



1 8 0 3

De dictaduras hegemónicas a Revoluciones moleculares...

*El arte como mecanismo de resistencia durante las últimas dictaduras argentina y
chilena 1970 – 1990*

Catherine Lozano Tinjacá

Asesora: María Ochoa

Trabajo de grado para obtener el título de:

Politóloga

Universidad de Antioquia

Facultad de Derecho y Ciencias Políticas

Ciencia política

Medellín

2019

Palabras preliminares

Escribir un documento que logre contener la magnitud de los hechos observados en esta investigación no ha sido una tarea sencilla, debo hacer énfasis en que a mi parecer quedan por fuera situaciones importantes; estoy segura que existieron formas de resistir más profundas, con circunstancias especiales, a las que habrá sobrevivientes que le tendrán un aprecio inmenso, otras profundamente valiosas que aún no han sido documentadas o que en alguna biblioteca habrá más libros, más autores, más personas que han dedicado años de su vida a desentrañar acontecimientos de las dictaduras. Que con la madurez que da la academia y el ejercicio politológico encontraré más adelante aristas que en este momento no contemplé y que harán que la investigación tome un giro distinto, creo necesario hacer la salvedad de que aspiro a que este tema que me apasionó durante toda mi carrera universitaria no se quede solo en eso, que en el futuro desde otros puntos de reflexión retome la escritura, que volveré a Chile y Argentina a hablar sobre este tema, a tratar de comprender el porqué de su cultura, cómo los Estados burocráticos autoritarios, les cambiaron la vida, a tratar de reconstruir los pasos de personas que estuvieron sumamente comprometidas con la resistencia pacífica y que tuvieron la esperanza suficiente para conservar libros, guardar casetes, rollos fotográficos, con la ilusión de que en el futuro esas cosas que los ponían en peligro serían invaluable, las huellas de una generación.

Quiero agradecerle a Paulina González, Karen donoso, Laura Jordán, Constanza Vega, Daniela Lucena, Víctor Muñoz, que más que darme una entrevista me permitieron conversar no solamente con académicos que trabajan en temas relacionados, sino que también me enriquecieron con anécdotas y datos que su dedicación y esfuerzo les han permitido obtener.

A Paulina le agradezco inmensamente permitir que nos adentráramos en el Museo de Arte Contemporáneo, volver a mi país con libros que documentan el movimiento artístico de la década del ochenta y el noventa. A Karen la gran cantidad de fuentes que ampliaron la perspectiva de la investigación y que con su ejemplo me demostrara que se puede dedicar la vida a lo que te apasiona. Para Laura el agradecimiento es inmenso por dejarme entrar en su casa, por permitirme compartir con su familia, por el mejor té con galletas de todo el viaje y

por darme la posibilidad de ver en vivo los cd creados especialmente para la campaña del No en el plebiscito chileno. A Constanza quien con su amor por la docencia y su dedicación contribuyen a que la historia siga viva. A Daniela su disposición y apoyo, todas las recomendaciones y la calidez con la cual me hizo sentir bienvenida desde el primer momento.

Esta investigación no sería lo que es si María Ochoa no fuera la asesora, para María las palabras no son suficientes, trabajar a su lado fue un privilegio, su compromiso con esa idea que me había formado en la cabeza y que durante mucho tiempo fue todo un reto expresar fue invaluable. Más que asesora fue una comprometida con la causa, me permitió desarrollar una idea de la que me enamoré y que me cambió la vida.

A mi familia porque aun cuando no entendían muy bien lo que estudiaba y, por qué me había ido a 400 kilómetros de distancia para hacerlo, fueron una voz de aliento en los tiempos complejos, a mi papá que desde la infancia me dijo constantemente que estaba hecha para la academia, que me alentó a ser una lectora voraz y que en su momento entendió mi necesidad de emprender vuelo.

A mis abuelos que con su ejemplo me enseñaron que hay que salir a hacer realidad los sueños, que desde la niñez me forjaron la creencia de ser nieta de migrantes y un inmenso amor por la tierra y sus montañas.

a mis amigos, a los que durante toda la carrera me apoyaron en la distancia y a los que son colegas y familia, que contribuyeron en la maravillosa experiencia que fue convertir Medellín en mi hogar.

Finalmente, a la universidad de Antioquia que me enamoró desde el primer día, que me cambió la vida y me permitió convertirme en la persona que soy hoy, y a mi facultad por apoyarme cuando como estudiante a través de un proyecto les plasmé la idea que tenía en mi cabeza y con toda la disposición posible financiaron ese sueño y me permitieron salir por primera vez del país.

*Dedicada a todos aquellos que
resistieron las dictaduras...*

*“Por haber tenido que elegir
entre quemar los libros o vivir
con miedo y haber elegido
vivir con miedo.” (Invernizzi,
2005)*

De dictaduras hegemónicas a Revoluciones moleculares...

El arte como mecanismo de resistencia durante las últimas dictaduras argentina y chilena 1970 – 1990

Las dictaduras del cono sur son un tema extenso que ha sido explorado desde distintos ángulos, han pasado décadas desde su surgimiento y son innumerables las líneas de investigación que han hecho de estas su objeto de estudio y aunque parezca que ya todo está dicho este fenómeno aún tiene aspectos por explorar; es de la necesidad de acercarse al campo del arte y la cultura durante este periodo que nace esta tesis, que tiene por objetivo analizar algunos procesos artísticos sucedidos en el contexto del último Estado burocrático autoritario tanto en Argentina (1976- 1983) como en Chile (1973-1990) para a través de su desarrollo identificar formas de resistencia colectiva en respuesta a los mecanismos represivos reactivos y proactivos desarrollados durante este periodo.

Los proyectos políticos desarrollados durante la última dictadura argentina y chilena utilizaron mecanismos represivos* (monopolio de la violencia) para afianzarse en el poder e impedir la alteración del orden dominante, creando así un ambiente social plagado de miedo que tenía por objeto la destrucción del tejido social a través de la invasión de todas las esferas de la vida y un dominio férreo de la esfera pública.

Este enfoque permite construir un marco teórico compuesto por conceptos macro como lo son cultura, hegemonía, Estados burocráticos autoritarios, resistencia y prácticas artísticas políticas, los cuales permiten realizar una clasificación de los mecanismos represivos de acuerdo con su carácter reactivo o proactivo y a su vez identificar procesos artísticos que se erigieron como respuesta. Para posteriormente realizar un análisis partiendo de la metodología cualitativa, el análisis documental y las entrevistas.

* estos serán desarrollados con mayor amplitud más adelante

Contenido

Introducción.....	7
INTERVENCIÓN EN EL ARTE Y LA CULTURA	14
LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA.....	17
ESTADO BUROCRÁTICO AUTORITARIO	25
Estado Burocrático autoritario argentino	26
Estado Burocrático autoritario chileno	26
POLÍTICAS CULTURALES.....	28
Política cultural argentina.....	28
Política Cultural Chilena.....	31
MECANISMOS REPRESIVOS.....	33
Mecanismos represivos reactivos.....	33
Mecanismos Represivos Proactivos.....	36
CENSURA.....	38
Editorial EUDEBA.....	38
Editorial QUIMANTU.....	41
REVISTAS CULTURALES.....	44
MUSICA Y CLANDESTINIDAD.....	52
EL ROCK Y LAS MALVINAS	63
DENUNCIAS GRÁFICAS.....	69
PAREDES QUE REFLEJAN.....	74
Conclusiones	77
Referencias	81



Ilustración 1 Latinoamérica - Brigada Ramona Parra

Introducción

Durante los años de 1970 a 1990 América latina fue escenario de los últimos regímenes burocráticos autoritarios sucedidos en los países de Argentina y Chile, estos llevados a cabo gracias a golpes de Estado que lograron ampliar el panorama hacia un nuevo escenario estatal en el cual de forma explícita se vivía un control administrativo de la vida ciudadana tanto pública como privada. Siendo esto posible gracias al entramado funcional creado por militares con un gran ímpetu represivo que tenían como objetivo la reducción y posterior eliminación del accionar político y la despolitización de cada una de las esferas de la vida.

En este camino hacia la despolitización el Estado burocrático autoritario chileno implementó agendas ideológicas cuyo contenido se basó en políticas culturales y educativas que tenían por objeto la creación y/o modificación de las prácticas cotidianas, de los valores primordiales, de los objetivos y visiones colectivas de los sujetos y de la nación.

Paralelamente las juntas militares tanto argentina como chilena implementaron un aparato de espionaje, represión y persecución de las organizaciones tanto políticas como educativas en busca de la desarticulación y eliminación de toda postura disidente del régimen, con especial énfasis en el caso argentino, en la capacitación de docentes, directivos y estudiantes para fidelizarlos con las nuevas políticas educativas y sociales impuestas.

Todo esto con la intención de expulsar a los individuos de la esfera pública negándoles la posibilidad de entablar diálogos sobre el poder y cualquier clase de crítica al Estado, por medio de acciones como el encarcelamiento por motivos ideológicos, los despidos profesoraes, el cierre de instituciones y carreras, las operaciones especializadas en la quema de libros, y otras formas de censura que buscaron la uniformización y disciplinamiento de los actos cotidianos.

Es importante resaltar que la base para la toma de medidas era la inferencia *“todo hecho social es un hecho político, todo hecho político es un hecho subversivo, todo hecho subversivo debe ser reprimido”* (Pineau, 2014, pág. 106).

Este trabajo cuenta con un primer apartado que se refiere a la metodología bajo la cual fue realizado, establece la investigación cualitativa como el método desde el cual es observado el tema por medio de la investigación documental y de las entrevistas semiestructuradas.

Posteriormente se encuentra el primer capítulo dividido en dos momentos, un primer momento referente a la intervención en el arte y la cultura que sondea a grandes rasgos el ambiente de represión y censura que se vivía en tiempos de dictadura y que va a ser determinante para el paso de la militancia ideológica a la militancia artística – cultural, en la que fue vital el uso del espacio público y la reapropiación de este por parte de los ciudadanos.

En un segundo momento se establece desde autores como Jacques Rancière y Chantal Mouffe la relación que existe entre el arte y la política para así poder identificar que el arte en si puede ser una forma de manifestarse como sujeto político, que el accionar político no se encuentra limitado a la participación electoral, a la militancia partidista o al ejercicio de un cargo de elección popular, sino que a través de actos cotidianos es posible incidir políticamente.

Como esta investigación está basada en el periodo histórico durante el cual se desarrollaron estados burocráticos autoritarios se hace pertinente dedicar el segundo capítulo a establecer con mayor detalle en que consiste esta denominación, que hace a estas juntas militares estados burocráticos autoritarios, que las diferencia de otros procesos dictatoriales vividos con anterioridad en el mismo territorio. Y a raíz de la observación de estas características se

hace pertinente que el capítulo tercero sea dedicado a la identificación de las políticas culturales que desarrollo cada estado burocrático autoritario.

Los primeros tres capítulos sientan las bases para establecer categorías que permiten clasificar los mecanismos represivos que los estados burocráticos utilizaban en su accionar. A través de un análisis en el cuarto capítulo se establece la distinción entre mecanismos represivos reactivos que hacen referencia a los que utilizan la fuerza (identificados de manera explícita en la primera tabla).

Por otra parte, se encontraban los mecanismos represivos proactivos (identificados en la segunda tabla) que hacían parte del mismo plan de contención del comunismo pero que tenían formas menos violentas físicamente y que estaban más ligadas a la creación de alternativas deportivas y folclóricas para despolitizar la ciudadanía. En el caso chileno hay un énfasis por parte de la junta militar en el discurso projuvenil.

Posteriormente al análisis y clasificación de los mecanismos represivos los capítulos siguientes ejemplifican mecanismos reactivos y proactivos; abordan maneras en que la población civil y los artistas se refugiaron para resistir a los Estados burocráticos autoritarios.

El quinto capítulo contempla el mecanismo represivo reactivo de la censura específicamente en el caso de las editoriales. En este se toma como ejemplo la editorial Eudeba (Argentina) y la editorial Quimantú (Chile). En el caso argentino esto se ve complementado por ministerios y secretarías que tenían como fin último el seguimiento permanente de los autores y sus publicaciones. En el caso chileno se observa cómo no solo se censura la editorial, sino que es reemplazada.

El capítulo sexto propone el primer caso de resistencia observado en el trabajo, hace referencia a las revistas culturales que se desarrollaron en Argentina y Chile como contrapeso a la censura editorial, estas trataban temas como la música, el teatro, los movimientos por los derechos humanos entre otros. Eran plataformas con una intención de ser más explícitas y poner por escrito muchas de las situaciones que se estaban viviendo, servían como enlace entre los artistas y los ciudadanos, compartían los horarios en que ciertos artistas se presentarían y hacían reseñas sobre grupos que integraban las listas negras. En el caso

argentino con un fuerte énfasis en el rock nacional que era prohibido por el Estado burocrático autoritario en un primer momento.

Música y clandestinidad es el nombre del séptimo capítulo que tiene por tema el mecanismo represivo reactivo de las listas negras otra forma de censura establecida por las juntas militares, estas hacen parte de los pocos documentos creados en este periodo que han sido encontrados, son vitales para observar de manera operativa cómo se implementaron mecanismos de clasificación de potencial de peligrosidad y decretos que buscaban acabar con actividades populares como las peñas folclóricas.

Continuando con el tema musical el capítulo octavo ejemplifica cómo dependiendo del momento las juntas militares organizaban su discurso y estaban en pro o en contra de determinados artistas, en este capítulo se aborda el caso del rock argentino que en un primer momento es prohibido por la dictadura para después ser acogido durante la guerra de las Malvinas.

El capítulo noveno retoma las acciones artísticas que permitieron a la población resistir las acciones de las dictaduras, específicamente el caso del siluetazo (Argentina) que a través de siluetas de tamaño real hacían evidente el mecanismo de represión reactivo de desaparición forzada. Es a raíz de esta práctica y de su negación que se crea la categoría de desaparecido y surgen distintas agrupaciones entorno a la figura del desaparecido, algunas de ellas son las madres de la plaza de mayo (Argentina) y la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos (Chile), como también el movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo (Chile).

