en torno al uso de tecnologías libres.

Por último, dejar enunciados algunos de los temas que quedan pendientes de seguir investigando en profundidad respecto de las diversas experiencias de comunicación alternativa identificadas a lo largo de la historia de Chile, como los procesos de transformación que generan estos proyectos en quienes participan de ellos y qué pasa con sus públicos y audiencias.



Este libro se terminó de imprimir
en Santiago de Chile,

octubre de 2018

Teléfono: 22 22 38 100 / ril@rileditores.com

Se utilizó tecnología de última generación que reduce el impacto medioambiental, pues ocupa estrictamente el papel necesario para su producción, y se aplicaron altos estándares para la gestión y reciclaje de desechos en toda la cadena de producción.