Siguiendo el hilo de las denuncias graficas el décimo capítulo continua con las prácticas artísticas de resistencia bajo el título paredes que reflejan, este capítulo centra su objeto en las brigadas muralistas (Chile) que tienen un origen anterior a la dictadura, son perseguidas por su apoyo al gobierno socialista del presidente Salvador Allende. Y la eliminación de sus murales el día posterior a la toma del poder por parte de los militares permitió vislumbrar el carácter de esta junta militar.

Además, demuestra que a pesar de la persecución y la constante eliminación de sus obras fue de vital importancia para hacer evidente la situación que se estaba viviendo, la búsqueda de pronunciamiento a nivel internacional y la presión hacia la transición democrática.

Finalmente, el apartado dedicado a las conclusiones tiene por objetivo establecer las razones que nos llevaron a considerar estas acciones o prácticas artísticas como formas de resistencia ante los mecanismos represivos tanto reactivos como proactivos, en un panorama aparentemente desolador que se concibe como un horizonte de inacción por parte de los ciudadanos y que, aunque efectivamente transformo la cultura y la forma de vivir de dos naciones.

Asimismo, permite atesorar el valor de las redes comunitarias, de las artes y la cultura como herramientas que no solo sirven para transformar estructuras hegemónicas, sino que también sirven de contrapeso ante el autoritarismo. Permitiendo cuestionar el valor de la esfera pública y del involucramiento de los diferentes actores de una sociedad en la apropiación del espacio público no solo como un espacio de convergencia y dialogo sino como un territorio sumamente potente e indispensable en la resistencia no violenta.

METODOLOGÍA

La reciente ampliación del concepto sobre participación política permite hacer visible nuevas formas de involucrarse políticamente, puesto que, al no estar anclado necesariamente a los comicios, la militancia en un partido o la designación electoral permite que campos como el arte y la cultura sean lugares desde los cuales se pueda ser un sujeto político activo. Esto respalda la tesis que desarrolla este trabajo de grado: el arte como un mecanismo de resistencia frente a regímenes burocráticos autoritarios, que no son tan básicos como se pensaba, que su uso de la fuerza no se limitaba a la cooptación del poder, sino que además eran dictaduras hegemónicas¹.

Este apartado tiene como objetivo establecer la metodología utilizada para el desarrollo de la investigación, el método, el enfoque y las técnicas que sirvieron de base para establecer el

¹ Según Tomás Moulian (1981) lo que constituye a las dictaduras hegemónicas es su uso del aparato estatal en función de reorganizar la sociedad y refundar la cultura, teniendo así un carácter burgués modernizador y no burgués reaccionario.

planteamiento y desarrollo de los objetivos e hipótesis. Para analizar si el arte puede considerarse un mecanismo de resistencia frente a regímenes burocráticos autoritarios sucedidos en Argentina y Chile durante 1970 a 1990 fue utilizado el método cualitativo.

Según Jiménez-Domínguez (2000) los métodos cualitativos parten de la premisa de que el mundo social está construido de significados y símbolos. Por esta razón la intersubjetividad es una pieza clave de la investigación cualitativa y también es el punto de partida para entender los significados sociales. *“La investigación cualitativa puede ser vista como el intento de obtener una comprensión profunda de los significados y definiciones de la situación tal como nos la presentan las personas, más que la producción de una medida cuantitativa de sus características o conducta”* (Jimenez Dominguez, 2000, pág. 71).

Como indica Martínez Rodríguez (2011) el propósito de los estudios cualitativos es llegar a comprender la singularidad de los sujetos y de sus comunidades teniendo como referencia su contexto histórico – cultural. En busca de examinar la realidad que otros experimentan a través de la interpretación de sus propios significados, sentimientos, creencias y valores.

Se utilizó la investigación documental valiéndose de la tesis de Eumelia Galeano Marín (2004) quien señala que los textos pueden ser “entrevistados” mediante las preguntas que guían la investigación, y se los puede “observar” con la misma intensidad con que se observa un evento o un hecho social. En este sentido, la lectura de documentos es una mezcla de entrevista y observación, permitiendo así tener datos, evidencias y observaciones sin haber sido testigo directo de los acontecimientos.

Con el fin de recopilar la mayor información posible y teniendo en cuenta el carácter reservado que aún poseen los documentos referentes a esta etapa de la historia se hizo pertinente desplazarse hasta Buenos Aires y Santiago de Chile para lograr un mayor acceso a documentos y estudiosos del tema.

En un primer momento a raíz de la bibliografía encontrada sobre el tema se realizó un acercamiento a académicos de ambos países que previamente ya habían realizado estudios que relacionaran el campo de las artes y la cultura con los proyectos políticos económicos establecidos por las dictaduras militares. De acuerdo con el nivel de interés y la posibilidad de reunirse en determinadas fechas con algunos de estos académicos se procedió a enviar un

modelo de entrevista semiestructurada que permitiera tener claridad sobre los temas que se buscaban abordar y que a su vez orientara el dialogo.

El uso de esta herramienta de recopilación de datos permitió identificar información relevante e interpretaciones realizadas a raíz del trabajo concienzudo realizado por expertos en el tema. *“La entrevista cualitativa tiene ventajas como lo son: la reconstrucción desde múltiples puntos de vista de hechos del pasado, el esclarecimiento de experiencias humanas subjetivas, el estudio de representaciones sociales personalizadas y el uso efectivo del tiempo y los recursos”* (Guardián-Fernández 2007, p.198-199).

Para establecer una relación más cercana y que permitiera entender a mayor nivel los acontecimientos sucedidos dentro de este periodo de tiempo se complementaron las entrevistas con visitas a museos, bibliotecas y archivos. Que hicieron posible identificar la forma en que es percibida en su propio territorio esta etapa de la historia y como los procesos artísticos no fueron solamente un mecanismo de resistencia ante las dictaduras, sino que posteriormente canalizaron los procesos de memoria.

Luego de un reiterado estudio de material como libros, artículos, documentales, entrevistas, se buscó dar cuenta del papel de las agrupaciones artísticas, de sus obras, performances, exposiciones, correo, todo esto en el entorno de la dictadura, para observar cómo estas prácticas significaron una vía de escape de la represión, una forma camuflada a partir de la cual se hacía evidente el contexto y los sucesos que en este ocurrían (aunque fueran negados por los militares). Cumpliendo con la doble función de ser un mecanismo para representar la ausencia, las desapariciones, la tortura, y un medio para solicitar a la comunidad internacional su intervención. Y propiciar el apoyo necesario para que migraran hacia el exilio aquellos que más peligro corrían por intentar hacer evidente lo que estaba sucediendo.

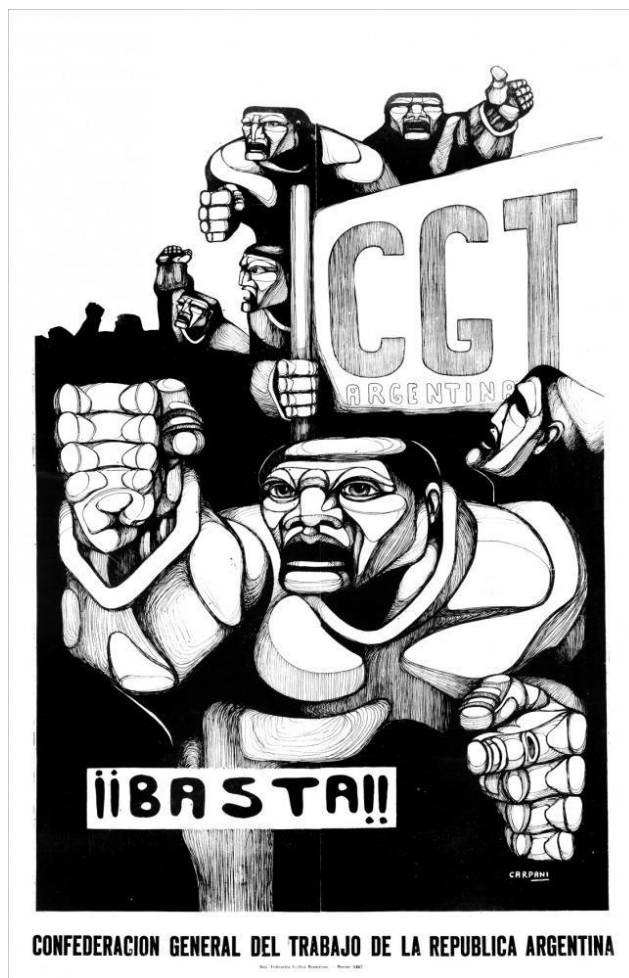


Ilustración 2 Sindicalismo y utopía - Ricardo Carpani

INTERVENCIÓN EN EL ARTE Y LA CULTURA

“El arte es una eterna confesión del mundo que uno lleva en las entrañas. Y las entrañas y el objetivo artístico tienen historia y memoria.”

Nissim Sharim

Aunque el papel de la educación, las artes y la cultura no sea el tema tratado con mayor regularidad al referirse a los regímenes burocráticos autoritarios, es preciso hacer evidente su importancia en el desarrollo y ejecución del discurso antiautoritario, puesto que la

subversión dejó de ser representada solamente como una guerrilla armada² y fue identificada como un conflicto ideológico, de diferencia y de disidencia.

Se consideró la diferencia ideológica como subversiva, potencialmente peligrosa, impulsando así la necesidad de camuflarse en historietas, canciones, cuentos, películas u obras como si estas fueran “armas secretas”.

Las dictaduras asumieron una política cultural de alcance nacional, una estrategia de control, censura, represión y producción cultural, educativa y comunicacional planificada. *“De un lado estaban los campos de concentración, las prisiones y los grupos de tareas. Del otro, una compleja infraestructura de control cultural y educativo, lo cual implicaba equipos de censura, análisis de inteligencia, abogados, intelectuales y académicos, planes editoriales, decretos, dictámenes, presupuestos, oficinas. Dos infraestructuras complementarias e inseparables desde su misma concepción”* (Ministerio de Educación de la Nación Argentina, 2010, pág. 70).

Fue por estas razones que ante el terror y la imposibilidad de reuniones a plena luz del día o que no tuvieran un carácter clandestino, fue necesario canalizar las energías políticas, lo que se condujo de la militancia ideológica hacia las actividades culturales. Muestra de esto es la creación en 1977 del TIT (taller de investigaciones teatrales), en 1978 el TIC (taller de investigaciones cinematográficas), y hacia 1979 el grupo de Arte Experimental Cucaño en Rosario, Argentina (La Rocca, 2016).

Varios colectivos se fueron formando a través de los años y en varios puntos del territorio, sus acciones/expresiones artísticas (en algunos casos específicos performances) *“irrumpían e interrumpían efímeramente el ambiente de censura, represión y miedo provocando un efecto de concientización sobre la población, un microcosmos de abierta disidencia”* (Katunaric, 2008, pág. 299).

² El concepto y las características asociadas al enemigo cambian a raíz de la guerra fría, es a partir de este momento que el conflicto tiene un recrudescimiento en el carácter bipolar entre derecha e izquierda y el enemigo se asocia con la izquierda y la disidencia.

Además de aprovechar el espacio público y reactivar su función como territorio para la comunicación ciudadana, *“como un espacio destinado a producir una intervención simbólica que resignificara el sentido de lo político y lo comunal.”* (Vich, 2004, pág. 64).

“el valor de estas performances callejeras habría radicado tanto en su desobediencia simbólica frente al mundo oficial, como en la intensidad metafórica que sus signos consiguieron articular en los imaginarios colectivos. Estos eventos pusieron al descubierto un conjunto de estructuras simbólicas de dominación social e invitaron a cambiarlas a partir de prácticas alternativas y de nuevos significados” (Vich, 2004, pág. 76).



Ilustración 3 Víctor Jara - Brigada Ramona Parra

LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA

"Allí hermano, aquí sobre la tierra, el alma se nos llena de banderas que avanzan. Contra el miedo avanzan. Venceremos".

Víctor Jara

Cuando se habla de la relación entre el arte y la política es frecuente que esta sea determinada en torno al compromiso del creador de la obra artística con la realidad social que se observa o porque la obra verse sobre algún acontecimiento político, reduciendo así el carácter político al contenido o mensaje de una obra. Como indica Nelly Richard (2006) se establece al arte político como aquel que simplemente denuncia las miserias del mundo.

Aunque el arte y la política sea una relación muy frecuente no es la única, existen perspectivas como la de Schmitt (1998), Arditi (1995) y otros autores los cuales consideran que la política no puede ser reducida a una región de lo social, puesto que lo político (momento de inscripción y configuración de las relaciones sociales) es generalizado, no comprende un territorio único y a su vez surge fortuitamente, entendiendo así que lo político puede surgir en cualquier espacio, sin importar si permanece o no en el terreno institucional de la política.

Gracias a esta mirada es que se hace posible pensar en otras conexiones aún más estrechas entre el arte y la política. En este caso será tomada como base la relación que establece el autor francés Jacques Rancière (1996 – 2013) y a partir de su pensamiento será posible instaurar bajo sus conceptos e ideas la razón por la cual ciertas acciones artísticas pueden considerarse mecanismos de resistencia. Esto es posible gracias a que el autor se aleja de la afirmación según la cual el arte y la cultura contribuyen a la reproducción del orden social.

Es a partir de la experiencia del mayo francés³ (1968) que el debate intelectual gira entorno a las formas que podría asumir la “emancipación política” (Muñoz M. , 2006). Posteriormente en los años setenta y ochenta se llevaron a cabo sucesos como la contestación juvenil a la guerra de Vietnam, el activismo feminista, el movimiento negro en Estados Unidos, así como resistencias estudiantiles y obreras. Procesos y movimientos que “ponen en evidencia que las transformaciones pueden aparecer en cualquier espacio del orden, incluso por fuera de las instituciones tradicionales del sistema político” (Muñoz M. , 2006).

Siendo propicio para que Rancière (2006) realice indagaciones y dote de contenido conceptos como los que denominó la policía, la política y lo político⁴, y a su vez las formas de entender lo sensible a través del arte.

Para comprender la perspectiva del autor es importante reconocer que se ubica en un enfoque post–estructuralista y post– fundacional⁵ lo que a grandes rasgos asume que el orden social no está determinado (la estructura no determina todas las relaciones que suceden dentro de ella) y que el antagonismo es constitutivo e inherente de la sociedad. Por lo cual la política es la “*cuenta de la parte sin parte*” (2006).

Según esto lo que define a la política es su capacidad de incorporar a los sectores que son invisibles al orden dominante. Es por esta razón que cuando la política surge “*se produce una ruptura del orden de la dominación, lo que significa un necesario reacomodamiento de*

³ Protestas estudiantiles de gran repercusión que se convirtieron en referente histórico de los movimientos sociales del siglo XX.

⁴ Estos conceptos serán desarrollados más adelante.

⁵ Definidos por Oliver Marchart como proyectos teóricos que suponen que toda sociedad ha sido fundada, instituida y que puede ser refundada una y otra vez.

los lugares que ocupa cada uno y de lo que está permitido en términos de habla, goce, visibilidad pública, etc.” (Capasso, 2018, pág. 218).

En un esfuerzo por entender más a fondo la conexión entre arte y política que propone Rancière es necesario establecer de manera general ciertos conceptos básicos para el autor y entorno a los cuales gira su concepción.

Rancière define lo político como el encuentro entre dos procesos heterogéneos, el del gobierno y el de la política. Ambos se refieren a dos tipos de comunidad, dos tipos de reparto de lo sensible (Rancière, 2005) que es el nombre que le da a la definición de lugares, espacios y tiempos que delimitan la existencia de un común, lo que separa y excluye por un lado y lo que hace participar por otro.

Es así como el gobierno da cuenta de la distribución de nombres, lugares, espacios y funciones, naturalizándolos y legitimándolos, haciendo evidente que todo orden está construido, no es natural y por este motivo puede cambiar (Rancière, 1996).

¿Pero cómo es posible cambiar este orden?

Ya se ha establecido que el orden lo construye y determina el gobierno y que como consecuencia este es quien define espacios, nombres y tiempos. En ese caso la política tiene como objetivo a través de prácticas (que parten de la suposición de que todos somos iguales) de cuestionar las lógicas de la institución para romper con la naturalización de la dominación. De esta manera solo hay política cuando el orden establecido por el gobierno es interrumpido por el efecto de suponer la igualdad de cualquiera con cualquiera, oponiéndose al discurso del gobierno, y haciendo visible lo invisible que se refiere a la visibilidad del excluido por el gobierno.

Para que la política suceda es necesario que haya un espacio y un tiempo en el cual se encuentren las lógicas heterogéneas. En el libro momentos políticos Rancière establece que la temporalidad es importante porque cuando hay política es instaurado otro curso del tiempo, *“los momentos políticos son micro acontecimientos de disenso, de desgarramiento del tejido común, un cuestionamiento al mundo dado y la posibilidad de configurar otro.”* (Capasso, 2018, pág. 221)

Paralelo a esto concibe la idea de la redistribución del tiempo la cual utiliza para referirse a la decisión sobre quienes tienen o no el tiempo de ocuparse de los asuntos comunes, quiénes pueden pensar más allá de las necesidades de producción y reproducción, es decir, construir un tiempo que le sea propio (Rancière, 2013)

En la noche de los proletarios (2010) Rancière lo ejemplifica a través de la doble experiencia del tiempo que tenían los artesanos: por un lado el tiempo de la jornada de trabajo (el tiempo normal de la dominación) y por otro la experiencia de una temporalidad distinta en la cual dedican el tiempo de reposo a leer, escribir, discutir, etc.

Esta doble experiencia se convierte en una ruptura del orden instituido a través de la distribución del tiempo, una ruptura que es tangible y a su vez es simbólica. *“Es de esta manera según el autor que la emancipación comienza con la posibilidad de vivir varios tiempos a la vez y de participar en varios mundos de experiencia, en la construcción de formas de pensamiento y de acción colectiva, lo cual crea las condiciones de una subjetivación política”*. (Capasso, 2018, pág. 222)

Al referirse al espacio el autor indica que para el gobierno el espacio de circulación ha sido instituido únicamente para transitar, pero para la política en ese espacio surge una transformación, deja de ser un lugar meramente de tránsito para convertirse en un espacio de manifestación de un sujeto que puede ser el pueblo, los trabajadores, los ciudadanos. Se trata de reconfigurar el espacio, lo que en este es posible hacer, ver, decir y nombrar. (Rancière, 2006)

Según Ardití (2009) “la política emancipatoria” es la práctica que busca interrumpir el orden establecido y, por lo tanto, que apunta a redefinir lo posible, con el objetivo de instaurar un orden menos desigual y opresivo, ya sea a nivel macro o en las regiones locales de una microfísica del poder.

Esto respalda la tesis de Rancière sobre la existencia de una estética de la política, refiriéndose a la política no solo como un ejercicio, ni la toma del poder sino como la configuración de un espacio que altera lo que ya previamente ha sido establecido como el nombre dado a los espacios, su destinación y el acceso a ellos. El papel de la política en su

pensamiento es oponer un orden distinto al que ya se encuentra establecido y de esta manera cuestionar el orden que ha sido dado.

De esta manera, para Rancière el arte es político en la medida en que, la política busca irrumpir en la distribución de lo sensible, al suponer que los datos siempre pueden ser cuestionados, que aquellos que han sido invisibilizados pueden levantarse contra un sistema que ha clasificado lugares y ha otorgado funciones y de esta manera generar nuevas configuraciones; identificando la capacidad del arte para intervenir en el orden social.

A su vez considera que el arte propicia nuevas matrices discursivas y formas de identificación, de características contextuales que no son predefinidas de antemano, dando cuenta de la capacidad de redistribución de las relaciones. *“el arte tiene que ver con la política en tanto practica una distribución nueva del espacio material y simbólico. Esta idea de que el arte puede reconfigurar lo sensible, es denominada por Rancière (2005) como política de la estética.”* (Capasso, 2018, pág. 224)

La política y el arte tienen en común su capacidad de construir ficciones que se enfrentan con la ficción dominante. El arte por su parte al enfrentarse con la ficción dominante puede llegar a distorsionarla, usándola a su favor de manera que sea posible la construcción de un espacio.

Es así como la obra crítica puede ayudar a transformar lo que se percibe y lo que se piensa, pero eso no significa necesariamente que como resultado se obtenga una movilización política, puesto que una cosa son los efectos y otra las intenciones. Su propuesta se basa en repensar el arte como poder de ficción y a su vez el campo estético como uno de los lugares en los que puede suceder la emancipación igualitaria. De esta manera tanto la obra como el artista que la producen son generadores de visibilidad.

El arte crítico transforma al espectador en un actor, un sujeto activo que cuenta con una capacidad transformadora, percibiéndolo no como alguien ignorante sino como un sujeto que asume una posición.

“la emancipación comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve

con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares.”
(Rancière, 2010)

Es importante resaltar que para Rancière las prácticas de arte no tienen como función proporcionar formas de conciencia ni energías que movilicen una política exterior a ellas, a la par que no tienen como misión convertirse en formas de acción política colectiva. Su contribución es el diseño de un “paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible” (Rancière, 2002).

De esta manera la obra se considera un dispositivo pedagógico que transmite un mensaje directo al público, en el cual presenta una realidad política, a la vez que explicita el compromiso social del artista con el objetivo de generar un impacto que conlleve a la acción del espectador y por ende a la intervención política.

También es posible a través del arte reestablecer la figura del excluido de la sociedad y de esta manera los excluidos se mueven del lugar que les ha sido asignado por el orden policial haciendo evidente su existencia en espacios de los cuales han sido desalojados, generando disenso, haciendo evidente el carácter ficcional que posee el orden social. siendo esto lo que el autor considera arte político.

Puesto que para él el arte no es político porque se refiera a ciertos temas, porque represente conflictos o tenga como objetivo discursos políticos o la ilustración de una ideología. Para el autor el arte *“es político por la distancia que toma en relación a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla este espacio”* (Rancière, 2011).

Pero Rancière no es el único que ve en el arte un sentido político, al leer a Chantal Mouffe es posible identificar dos conceptos claves en su forma de comprender la naturaleza de lo político: el antagonismo y la hegemonía. Desde su perspectiva el antagonismo impide la totalización plena de la sociedad y descarta cualquier posibilidad de una sociedad que vaya más allá de la división y el poder. por esta razón la sociedad es el producto de una serie de prácticas que tienen por objetivo establecer un orden. A las prácticas que se encargan de crear un determinado orden y que fijan el significado de las instituciones sociales las llama “prácticas hegemónicas”.

Es así como todo orden se afirma a partir de la exclusión de otros posibles órdenes, porque cada orden es la expresión de una determinada configuración de las relaciones de poder, es por esto por lo que todo orden puede ser desafiado por prácticas contrahegemónicas que tengan por objetivo desarticularlo para así instalar otra forma de hegemonía.

Pero esta confrontación hegemónica no se ve limitada a las instituciones políticas tradicionales, sino que puede suceder en todos los lugares donde se construye la hegemonía y es por esta razón que considera que las prácticas artísticas pueden relacionarse con la política. Puesto que la autora sostiene que “todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política porque contribuyen bien a reproducir un “sentido común” establecido, o bien a subvertirlo” (Mouffe , 1997).

Aquí es posible identificar la influencia de Antonio Gramsci puesto que para el autor las prácticas culturales y artísticas tienen un papel importante en la conformación y transmisión del sentido común, la reproducción o la desarticulación de cada hegemonía. por esto Mouffe considera que “las prácticas artísticas y culturales pueden ofrecer espacios de resistencia que socaven el imaginario social necesario para la reproducción capitalista”. (Mouffe, 2014).

Para la autora, las prácticas artísticas pueden ser prácticas de mantenimiento o de resistencia hacia determinado orden, es importante aclarar que estas por sí mismas no crean una nueva hegemonía. Esta condición hace necesaria la articulación de las prácticas artísticas con otros modos de lucha y en esto coincide con Jacques Rancière en determinar que estas son un vehículo, pero no la única manera en que se puede cambiar el orden hegemónico vigente.

Puesto que las prácticas artísticas funcionan en cuanto a la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico que ya está dado o en el desafío de este, lo que les otorga necesariamente una dimensión política. La dimensión estética se encuentra a partir de lo político que tiene que ver con el ordenamiento simbólico de las relaciones sociales. Razón por la cual la autora considera que no tiene ninguna utilidad establecer una distinción entre arte político y no político. Ya que no concibe la relación entre arte y política como dos campos separados entre los cuales se establecen relaciones.

Mouffe (2014) prefiere referirse a el arte crítico, aquel que hace posible observar lo que el consenso dominante tiende a ocultar o borrar. Un arte que no se halla limitado a un espacio

específico, permitiendo así que esté presente en las instituciones y se convierta en un ámbito de disputa (convirtiéndolos en espacios públicos agonistas). Abriendo la posibilidad a repensar la función de los museos e instituciones artísticas, contribuyendo a fomentar el debate y la crítica, a su vez que se constituyen como espacios que resisten a la comercialización del arte.

En este punto la autora, disiente de las posturas que afirman que solo es posible hacer arte crítico si se evitan las instituciones tradicionales, puesto que esto impediría reconocer las múltiples vías a través de las cuales es posible el involucramiento político.

Su propuesta es que el arte siempre es político mientras afirme, niegue o se resista a un orden hegemónico. Es así como las prácticas artísticas y las intervenciones pueden ofrecer espacios para la resistencia que eventualmente podrían debilitar las bases necesarias para el sostenimiento de determinado orden hegemónico.

Es importante señalar que las prácticas artísticas no siempre tienen un efecto político o están en busca de este, hay obras que producen experiencias sensoriales que pueden dar lugar a otras formas de identificación mediante el uso de recursos estéticos.

Como señalaba Chantal Mouffe *“si las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel decisivo en la construcción de nuevas formas de subjetividad, se debe a que, con la utilización de recursos que inducen respuestas emocionales, logran llegar a los seres humanos en el nivel afectivo. Es aquí donde reside el gran poder del arte: en su capacidad para hacernos ver las cosas de una manera diferente y para hacernos percibir nuevas posibilidades”* (Mouffe, 2014).



Ilustración 4 fragmento mural Brigada Ramona Parra

ESTADO BUROCRÁTICO AUTORITARIO

Este término ha sido acuñado por Guillermo O'Donnell (2009) y hace referencia a las dictaduras militares sucedidas en el cono sur a partir de finales de los años sesenta y que tienen su terminación a principios de los años noventa. Según el análisis del autor estas dictaduras militares fueron posibles gracias a una coalición entre gobiernos militares autoritarios de derecha y las históricas élites terratenientes y oligárquicas.

Estas coaliciones fueron caracterizadas por su exclusión de la política de las mayorías populares y también de las fuerzas de izquierda. Este tipo de régimen político tuvo su enfoque en actividades primario – exportadoras, a la vez que subordinó la política estatal de acuerdo con sus intereses.

Como antecesores contaron con proyectos nacionalistas que en diferentes medidas lograron la inclusión de manera material y simbólica de los sectores populares que habían sido históricamente marginados por las oligarquías. En algunos casos esta sería la primera vez en

la historia que algunos grupos sociales se convertían en una presencia legítima como actor político.

En el contexto de estos proyectos nacionalistas fueron posibles alianzas entre diferentes grupos y clases sociales, pero fue precisamente estas alianzas multiclase las que tuvieron como enemigos tanto política, como económicamente, a las históricas oligarquías y sectores de capital transnacional que estaban ligados a la explotación y la exportación de productos primarios. De esta manera se fue consolidando un conflicto entre grupos antagónicos para los cuales el avance de los proyectos político-económicos de su adversario significaba un retroceso en las ambiciones propias.

Este momento culminante sería reflejado por las brigadas muralistas como la ramona parra en sus obras, en murales como el de la nacionalización del cobre, obras emplazadas a la salida de las fábricas, algunas hechas en colaboración con los mismos sindicatos que habían logrado ser reconocidos como voces importantes en gobiernos como el de Salvador Allende y que fueron perseguidos con ferocidad tras su derrocamiento.

Estado Burocrático autoritario argentino

La dictadura militar argentina iniciada en 1976 también llamada proceso de reorganización nacional surgió a partir del golpe de Estado propiciado por los militares a María Estela Martínez de Perón, quien había asumido la presidencia tras la muerte de Juan Domingo Perón.

El peronismo del cual Juan Domingo Perón fue su máximo representante fue un movimiento político y social de izquierda enfocado en la justicia social, los derechos de los trabajadores y la oposición a las políticas imperialistas. Fuertemente respaldado por los sindicatos argentinos, fue considerado como un partido político de masas, considerado a su vez como una amenaza al estatus quo argentino.

Cuando los militares argentinos asumieron el poder, tenían como objetivo establecer el modelo económico neoliberal paralelamente a la erradicación de la izquierda.

Estado Burocrático autoritario chileno

La dictadura militar chilena tuvo su inicio en 1973 cuando las fuerzas militares bombardearon el palacio de la Moneda durante el golpe de Estado que derrocó al presidente Salvador Allende quien como se mencionó con anterioridad fue el primer presidente socialista latinoamericano elegido por vía democrática.

Allende se encontraba en la mitad de su periodo electoral y ya había expropiado tierras y nacionalizado empresas que anteriormente eran de propiedad extranjera. Sus políticas afectaban directamente a las élites chilenas y a las empresas de carácter extranjero que explotaban los recursos naturales chilenos.

La junta militar chilena se caracterizó por su modelo autoritario, la prohibición legal de los partidos políticos y la implantación del modelo económico neoliberal en conjunto con una postura de extrema derecha.

POLÍTICAS CULTURALES

“La cultura es lo único que puede salvar un pueblo, lo único, porque la cultura permite ver la miseria y combatirla. La cultura permite distinguir lo que hay que cambiar y lo que se debe dejar, como la bondad de la gente, el compartir una empanada, un vino...” Mercedes Sosa

Política cultural argentina

Al estudiar a profundidad las diferentes producciones académicas que se han desarrollado sobre la dictadura argentina es posible hacer evidente que su modelo se apoyaba en tres pilares: un plan económico - social, el terrorismo de Estado y la política cultural, los cuales eran inseparables el uno del otro.

No es común encontrar textos académicos que se refieran a una política cultural dictatorial en parte porque la gran mayoría de los documentos pertenecientes a este período fueron destruidos o aún se encuentran en la clandestinidad, pero esto no significa que la dictadura no tuviera interés sobre la cultura. Lo que sí es posible evidenciar es *que “la última dictadura militar tuvo un plan sistemático de control cultural que era un aspecto central de su política represiva y en el que hubo un extenso compromiso de civiles profesionales y académicos”* (Invernizzi, 2005, pág. 11).

Su política cultural no tenía por objetivo provocar la quiebra o la desaparición de las industrias culturales, su intención era disciplinarlas y ponerlas al servicio de su proyecto político – económico. Por esta razón no se limitó a censurar, perseguir, destruir y amenazar, sino que paralelamente estableció todo un proyecto dedicado a promover y financiar la cultura que tenía como propósito imponer en la nación, y así asegurar que la suya era realmente la verdadera cultura nacional. Por esto hubo un esfuerzo en la producción intelectual y material de contenidos que reemplazaran aquello que se iba destruyendo.

Puesto que en un sentido amplio para la dictadura la cultura era el principal terreno donde sucedía la lucha contra “el enemigo”, razón por la cual no solo era perseguida la cultura que se consideraba peligrosa, sino también se intentaba suplantarla. La dictadura partía de una definición de cultura tan amplia que era como decir “cultura es casi todo” entonces según

esta definición todo podía y debía ser controlado. Haciendo esta definición funcional a su proyecto de control sobre la sociedad. Porque al controlar la cultura no solo se controlaban libros, cuadros, películas, obras de teatro, composiciones musicales, etc sino que además se controlaban los autores e intérpretes, las empresas gestoras, los distribuidores y el público en general.

Durante 1976 a 1983 no hubo censura previa formalmente, pues los teatros no estaban obligados a someter sus textos a una comisión antes del estreno, las editoriales podían publicar sin pasar previamente por un comité, pero sí existían las listas negras, aunque las autoridades lo negaran. También se daban consensos verbales entre organizaciones, profesionales, editores, productores, los cuales establecían pautas de control y autocensura, que a su vez por la discreción eran de la preferencia de la dictadura, además que de esta forma contribuían al modelo de sociedad y país.

Como se identificaba “censura”⁶ con “censura previa”⁷ se podía establecer que no existía y como no es posible recordar lo que no ocurrió entonces quien lo recordaba, mentía, puesto que “la dictadura tuvo como eje de sus acciones represivas, el secreto y la clandestinidad, es decir el ocultamiento, la mentira.” (Invernizzi, 2005)

Vale la pena resaltar que la represión a la cultura es una forma radical de represión política, que tiene como resultado, daño en la subjetividad individual, a la vez que se convierte en un daño colectivo pues destruye el tejido social. Como indica Invernizzi las obras culturales contribuyen a la memoria, y su expropiación y ocultamiento es una forma de implementar el olvido, obligar a la sociedad a no conocer, a borrar el saber.

El ministerio del interior y el control cultural

Es posible evidenciar a raíz de varias investigaciones que el ministerio del Interior, llamado “ministerio político” (para la dictadura, la cultura era eminentemente un asunto político) era el ente que centralizaba las diversas formas de control cultural⁸. A su vez disponía de una

⁶ Prohibición de la circulación o presentación de algún material.

⁷ Se denomina censura previa a la acción de restringir ciertos temas antes de la creación de las obras. Es decir, el autor de la obra prefiere no expresarse en torno a cierto tema por temor a que su obra sea rechazada, que su nombre sea vinculado a las listas negras o a ser perseguido por ésta.

⁸ Nos referimos al termino control cultural como la practica general que revisa y limita todos los ámbitos culturales, estableciendo listas negras, censura previa etc.

división de publicaciones que tenía como fin detectar y sancionar las publicaciones, espectáculos, grabaciones que violaran las normas, limitando o prohibiendo su impresión, circulación, venta o ingreso al país. A su vez disponía del poder de la policía para sancionar las violaciones y controlar su cumplimiento. En todo el territorio nacional hubo colaboración por parte de las FF.AA. (Invernizzi, 2005).

En el caso de las imprentas, grabadoras musicales, editoriales, agencias de publicidad que se inscribían con una nueva denominación para evadir estos controles o la censura por asociación, buscaron la forma de detectar los capitales que las financiaban para así anular su gestión desde la base.

También es posible observar que los planes editoriales eran puestos a consideración de la dirección de seguridad interior (Esta dependencia es recordada debido a su finalidad de centralizar el control represivo sobre la ciudadanía durante la dictadura), lo que significa que esta dependencia se encargaba de “controlar” a los autores. Es decir, de la recopilación de los antecedentes político – ideológicos de los autores y de expedir un dictamen, lo que permite presumir que los autores nacionales estaban condicionados a un filtro.

Por su parte, la dirección general de publicaciones era la encargada del contenido de las obras, esta dependencia centralizaba la censura de todo el material bibliográfico que se editaba o se distribuía en el país.

Paralelamente el ministerio del interior de la nación, articula un sistema de publicación que tiene por función asegurar el acceso de la población a las creaciones de la cultura de Occidente, esto con la intención de atacar la “amenaza comunista”. Por esta razón se dan convenios como el que sostiene el Ministerio del Interior con la editorial Eudeba que canaliza fondos hacia el área que consideran de más alta prioridad política “la formación de las creencias fundamentales del país, y dentro de él, de aquella parte que, por su mayor desarrollo cultural, está destinado en el futuro a asumir la conducción de sus destinos.”

En este caso en particular no hay una intención de elegir en manos de quien se dejaba el control, sino que se prioriza la formación de los futuros dirigentes “aquella parte (del país) que, por su mayor desarrollo cultural, está destinado en el futuro a asumir la conducción de

sus destinos” teniendo por intención contribuir en la formación de “cuadros intelectuales” o de “cuadros dirigentes” según los parámetros de la dictadura.

Política Cultural Chilena

El caso chileno no es tan claro y específico como el caso argentino; la dictadura militar chilena no tuvo una política cultural que estuviera estructurada como un cuerpo unificado que brindara lineamientos generales sobre el desarrollo artístico y el papel del Estado en referencia a esto, en Chile hubo una serie de medidas aplicadas desde varias oficinas con una fundamentación ideológica distinta.

Brunner (1979 – 1980) planteó que el régimen militar logró crear una “cultura disciplinaria” gracias a su combinación de reformas neoliberales en el ámbito económico y autoritarias en el ámbito político. En esta cultura disciplinaria *“la clase dominante asume íntegramente la dirección de los procesos de autoformación de la sociedad e impone la exclusión política de las demás clases, reduciéndolas a una combinación de represión y conformismo, al estado de conglomerados sociales funcionales”* (Donoso Fritz, Cultura y Dictadura, 2019)

También es posible realizar una clasificación cronológica del accionar estatal en materia de cultura, esta se puede dividir en tres fases que son identificables:

Una primera fase referente al predominio del discurso nacionalista enmarcada en los primeros tres años del régimen (1973 – 1976), la segunda fase en la cual se da un debilitamiento del discurso nacionalista y surge el discurso del neoliberalismo como matriz regidora del campo cultural (1976 – 1982) y, finalmente, una tercera etapa en la cual se hace visible una crisis del proyecto que llevaría al régimen a ocuparse solamente en mantenerse (1982 – 1986) (Donoso Fritz, Cultura y Dictadura, 2019).

A pesar de que el discurso nacionalista fue uno de los discursos más utilizados por la dictadura, este no sería más que una etapa, que con posterioridad perdió su capacidad de producir legitimidad, y que fue utilizado solo en momentos de emergencia, en el inicio como una explicación frente al golpe de Estado y la intención de refundar la nación. Pero las bases de esa refundación no fueron establecidas en torno a la patria y la unidad nacional, sino en la visión de un país “moderno”.

Vale la pena señalar que el discurso nacionalista nunca dejó de ser utilizado para legitimar y justificar las medidas y reformas que fueron implementadas, aunque fuera solamente en el plano discursivo.

A pesar de que la dictadura no estableció una política cultural unificada sí existieron funcionarios y oficinas de gobierno que presionaron por implementar legislación cultural y prácticas relativas al financiamiento de las artes. En el plano discursivo los militares acogieron los argumentos del nacionalismo y el conservadurismo para definir la cultura y que medidas debían tomarse en torno a ella. La cultura siempre fue asociada al concepto de “nación” por esta razón la cultura tuvo dos roles centrales, reunir las directrices que guían a las relaciones sociales enmarcadas en el “orden ideal”, el segundo rol se encargaría de individualizar la nación, otorgándole una identidad diferente de las del resto, esto a partir de historias, costumbres y prácticas sociales, esto sería complementado con la homogeneización de la nación.



Ilustración 5 Banksy y INDH (Instituto Nacional de Derechos Humanos)

MECANISMOS REPRESIVOS

"Yo canto para librarme de las cadenas negras de ideas y palabras, que trazan una línea en el agua, dividiendo lo indivisible: vos y yo." Pedro Aznar

Mecanismos represivos reactivos

Se entenderán por mecanismos reactivos aquellos en los cuales hay un daño físico y psicológico como medida represiva hacia los sujetos que fueron identificados como una amenaza subversiva, estos mecanismos se pueden observar en conductas como: apropiación de menores, censura, desaparición forzada, tortura, vuelos de la muerte, quemados de libros, etc.

Durante el proceso de reorganización nacional argentino y el régimen dictatorial chileno el uso del poder fue férreo, el terror fue utilizado como un mecanismo para el disciplinamiento social y político, su uso fue constante e incesante, se convirtió en una política del terror de uso sistemático. Esta política, aunque clandestina era utilizada contra quienes eran considerados enemigos del régimen generando una suspensión de los derechos y garantías constitucionales, perdiendo así la constitución su papel como fuente máxima de poder, Las Juntas Militares, autoproclamadas Órgano Supremo de la Nación, se erigieron por encima de las constituciones nacionales asumiendo en forma permanente u ocasional funciones y atribuciones de carácter constituyente, legislativo, administrativo y judicial. Crearon leyes alternas a las constituciones y de esta forma el Estado se convirtió en el principal agresor de

la sociedad. En el caso particular de Chile se estableció una constitución durante el periodo dictatorial que aun hoy con posteriores reformas, sigue siendo utilizada.

Este régimen de terror estatal y su secuencia sistematizada de secuestro – tortura – asesinato, eliminó el carácter humano en su enemigo con la intención de hacerle perder totalmente su dignidad e identidad como persona para de esta forma asemejarlo con una representación de mal “demonio” esto como parte de su retorno a los valores tradicionales y su inclinación y afianzamiento de los valores “católicos” (Ministerio de Educación de la Nación Argentina, 2010)

Este accionar mencionado anteriormente, estuvo acompañado también por la figura del desaparecido, puesto que una de las intenciones de la dictadura era la irrupción del “legado peligroso” (crianza y educación de menores en ambientes subversivos), acompañado por la sustracción de niños como otro mecanismo que permitía la negación de dignidad al enemigo político, *“La desaparición y el robo condujeron a una ruptura del sistema humano de filiación y se produjo una fractura de vínculos y de memoria”* como explica Alicia Lo Giúdice, psicóloga de Abuelas de Plaza de Mayo (Ministerio de Educación de la Nación Argentina, 2010, pág. 31).

Estas actuaciones no solo tuvieron como resultado impactos individuales, sino que lograron resquebrajar y reducir al máximo los lazos sociales, la unión y conformación de grupos, las prácticas comunes, puesto que “ser joven, obrero, estudiante, pertenecer a un gremio, representar a un grupo, fueron actividades “sospechosas” frente al Estado. Defender y compartir ideas junto a terceros con objetivos en común implicaba una posible desaparición (Ministerio de Educación de la Nación Argentina., 2010).

Cabe resaltar que este proyecto de disciplinamiento y reorganización de la sociedad no se limitó solo a la persecución, represión y desaparición, sino que se produjo también la censura y persecución contra los periodistas, escritores, profesores, artistas, intelectuales, etc. con la intención de desaparecer bienes culturales y simbólicos. Puesto que la cultura era considerada un campo de batalla según los militares, esto puede verse reflejado en las declaraciones hechas por Ramon Caps a la revista la semana en la que expresa *“La lucha que se llevó a cabo contra la subversión en la Argentina, no termina solamente en el campo militar. Esta*

lucha tiene varios campos y tiene por finalidad conquistar al hombre. Es decir, todos los sectores de la población deben apoyar esa conquista del hombre, su mente, su corazón” (Ministerio de Educación de la Nación Argentina, 2010, pág. 70).

Es clave resaltar que este proceso no tuvo como objetivo único el enfrentamiento contra la amenaza comunista, sino que también estuvo fuertemente influenciado por el claro objetivo de reorganización de la estructura económica, fue por esta razón que *“luego de haber llegado a un cierto nivel de expansión los grupos más concentrados de la burguesía vieron necesario excluir de la arena política a los sectores populares cuyas demandas políticas eran vistas como excesivas”* (Souroujon, 2012, pág. 149). Este proceso de reorganización económica pretendía un papel diferente por parte del Estado, en el cual, este abandonaba el papel benefactor e inversionista.

Tabla 1. Mecanismos represivos reactivos.

MECANISMOS REPRESIVOS REACTIVOS	
Desapariciones forzadas	Detención y traslado a centros clandestinos donde se los interrogaba mediante un régimen de tortura sistemática. Finalmente, en la mayoría de los casos, fueron asesinados y sus cuerpos hechos desaparecer mediante los denominados vuelos de la muerte, sepultados en fosas comunes, o como N.N.
Apropiación de menores	Práctica sistemática de terrorismo de Estado que consistió en el secuestro, desaparición y ocultamiento de la identidad de hijos de detenidos-desaparecidos, muchas veces mediante partos clandestinos y adopciones ilegales
Limbo jurídico	Eliminación de una parte del artículo 23 de la constitución Nacional “Derecho de Opción” o derecho de exilio (Argentina)

Control del uso del lenguaje	Palabras como burguesía, proletariado, explotación, capitalismo, América Latina, liberación y dependencia consideradas como sospechosas o peligrosas y por este motivo era considerado necesario que desaparecieran. En las bibliotecas se realizaron estrictos controles sobre los ficheros, se retiró de los mismos cualquier ficha que tuviera alusión a las palabras: “rojo”, “Cuba” o “revolución”
Quema de libros	Acciones que contribuyan a destruir de raíz cualquier ideología "contraria al ser nacional". Los libros de la editorial Quimantu (Chile) fueron considerados como peligrosos y durante los allanamientos fueron destinados a la quema.
Configuración de ministerios	Creación de la CNI (Central Nacional de Investigación) Oficina de Seguridad del Ministerio de Educación (Chile)
Censura de libros	El ministerio del Interior se encargaba de las cruzadas mientras que la Dirección General de Publicaciones se encargaba de la censura de libros. (Argentina)

Fuente: Creación propia

Mecanismos Represivos Proactivos

Se entenderá por mecanismos proactivos las iniciativas y proyectos que se llevaron a cabo para despolitizar y excluir a la población de la política, entre estos se pueden mencionar la creación de secretarías y la disposición de mayor inversión en programas deportivos, culturales, etc.

El caso chileno tuvo como particularidad la implementación de mecanismos proactivos además de los mecanismos reactivos, la dictadura chilena compartió con la Argentina, su fuerte represión y censura, a la vez que una fuerte conexión entre el ministerio del interior y el de educación, se crearon grupos especializados en inteligencia como lo fue CNI (Central Nacional de Investigación) y la oficina de Seguridad del Ministerio de Educación esto con el

fin de realizar espionaje. Pero además de esto también se estructuraron cuatro secretarías para la creación de una “nueva conciencia cívica” la secretaria de la mujer, de los gremios, de la juventud y de la cultura. (González, 2015).

Como evidencia González, se buscó la reorientación de la acción de los jóvenes en tareas de voluntariado y actividades deportivas, estas con la intención de despolitizar, desmovilizar y excluir a los jóvenes de la política, enfrentando de esta forma el desafío de reproducir la legitimidad, puesto que la represión y la censura erosionó la legitimidad que inicialmente adquirieron las dictaduras. Esto es posible evidenciarlo en apartes de los discursos pronunciados *“El gobierno lo único que exige y pide a los jóvenes de Chile es estudiar; prepararse para ser capaces de tomar los destinos del país cuando llegue el momento que el gobierno actual se los entregue a ustedes, porque no lo recibirán los políticos”*. (Gonzalez Y. , 2015, pág. 95)

Tabla 2. Mecanismos Represivos Proactivos

MECANISMOS REPRESIVOS PROACTIVOS	
Creación de secretarías	se estructuraron cuatro secretarías para la creación de una “nueva conciencia cívica” la secretaria de la mujer, de los gremios, de la juventud y de la cultura (Chile)
Discurso projuvenil	Discurso de Chacarillas o (de la juventud) Realizado por el general Augusto Pinochet en celebración del día de la juventud instituido por el régimen autoritario burocrático. (Chile)

Fuente: Creación propia.

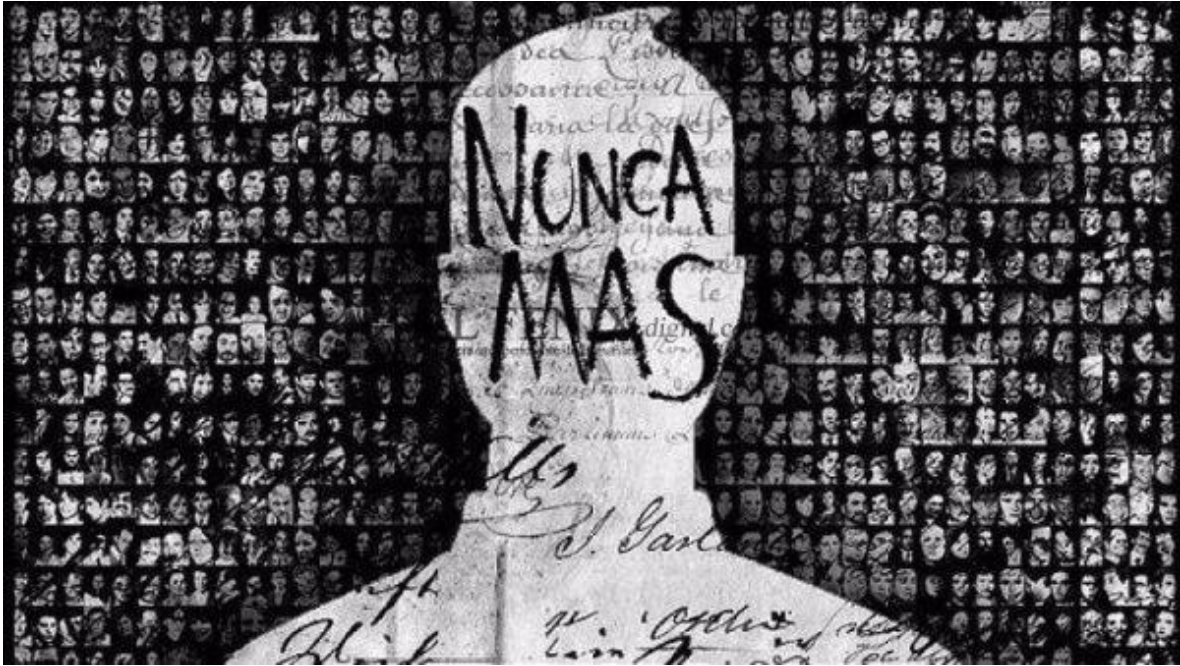


Ilustración 6 Nunca más telesur.net

CENSURA

(mecanismo represivo reactivo)

Censura es considerada la acción de impedir la difusión de obras artísticas, libros, música, fotografías o cualquier forma de expresión que sea contraria a los intereses de un grupo dominante, que en este caso se refiere a los Estados burocráticos autoritarios argentino y chileno. Es por esta razón que para poder ejemplificar el modo en que operaba esta censura se tomó como caso las editoriales Eudeba (Argentina) y Quimantu (Chile).

Editorial EUDEBA

La derecha (y no solo los militares) de la segunda mitad de los setenta leía, sí. Y para colmo del escándalo, leía aquello que estaba destinado a la izquierda. Lo leía y lo analizaba para clasificarlo, para prohibirlo para enajenarlo, para quemarlo, para quitarlo de las bibliotecas, para

incorporarlo a órdenes estrictas y verbales sobre su circulación. Y también para reemplazarlo. Leían para buscar fundamento jurídico a decisiones inconstitucionales. Una verdadera paradoja.

(Invernizzi, 2005)

Hacia 1958 nació la editorial Eudeba en un contexto de reorganización de la Universidad de Buenos Aires (de ahora en adelante identificada como UBA por la sigla de sus iniciales) constituida por una comisión directiva de destacadas figuras de la vida universitaria y lanzada bajo la consigna “más libros para más gente” teniendo como objetivos principales y fundacionales llegar a todos los sectores sociales posibles, promover la divulgación científica, atender la producción literaria nacional, entre otros. que en pocos años la llevarían a transformarse en la mayor editorial de habla hispana y en la mayor editorial universitaria del mundo.

El profesor Boris Spivacow su primer director quería vender libros a un precio menor que el de un kilo de pan, razón por la cual implementó el sistema de quioscos, pues la intención era el surgimiento de un nuevo tipo de lector, *“para el cual el libro ya no era sólo un producto que lo espera en la librería sino un bien que lo convocaba en la calle o en los pasillos de las facultades.”* (Invernizzi, 2005)

Posteriormente la editorial pasaría por múltiples directores tanto civiles como militares, en marzo de 1976 la Armada toma posesión de la editorial en cabeza del capitán de navío Francisco Suárez Battán quien dirigió la editorial durante tres meses. En junio concretó un memorándum a través del cual se impuso la censura a quince libros (la primera de esta dictadura). Los cuales según el memorando debían ser retirados tanto de las librerías como de los quioscos y debían ser colocados en el sótano identificados como “fuera de venta. No destruir”

Posteriormente en cabeza del coronel Juan Carlos Walther se desarrolla la colección “lucha de fronteras con el indio” que no tenía correspondencia temática con la UBA. *“la idea parecía ser la de vincular guerra, defensa del territorio, seguridad y progreso [...] así mismo parecía presentarse, y legitimarse, un actor alternativo al profesional, intelectual o*

científico, como lo era el oficial del ejército como nuevo garante del desarrollo”. (Invernizzi, 2005)

Es posible evidenciar que como en el golpe de 1966, nuevamente se intentaba poner la editorial al servicio de los objetivos del régimen militar. Pues en el caso de esta colección, *“se trata de justificar la masacre de los indios patagónicos y de legitimar intelectualmente a sus ideólogos, en el mismo momento en el que la dictadura masacraba a miles de argentinos y necesitaba prestigiar a quienes pretendían justificar la necesidad de hacerlo”* (Invernizzi, 2005)

La dictadura argentina constituyó una política de control cultural que se guiaba por un método más o menos general, las publicaciones eran analizadas previamente por parte de “especialistas” que tenían como tarea elaborar informes detallados acerca de cada texto, con base en este análisis se concluía en un acto de censura o no, cada uno de estos procesos era escrito y archivado para posteriormente (como era la tendencia general) prohibir estos libros por medio de decretos o por resoluciones fundadas.

Generalmente, los libros eran prohibidos por medio de decretos del poder ejecutivo (Nacional, provincial o municipal) en los cuales podían alegarse razones que se sostenían a partir de criterios pretendidamente legales.

Pero la censura no se llevaba a cabo únicamente prohibiendo los libros en su totalidad, se ordenaban reediciones de libros mutilados (por un general) sin que esto fuera notificado, tratándose así de un texto “desaparecido”, reproduciendo la lógica de la clandestinización de los mecanismos represivos y del control cultural, puesto que los párrafos que fueron mutilados pasaron a no existir en las nuevas ediciones, así como se esperaba que sucediera con los desaparecidos.

Estos métodos representaban en el terreno de lo simbólico los criterios represivos que utilizó el terrorismo de Estado, suprimir párrafos y fotos como se suprimían personas, desapariciones que solo quedaban registradas en actas, de las cuales solo ha sido posible conocer fragmentos puesto que los archivos sobre desaparecidos aún continúan siendo clandestinos.

Siguiendo con la intención de mantener todo este aparato represivo en el ocultamiento el lector no debía saber que los libros que estaba leyendo habían sido seleccionados por el régimen militar, contrario a esto los lectores debían creer que estos libros eran propios de la vida académica de la UBA o parte de sus planes de extensión cultural.

Vale la pena preguntarse si los autores y traductores alguna vez lo supieron, puesto que como se puede evidenciar con el caso del convenio firmado en junio de 1979 por el general Harguindeguy (ministro del interior durante la gestión de Jorge Rafael Videla) y el general Corbetta (director de la editorial para el mismo periodo) a través del cual:

“el ministerio del interior encomienda a Eudeba la ejecución de un programa editorial constituido por obras cuyo contenido exprese a los más altos niveles el pensamiento político y social de Occidente [...] Los títulos constitutivos de este programa se incorporarán al catálogo de la Editorial sin conformar ninguna colección especial, ni contendrán mención alguna que los identifique como parte de este convenio. En todos los casos llevaran el sello identificatorio e Eudeba [...]” (Invernizzi, 2005)

El conocimiento de este convenio fue posible gracias al archivo de la editorial, donde quedo registrada en actas la transcripción del contrato, puesto que esto era imprescindible para legitimar su ejecución, pero una vez cumplido este requisito el contrato no se vuelve a mencionar, y se convierte en el “plan de Extensión Cultural” cumpliendo así con la cláusula de no mención, siendo ocultado no solamente a los lectores sino también a los mismos empleados de la editorial, haciendo imposible precisar quien financio cada título.

Pero las acciones represivas y de censura no eran llevadas a cabo solamente por militares, el directorio civil de la editorial les solicitaba a los generales *“que le sacara de encima ciertos libros, así como algunos sectores del poder solicitaban o apoyaban que les sacaran de encima a ciertas personas y/o grupos. A unos los quemaron, a otros los desaparecieron”* (Invernizzi, 2005).

Editorial QUIMANTU

Al igual que la editorial Eudeba (Argentina), la editorial Quimantú (Chile) marcó un hito con respecto al consumo y la producción de libros. Por su parte la editorial Quimantú fue un

proyecto nacional que partió del programa del presidente Salvador Allende y que tenía como propósito “llevar la cultura al mundo popular”. En 1967 Salvador Allende presentó un proyecto de ley para la creación de una editorial del Estado. “De este modo el libro se instala en el imaginario como un bien que abriría las puertas a la movilidad social, al desarrollo de la identidad nacional, a la educación y al progreso.” (Mardones Leiva, 2015)

Ambas editoriales optaron por utilizar quioscos para que cada vez más gente adquiriera libros y los hiciera parte de su diario vivir, colecciones representativas, ilustraciones llamativas, ediciones de bolsillo, fueron algunos de los medios dispuestos para que cada vez más ciudadanos se adueñaran de estos. Por su parte Quimantú creó su reconocida colección “Nosotros los chilenos” que permitió que el chileno se apreciara a sí mismo de otro modo.

En el año de 1973 tras el golpe militar, una de las medidas de la dictadura fue la intervención de la editorial, dejando atrás su nombre para desde entonces llamarse editorial Gabriela Mistral, su propósito fundamental era extender la visión de nación renovada que se estaba construyendo.

A partir de 1974 “Nosotros los chilenos” se basó en un pensamiento nacionalista – conservador, *“primero, desplazó las fuentes provisoras de identidad desde los trabajadores, el latinoamericanismo indigenista, la lucha social y los partidos políticos hacia la tradición hispana y las elites dirigentes, especialmente militares; segundo, devolvió las manifestaciones populares al terreno del folclor o de la institucionalidad y purgó la cultura juvenil del tinte revolucionario; tercero, desplazó el tratamiento del territorio desde el enfoque del desarrollo o de la reforma a la propiedad hacia el del crecimiento económico, del pintoresquismo nostálgico o geopolítico; cuarto, sustituyó la indagación reivindicativa de la realidad contingente por la repetición de episodios militares decimonónicos.”* (Jara Hinojosa, pág. 13)

En cuanto a las formas visuales, la tipografía y fotocomposición que eran de carácter experimental como un guiño hacia el muralismo (que había apoyado a Salvador Allende), los signos y personajes proletarios que también hacían parte de los murales y que eran asociados con un mensaje revolucionario fueron reemplazados por letra estandarizada, justificada y

reducida. Con un retorno a coloraciones más conservadoras, motivos militares, símbolos patrios, ocurriendo así el “retorno del orden” hasta en la gráfica.

En concordancia los emblemas nacionales fueron usados repetitivamente, hubo una sobreexposición de militares vistiendo uniformes de gala, haciendo hincapié en la disciplina y la jerarquía, además del culto hacia los objetos y aniversarios oficiales.

Se hizo evidente que la colección cambio de personajes y tramas, fue desmantelado el discurso identitario asentado en los trabajadores y los movimientos político – sociales para dar prioridad a los próceres militares y civiles de la derecha, contribuyendo a la introducción del concepto de seguridad nacional, a su vez que se hizo más notoria la intención de “despolitizar” la cultura popular y juvenil.

Estas sustituciones acompañadas de las quemadas de libros provocaron justamente lo opuesto, la población escondió libros de la editorial Quimantú y de esta manera profundizó su apego por este proyecto que había logrado masificar los libros, anteriormente privilegio de las altas esferas puesto que era la elite nacional la dueña de las librerías, al llevarlos hasta el sindicato, el quiosco y la feria los chilenos comenzaron a crear pequeñas bibliotecas en sus casas, a reconocer títulos de literatura tanto nacional como internacional y a construir identidad.

Con el tiempo se evidenció que la editorial no tuvo el impacto esperado y para 1982 desapareció por completo, declarada en quiebra.

REVISTAS CULTURALES

Aunque fueron escasos y sean difíciles de rastrear existieron espacios que produjeron bienes simbólicos de manera paralela a la represión político-militar, estos espacios alternativos eventualmente fueron opositores a lo que fuera identificado como parte de la cultura dominante en ese periodo. Estos espacios de prácticas y circulación de ideas en múltiples ocasiones fueron sótanos o escondites y de allí su identificación casi que literal con el término *underground*. Durante este periodo uno de esos espacios de circulación de esta subcultura fueron las revistas culturales, constituyendo redes más o menos estables que permitían la vinculación entre un conjunto de artistas entre sí y a la vez con el público en un intento por resguardarse de la censura que empobrecía el espacio público buscando extinguirlo.

Los encuentros presenciales suponían un riesgo muy alto y por esta razón las paginas se convirtieron en lugares de encuentro, a través de sus crónicas extendían visiones de mundo que eran alternativas al clima opresivo que se había tomado la cultura masiva controlada por las políticas de los Estados dictatoriales.

Para el momento en que la dictadura se encontraba en pleno, los medios impresos al interior del circuito cultural intensificaron su labor, formados en gran número por jóvenes que estaban vinculados a diferentes áreas artísticas que tenían en común la imposibilidad de difundir sus creaciones en el circuito público. Razón que convirtió a la producción editorial en una plataforma de gran importancia cuando se trataba registrar y dispersar a través de las diferentes regiones el accionar disidente de un movimiento contracultural que, a través del arte, la literatura, el teatro y la música expreso un mensaje de resistencia ante lo que estaba sucediendo.

Es por esta razón que establecimos que es de gran importancia una breve aproximación a estas, en el caso chileno a las revistas palabra escrita, la bicicleta y la castaña, y en el caso argentino a la revista el expreso imaginario, ya que estas formaron parte de las publicaciones que circularon a pesar de la censura, sirviendo de enlace y reforzando los vínculos entre grupos reducidos.

En el caso chileno el uso de tinta negra únicamente fue un factor que permitió evidenciar las producciones marginales. A su vez fue posible observar un desarrollo visual acorde al discurso de izquierda que permitió el uso del collage, el grabado y el alto contraste, estas

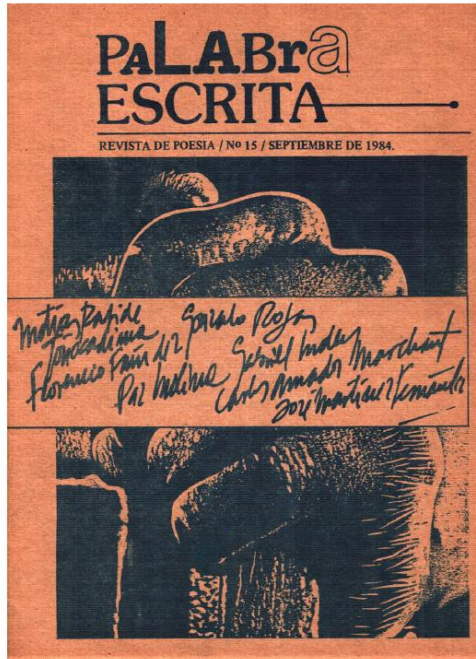
técnicas fueron de gran relevancia en la composición de las portadas, en las cuales sus citas aludían al cartel de resistencia, esto a través de herramientas como la composición tipográfica en un intento por recuperar la hegemonía sociocultural que habían logrado.

Un ejemplo de esto es la revista cultural palabra escrita que como señala Paulina González (2017) reivindicó por medio del dibujo en tinta y la intervención fotográfica, algunos elementos iconográficos como la mujer pobladora, la mano empuñada, la silueta del combatiente, la bandera en alto, y una serie de ilustraciones inspiradas en el trazo de las brigadas muralistas, cuya presencia potenció una postura crítica y de denuncia frente a los sucesos del período.

Según Bernardo Subercaseux (1985) la representación que unifica lo popular con la acción contestataria es una lectura política que responde a la tradición latinoamericana que identifica al movimiento de izquierda con las expresiones populares. Y esta reivindicación simbólica en el marco de resistencia contra la dictadura se constituye en una memoria histórica que fue protegida como una vía de acceso “*a los valores de identidad nacional y popular que debían ser protegidos como lazos de integración comunitaria*” (Richard, 1994, p. 24). Fue de esta manera que la revista palabra escrita orientó su contenido hacia temáticas que generaban nostalgia por los proyectos sociales del pasado.

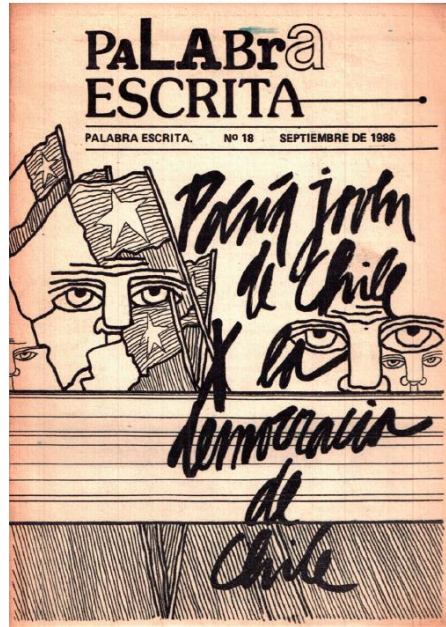
Palabra escrita circuló por espacios dedicados a la literatura y la poesía, de esta manera contribuyó al fomento de creaciones de la escena disidente, tuvo como particularidad que la vinculación política de sus miembros y colaboradores determinó su contenido asociado a una ideología de izquierda, estableció su énfasis en la reproducción de iconografía revolucionaria que la llevó a una circulación esporádica y la restringió a espacios limitados de distribución.

Figura 1. Portada Palabra Escrita n°15, septiembre de 1984.



Fuente: Archivo Memoria de la Resistencia, Centro Cultural Tallersol.

Figura 2. Portada Palabra Escrita n°18, septiembre de 1986.



Fuente: Archivo Memoria de la Resistencia, Centro Cultural Tallersol.

Por su parte la revista La bicicleta fue creada con la intención de ser una plataforma comunicativa que estaba orientada a la difusión de las distintas actividades que se

encontraban vinculadas al movimiento cultural disidente. Se constituyó en una de las revistas culturales con mayor presencia en el espacio público gracias a su discurso de carácter pluralista y a partir de su noveno número integro contenidos como la música contestataria, el esoterismo, la ecología y la sexualidad que redireccionaron su narrativa hacia un público primordialmente juvenil. Hacia 1984 tras superar los 10.000 ejemplares y con la imposición del estado de sitio decretado por las autoridades fue prohibida su circulación.

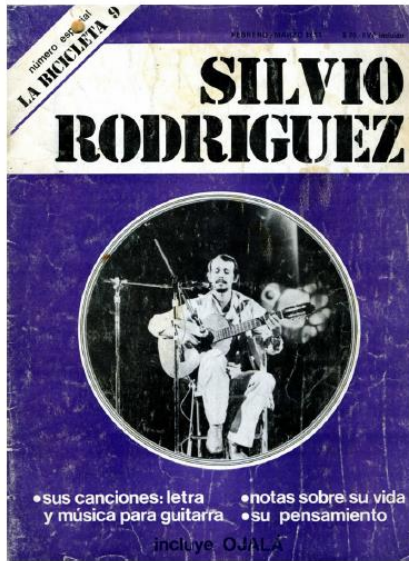
Pero la prohibición de la revista La Bicicleta no acabó con el contenido cultural puesto que dos años antes, en 1982 surgió La castaña, una plataforma que tuvo una confluencia inédita al reunir jóvenes literatos de la década de los ochenta con artistas gráficos que habían sido participes en la creación de imágenes asociadas a la unidad popular de la década de los setenta. Esta tuvo como ejes la poesía, la gráfica y el humor, en su mayoría sus graficas hacían referencia a cuentos y ensayos, pero también permitieron un espacio en el que Luis Albornoz caricaturizó escenas cotidianas a las que añadió frases con críticas hacia la dictadura y el discurso oficial. Su distribución y repercusión en la juventud generó un importante espacio de quiebre con el bloqueo estético y emocional impuesto por la dictadura, contribuyendo de esta manera al enfrentamiento de la cultura del miedo que sometió durante años a la sociedad chilena y que la había conducido al silenciamiento.

Figura 3. Portada La Bicicleta n°4, agosto-septiembre de 1979.



Fuente: Colección del autor.

Figura 4. Portada La Bicicleta n°9, febrero-marzo de 1981.



Fuente: Colección del autor.

Figura 5. Portada La Bicicleta n°46, abril de 1984.



Fuente: Colección del autor.

Figura 6. Portada La Bicicleta número especial, junio de 1983.



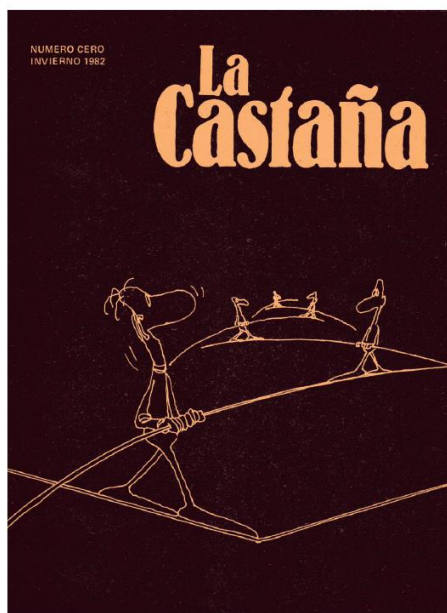
Fuente: Colección del autor.

Figura 7. Portada La Castaña n°1, primavera de 1982.



Fuente: Archivo Memoria de la Resistencia, Centro Cultural Tallersol.

Figura 8. Portada La Castaña n°2, invierno de 1982.



Fuente: Archivo Memoria de la Resistencia, Centro Cultural Taller sol.

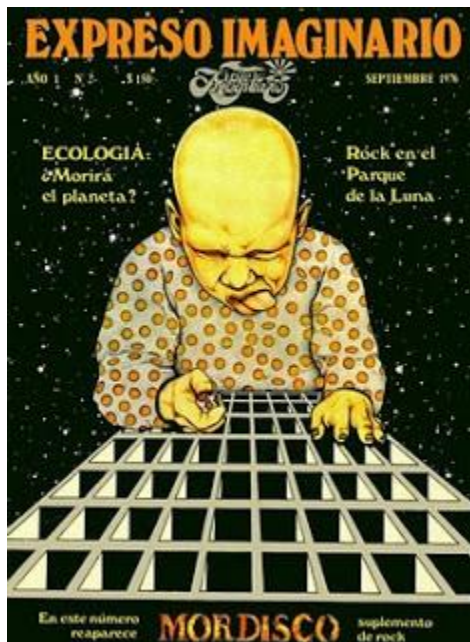
En el caso de El Expreso imaginario su periodo de circulación coincide con el inicio y el fin de la dictadura argentina. Sus primeros integrantes se encontraban vinculados con los músicos que dieron origen al rock en buenos Aires, y estuvo financiada de manera privada. En su rol de centros organizadores de algunos grupos sociales, las revistas pueden considerarse como un lugar de observación de la construcción de un ethos de grupo. Uno de los rasgos centrales de este espacio es su propensión para cuestionar las normas y la normalidad que tiene como consecuencia la necesidad de establecer unas reglas alternativas a las dominantes, en los diferentes ordenes de la vida.

La revista el Expreso imaginario no solo ofrecía información sobre producciones culturales, también sugería que música escuchar, que películas ver, que libros leer y a su vez consejos de alimentación. Sus pautas se referían a la vida autónoma, y aunque fueron varios los elementos que la nutrieron este espacio cultural tenían en un lugar central una posición crítica frente a la cultura dominante.

Las revistas culturales a diferencia de otras temáticas vinculadas a la resistencia se expresaron mediante ejes simbólicos distintos, esto imposibilitó establecer un imaginario universal, pero lo que sí es posible identificar como lo indica Paulina González (2017) es que existía una necesidad transversal de distintos grupos sociales por recuperar, en su rol de difusores

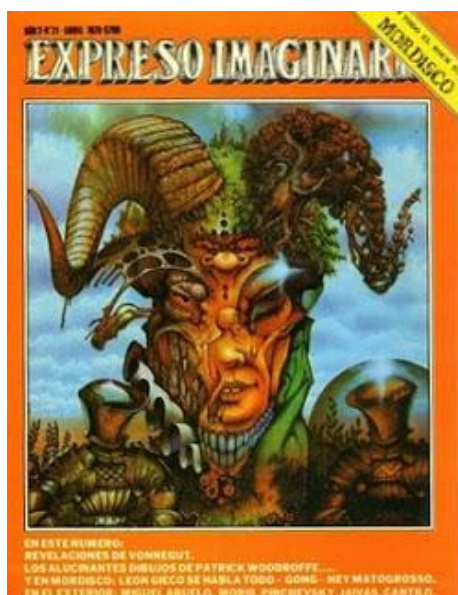
culturales, los ejes de una identidad nacional que fue invisibilizada de los espacios de circulación tradicionales.

Figura 7. Portada Expreso imaginario n°2, septiembre de 1976.



Fuente: Archivo Expreso imaginario.

Figura 8. Portada Expreso imaginario n°21, abril de 1978.



Fuente: Archivo Expreso imaginario.

MUSICA Y CLANDESTINIDAD



Ilustración 7 Inti Illimani Diario U Chile

“Venceremos, venceremos

Mil cadenas habrá que romper

Venceremos, venceremos

La miseria (al fascismo) sabremos
vencer”

Inti Illimani.

La palabra clandestinidad está asociada a la cualidad de lo clandestino y según la RAE se refiere a “Secreto, oculto, y especialmente hecho o dicho secretamente por temor a la ley o para eludirla”, en el caso de su aplicación con referencia a la cultura el término clandestino se encuentra frecuentemente ligado al ocultamiento en relación con la ley y por esta razón le es otorgado una connotación de oposición.

En el caso de los espacios musicales en plena dictadura su clandestinización se encontraba entrelazada con la transitoriedad entre lo privado y lo público, siendo esta circulación ambigua una de las características de la actividad musical de la resistencia que reflejó la

importancia que se le otorgaba a los lugares en los cuales ciertas músicas sonaban. Por esta razón es posible creer que los regímenes se sostuvieron en *“dos ejes del accionar oficial uno referido a la imposición de normativas públicas y otro relativo a la puesta en marcha de un aparato represivo clandestino.”* (Jordan, 2009, pág. 80)

Durante el desarrollo de estas dictaduras militares el adjetivo clandestino no está ligado únicamente a la oposición política, sino que también hace referencia a la relación general que se desarrolló entre la dictadura y aquellos que realizaban acciones que buscaban resistirla. Uno de estos ejemplos es la música, puesto que al divulgar la autoría de esta inmediatamente le era impuesta una tendencia política identificada en torno a aquel que la producía, la interpretaba o la recibía, a su vez a el texto musical se le imponía una pertenencia política si estaba relacionado con alguien que fuera susceptible de ser estigmatizado.

En el caso chileno es posible evidenciar esto a través del documento la Política Cultural del Gobierno de Chile, de 1975. En este se declara que *“el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas”*, al mismo tiempo que tiene como objetivo definir el “deber ser” nacional, otorgándole a la cultura la misión de crear “anticuerpos” contra el marxismo para *“extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria”*. Política Cultural del Gobierno de Chile 1975: 25 y 37.

Utilizando la cultura los regímenes materializaron una figura del “enemigo interno” señalando a todo aquel que recordaba la cultura pre-golpe, esto conllevó a la implementación de unos mecanismos represivos que intentaban enfrentar a su adversario desde múltiples dimensiones, como señala Brunner no se arremetía solamente contra los cuerpos *“[s]e combate al otro en sus símbolos, su memoria, sus tradiciones, sus ideas”* (Brunner , 1988, pág. 106)

Al analizar distintas fuentes con referencia a entrevistas realizadas a numerosos músicos y profesionales vinculados a la difusión y producción musical es posible observar que los regímenes burocráticos establecieron una serie de acciones con el fin de impedir la creación, la circulación y ejecución de ciertas músicas. En el caso chileno se puede observar a partir de las experiencias relacionadas a la Nueva canción chilena y en el caso argentino el rock

nacional en el periodo anterior a la guerra de las Malvinas, puesto que tras esta disputa la posición de la junta militar en torno al rock cambia. Esto lo hizo a través de herramientas como la desincentivación o la prohibición de su ejercicio, además del establecimiento de listas negras.

Las listas negras fueron uno de los mecanismos de represión reactivos utilizados por estos regímenes burocráticos autoritarios, estas vetaban la música tanto en su dimensión material como a los músicos que eran acusados de izquierdistas; de esta manera implicaron la persecución y la censura en los diversos espacios laborales y en los circuitos de difusión musical.

Estas listas negras eran distribuidas tanto en radio como en televisión de esta manera eran cerrados estos espacios para las figuras que fueran identificadas como políticamente de izquierda. Según Nano Acevedo la premisa era *que “todo lo que tenga sabor a izquierda no va, ni en un sello grabador, ni en un diario, ni en una radio, ni en un espectáculo en vivo”*. (Acevedo, 1995, pág. 17)

De esta manera como evidencia Valerio Fuenzalida, se practicaba una *“política de exclusión de grabaciones e intérpretes considerados militantes o simpatizantes de grupos políticos no oficialistas”*. (Fuenzalida, 1987, pág. 7)

En el caso de las universidades se evidencia que en Chile fueron tomadas medidas radicales como la exoneración de profesores y el cierre de la carrera “Instructor de Folklore” sumados a una serie de allanamientos realizados a las sedes de la facultad en búsqueda de material “subversivo”.

Según relatos derivados de una entrevista realizada a Fernando García en el año 2007, en pleno ejercicio del régimen dictatorial fue realizada una lista donde se denunciaban todos los “comunistas” y fue entregada a un funcionario para que este posteriormente la hiciera llegar a la división de Investigaciones, como allí había gente vinculada con la Unidad Popular a la llegada de este documento alguien tomo la lista y la rompió, era una gran cantidad de personas que gracias a hacer parte de este señalamiento podrían perder sus trabajos e incluso llegar al punto de ser objeto de desapariciones.

En el caso de los medios de comunicación masiva la omisión de ciertos repertorios musicales era el resultado de una compleja relación entre censura por parte de los funcionarios oficialistas y la autocensura resultado del clima de terror vivido a mediados de los años setenta. A pesar del gran temor y con el conocimiento del riesgo tanto laboral como vital algunos programadores radiales decidieron desafiar esta situación divulgando poco a poco la música que estaba objetada.

Al observar el caso de los sellos grabadores también se presume la existencia de listas negras emitidas por organismos oficialistas que eran respaldadas de manera gubernamental. Ricardo García fundador del sello Alerce asegura que *“Al instaurarse en Chile un régimen que obligó a la quema de libros y a la destrucción de discos que incluían obras musicales de diferentes contenidos, nuestro mundo cultural entró en un período de total oscuridad. Prueba dramática de esta situación la constituyen las circulares que las compañías fonográficas hicieron llegar a todos los distribuidores de discos a fines de 1973: ‘Volvemos en relación con nuestra circular número 2.138 del 28 de septiembre pasado, para dar la lista ampliada de todos los discos que hemos debido dejar de fabricar y retirar de catálogo, con sujeción a la autocensura que la Junta de Gobierno ha dispuesto para la industria fonográfica nacional’. La circular incluye desde grabaciones, por supuesto, de Quilapayún hasta Nicanor Parra, Violeta Parra, el conjunto Cuncumén y Osvaldo Díaz”* (Fuenzalida, 1987, págs. 67 - 68)

De igual manera el sello IRT se vio en la obligación de sacar de los LPS las canciones de Víctor Jara, Pablo Neruda, paco Ibáñez y el cubano Silvio Rodríguez. Benjamín Mackenna funcionario de la secretaria de Relaciones Culturales expreso en una entrevista realizada que los autores comunistas no se podían grabar y que desde muy temprano “hubo consultas” de parte de los militares sobre el quehacer cultural. Vale la pena señalar que la falta de documentos físicos que soporten estos actos de censura está relacionada con la dinámica de la autocensura la cual sostuvo la exclusión de algunas músicas de los circuitos oficiales y tuvo un carácter principal.

Las listas negras en sus múltiples formas materializaron de manera fidedigna la profunda relación que se daba entre las acciones legales y la represión clandestina. En el ámbito

musical estas incluían diferentes profesiones entre esos locutores radiales, concertistas, compositores, docentes de música y músicos.

En el caso argentino las listas negras fueron establecidas bajo las 4 fórmulas de peligrosidad, el régimen estableció criterios a partir de los cuales establecía una calificación de las personas, esta peligrosidad fue medida de acuerdo con la relación que cada persona tenía con la ideología marxista – leninista. Es así que el nivel uno de peligrosidad hacía referencia a individuos que no tenían relación con las ideologías marxistas, en el nivel dos aquel que tenía antecedentes que no permitían clasificarlo en el nivel uno, en el nivel tres era clasificado quien manifestaba ideas marxistas pero no suficientes a juicio de la secretaria para considerarlo un elemento insalvable y finalmente bajo la fórmula cuatro se incluían personas que por su ideología era recomendable que no ingresara ni permaneciera en la administración pública, no se le proporcionara colaboración, ni fuera auspiciado por el Estado, etc.

Fue bajo estas premisas que el régimen agrupo a centenas de individuos, puesto que durante los primeros años bajo la dictadura el objetivo principal de la junta militar era extirpar cualquier ideal comunista que pusiera en peligro el desarrollo del proyecto de reorganización nacional y por esta razón establecía que este era un enemigo común que la población argentina debía combatir.

En el año 2013 fueron halladas las “listas negras” argentinas elaboradas por el régimen, a través de las cuales el COMFER establecía cuales cantantes no podían ser transmitidos a través de la radio y la televisión. Al COMFER fue destinada la responsabilidad del control de la ley nacional de Radiodifusión N 22.2852 de 1980. En el que se establecía en su artículo 96 que el comité Federal de Radiodifusión seria dirigido por representantes de las fuerzas militares junto con la Secretaria de Información Pública, la Secretaria de Estado de comunicaciones y las asociaciones de licenciarios de televisión y radio. Sin olvidar que la Secretaria de Inteligencia del Estado en comisión con los representantes de todos los ministerios asesorarían ese directorio.

En el artículo 7 de la Ley N° 22.285 se afirmaba:

Los servicios de radiodifusión deberán difundir la información y prestar la colaboración que les sea requerida, para satisfacer las necesidades de la seguridad nacional. A esos efectos el

Poder Ejecutivo Nacional podrá establecer restricciones temporales al uso y a la prestación de todos los servicios previstos por esta ley.

La primera lista negra argentina de la que se tiene registro está fechada del 6 de abril 1979, está compuesta por doce páginas y lleva el nombre de doscientas ochenta y cinco personas clasificadas bajo la fórmula cuatro. En el ámbito musical menciona a dos folkloristas.

La segunda lista fechada del 31 de enero de 1980 de diecinueve páginas, el número de personas clasificadas bajo nivel cuatro aumento hasta treientos treinta y uno con los mismos folkloristas registrados nuevamente. Posteriormente al final de la guerra de las Malvinas el gobierno argentino decidió revisar nuevamente las listas negras de años anteriores con la intención de desafectar de forma gradual personas que hacían parte del nivel cuatro. En el caso de que un medio masivo transmitiera una canción a pesar de la directiva de la COMFER el comité podía suspender su actividad.

En el comunicado N 19 del 24 de marzo de 1976, la junta declaraba que [...] ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales.”

En el caso chileno una de las transformaciones “legales” probablemente una de las más conocidas fue la presunta prohibición de la “música andina” a la vez que fue prohibida la utilización de instrumentos andinos como quenas y zampoñas ya que ellos serían considerados elementos subversivos. (Diaz Inostroza, 2007)

Es por esta razón que José Miguel Varas sostiene:

“Desaparecieron totalmente de la programación radial, por indicación de la Dirección Nacional de Comunicación Social, todas las canciones y melodías de carácter nortño, toda pieza musical que incluyera quenas, charangos y bombo ” (Gonzalez & Varas, 2005, pág. 99)

Al querer profundizar en la observación de este caso de la prohibición de la “música andina” se encuentra la dificultad de no hallar una norma escrita referente al tema, pero esto no refuta la existencia de tal mandato, por el contrario, señala dos posibles situaciones, la primera que esta prohibición posiblemente se fundó sobre el ejercicio de la represión de forma clandestina, valiéndose del miedo para establecer sus directrices.

En segundo lugar, que esta “obscuridad” documental coincide con el comportamiento característico del terrorismo de Estado, que lleva a cuestionarse como la carencia de documentos oficiales que a su vez genera búsquedas de pruebas físicas sin resultado, evidencia una de las caras más relevantes de este proceso, la pregunta por cuál es la experiencia real de la prohibición. Puesto que al no haber un respaldo físico sobre lo sucedido se ve limitada la experiencia a los diferentes relatos que puedan ser documentados.

Vale la pena aclarar que no toda la música denominada “folclórica” fue objeto de hostigamiento, en el caso de la “música andina” esta fue reducida de manera simplista a una significación activista. No solo porque desde la oficialidad fuera identificada con la izquierda, sino que a su vez esta fue uno de los modos de resistir que logro encontrar un lugar desde la clandestinidad política.

Según varios relatos la televisión rechazaba a los cantores populares por ser considerados *“extremistas y subversivos, por el solo hecho de acompañarse en su música con charangos o quenás, la sola utilización de estos instrumentos implicaba para la oficialidad una disidencia política, según Eduardo Carrasco “para estos astutos militares el solo timbre de la música del pueblo era ya una manifestación de rebeldía revolucionaria”* (Orellana, 1978, pág. 115). Pero con el paso del tiempo esta condición fue cediendo y llegó al punto en que las cámaras se adentraron al interior de las peñas.

Esta no fue la única medida establecida por la dictadura chilena puesto que mediante el decreto N 234 restringió a los medios de comunicación chilenos el informar acerca de temas políticos, paralelamente fue prohibiendo por medio de numerosos bandos la transmisión de determinadas radiodifusoras, esto puede observarse en el bando N 14 y 15 en los cuales fueron restringidas la radio cooperativa y la radio chilena, estos bandos que controlaban que

radiodifusoras eran permitidas fueron emitidos entre septiembre y octubre de 1984 por zona en Estado de emergencia. (Gutierrez, 1983)

Esta intensa persecución, desaparición y aplicación de otros mecanismos reactivos en el campo de la música forzó al exilio a gran número de artífices de la Nueva Canción Chilena. Como lo relata Nano Acevedo en la entrevista que le fue realizada en mayo de 2007 no era necesario que la represión contra la música cercana a la Nueva Canción Chilena se realizara a través de acciones jurídicas, puesto que *“si bien ellos no lo dijeron por cadena nacional, entendíamos que habían muerto y habían torturado a Víctor Jara, habían desaparecido cuántos colegas...”*.

Esto sumado a los constantes allanamientos y amedrentamientos realizados de manera ilegal por parte de agentes estatales que se resguardaban en la doctrina de seguridad nacional, posibilitaron cuantiosas experiencias de coerción sin respaldo oficial que no permitieron sustentar una operación sistemática de acción, haciendo aún más compleja la identificación de los responsables de las prohibiciones y requisamientos.

Un ejemplo de esto son los sucesivos obstáculos impuestos al sello Alerce a través de circulares de dudosa procedencia, pero cuya efectividad fue cimentada en gran medida a través de la incertidumbre relacionada con las represalias resultado de la transgresión de la censura.

También se encuentra el caso del sello IRT perteneciente a la CORFO a la cual le fue destruido una gran cantidad de material heterogéneo, en este caso Tito Escárte recuerda que en 1973 el grupo de rock La Mariposa grabó su elepé y este se extravió junto a muchas producciones de este sello discográfico, también múltiples grabaciones de carácter no proselitista del cantautor Víctor Jara fueron eliminadas.

Algo similar ocurrió con el sello de las juventudes comunistas, según recuerda Ricardo García que *“todo lo que fuera la empresa discográfica DICAP había sido destruido y un interventor nombrado por la Junta Militar vigilaba los restos”* (Fuenzalida, 1987, pág. 68). A su vez Osvaldo Rodríguez señala que las oficinas de DICAP *“fueron saqueadas y quemados todos los materiales.”* (Rodríguez Musso, 1988, pág. 103).

Paralelamente a este uso del terror fueron derogadas leyes proteccionistas que eximían del pago de impuestos a artistas y obras nacionales, esto sucedió a través del Decreto Ley N 827 de 1974, sumado a esta situación se estableció un impuesto del 22% a los espectáculos utilizando esta medida como una forma de disuadir la exhibición de música popular.

Esta medida conllevó a que la clandestinidad se convirtiera en una característica de los movimientos de izquierda, puesto que la represión que fue irregular en sus formas fue constante en el tiempo y con esta condición contribuyó a la adecuación de lugares y acciones en consonancia con la nueva situación política, desarrollando la atmósfera propicia para el surgimiento de microcircuitos. Para Anny Rivera (1983) el Canto Nuevo se convirtió en el microcircuito de “mayor integración y organización”

Los movimientos musicales se rearticulaban inicialmente gracias a dos instancias: el acto solidario y las peñas. Bajo el amparo de la vicaría de la solidaridad diversas organizaciones tanto poblacionales como culturales encontraron espacios de gestión de circuitos opositores. En este contexto la recaudación de fondos y la generación de un lugar común de intercambio y reunión se convirtieron en los objetivos principales.

De esta manera la música se insertó en el proceso de reactivación política a la par que jugó un papel colaborativo importante. Es así como las peñas con su reaparición tuvieron una doble función, por un lado, contribuyeron en la necesidad de participación y militancia, sucesivamente promovieron un espacio laboral para un gran número de artistas que vieron su fuente de ingresos disminuido gracias a la persecución y el toque de queda.

Es por esta razón que no se puede entender el papel de los músicos como si hubiese sido desarrollado solo desde el ocultamiento, al contrario, transitaban por sectores de mayor o menor peligrosidad, articularon diferentes modos de compromiso y sirvieron a diferentes fines políticos. Los modos y grados de clandestinidad variaron con los años.

Retomando el caso de la “música andina” aunque esta fue señalada como subversiva por parte de los agentes oficiales a finales de los setenta se hace evidente que se da un boom andino, un fenómeno de masificación y mediatización de los grupos que tocan esta música que a su vez contribuye a “exorcizar” los instrumentos altiplánicos cuyo uso se atribuía solo a artistas marxistas. En este caso en particular es importante resaltar el papel que tuvo Illapu

que logro instalar su Candombe para José como éxito en ventas consiguiendo así presencia en la televisión, al mismo tiempo que colaboraba en diversos circuitos de resistencia, ollas comunes, actos solidarios y festivales.

Esta presencia televisiva de Illapu puede ser interpretada como una estrategia de precaución que hacía uso de los medios masivos como un refugio público. Otra estrategia fue la simultánea difusión tanto clandestina como publica de las actividades solidarias en las que los grupos musicales participaban. Esto era posible observarlo en situaciones como la publicación en el boletín solidaridad de la Vicaria de la solidaridad y a su vez en el Rebelde en la clandestinidad publicación del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

Pero esta presencia televisiva fue controvertida porque, aunque para algunos esta fue entendida como la obtención mediante una propuesta exitosa de un espacio hasta entonces restringido para la izquierda, otros lo percibieron como una maniobra por parte de la dictadura que buscaba aniquilar a los artistas públicamente, desintegrando su movimiento a través de la selección de algunos pocos y la infiltración de ciertas figuras ajenas. Se cree que el Canto nuevo no tuvo las armas eficaces para contrarrestar los criterios comerciales que por medio de la difusión lo transformó en una moda intrascendente.

La relación entre lo privado y lo público establecida por la música es de carácter complejo desde los primeros años de la dictadura chilena, a través de una apertura progresiva fue permitido el ingreso de la música de la oposición con la colaboración de los medios masivos. Sin embargo, existió la música radicalmente clandestina que permaneció aislada de la notoriedad oficial y que para su circulación utilizó como soporte el casete pirateado, esto fue posible gracias a la masificación de la copia casera.

Como ya ha sido establecido anteriormente la Nueva Canción Chilena fue objeto de redadas de destrucción, pero al igual que paso con los libros se resguardaron ciertos originales que permitieron la difusión de casetes copiados. En ciertas circunstancias la divulgación de algunos artistas fue realizada en el traspaso de mano en mano de cintas, puesto que sus obras hacían parte de las listas negras de los sellos y de los distribuidores. Este sistema también fue utilizado para la introducción de música del exilio.

Según el conjunto Voces Americanas “...hay mucha gente que compra cassettes, que se prestan y regraban muchas veces. Entre los conjuntos más difundidos, el más conocido es Illapu, Quelentaro también tiene un gran apoyo entre los que escuchamos folklore. Eso, aparte de las canciones de Violeta Parra y Víctor Jara, que son la base. Silvio Rodríguez entra sobre todo en la gente joven, porque está en la ‘onda’ más moderna de la música actual. La música del exilio se escucha, si es que se consigue, pero es poco”.

En el caso del Canto Nuevo en varias oportunidades los mismos artistas colaboraban con la divulgación pirata de sus producciones. A veces esto era la respuesta a la imposibilidad de contar con canales oficiales de difusión y en otras por la voluntad de contribuir a las recaudaciones de fondos, y en otras simplemente por su voluntad de masificar sus proclamas de la resistencia. Algunos ejemplos de esto fueron:

- Vamos Chile (1986)
- Miranda al frente (1987)
- El paro viene... Pinochet se va.

La condición que tenían todos estos casetes en común es que fueron grabados clandestinamente en Chile y ostentaban una declaración abiertamente panfletaria, a través de la cual se convoca al paro nacional, a la organización y en ocasiones a la lucha armada. La primera grabación clandestina de la que tiene registro Laura Jordán quien se especializó en el tema es producto de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en 1978, que llevaba por nombre Canto por la vida ¿Dónde están?

Vale la pena precisar que en estos casos no solo se incluían músicas, muchos programas radiales fueron difundidos mediante este soporte, entre más clandestino es el medio más directo es el discurso y viceversa. Por esta razón la clandestinidad del casete reside en su labor política, que se encuentra ligada a la militancia clandestina y su modo encubierto de ser distribuido.

Cabe resaltar que en los espacios visibles se hizo uso del doble sentido constituyéndose como una elección estilística que en variadas ocasiones permitió escapar del control de la censura.

EL ROCK Y LAS MALVINAS



Ilustración 8 Serú Gira'n: Charly García, Pedro Aznar, David Lebón y Oscar Moro

La primera etapa de la dictadura fue establecida por la junta militar como una guerra interna, una guerra contra la subversión, contra el “caos” que imperaba y por el cual era necesario el proceso de reorganización nacional (nombre con el que fue bautizada esta dictadura). Esta subversión se encontraba personificada en el “joven” que se había convertido en “subversivo” por su adicción al rock (su aspecto era asociado por los militares como marxista)

Todo este discurso era utilizado por los militares para justificar su intervención en todos los aspectos de la vida, la censura era el primer paso de este plan, puesto que era aplicada de forma ambigua, mientras la retórica oficial utilizaba metáforas y eufemismos que hacían confuso el panorama. Según Beatriz Sarlo esto se llevaba a cabo a través de un gran aparato

ensor “La censura operaba con tres tácticas: el desconocimiento, que engendra el rumor; las medidas ejemplares, que engendran terror; y las medias palabras, que engendran intimidación” (Sarlo, 1988).

En el plano cultural el régimen imponía su concepción autoritaria en su afán por destruir cualquier tipo de resistencia a las políticas impuestas. Las universidades eran controladas por las autoridades militares, el grupo estudiantil era cada vez más reducido y los partidos políticos habían sido prohibidos, factores que contribuyeron a que los jóvenes se refugiaran en el rock argentino. El mismo que existía desde los años sesenta pero que floreció y se desarrolló con mayor fuerza gracias a la censura y represión.

El rock argentino por medio de la fuerza fue relegado a una posición marginal, pero fue esto mismo lo que le permitió convertirse en un espacio de resistencia y reconocimiento mutuo. Ante la imposibilidad de sostener cualquier organización sin censura, los jóvenes conformaron un movimiento musical que se enfrentaba al sistema, en un momento histórico en el que toda expresión era cuestionada. Para este periodo los músicos se encontraban frente a un adversario y un objetivo en común: librar batallas en contra de la censura.

Para lograr esto, los músicos empezaron a codificar mensajes disidentes en sus letras para que de esta forma no fuera posible identificar con claridad sus canciones como opositoras al régimen. Por su parte la audiencia intentaba descifrar los mensajes, mientras en los conciertos compartía un espacio donde disentir era una expresión de solidaridad.

Ante un gobierno militar que reprimía, prohibía la libertad de expresión, censuraba expresiones políticas y artísticas, la juventud eligió el rock para disentir. Pues a través de sus letras, fueron creadas formas alternativas de protesta, dándole vida a un movimiento contracultural que proponía una identidad que a su vez desafiaba la ideología de los militares.

Para 1977 la SIDE (Secretaría de Inteligencia del Estado) redactó un documento de carácter secreto llamado “Antecedentes ideológicos de artistas nacionales y extranjeros que desarrollan actividades en la República Argentina”. En el documento se especificaba que “la musicoterapia ha demostrado la incidencia de la música en la conducta de los individuos como consecuencia de la existencia de componentes sugestivos, persuasivos y obligantes en la misma” (Bertazza, 2008) .

El periodo de 1976 a 1977 estuvo marcado por una gran cantidad de conciertos de rock nacional realizados mayormente en el estadio Luna Park. Según Pablo Vila (1989), estos tenían un propósito más social que musical y pueden ser considerados ejemplo de un acto político encubierto. Puesto que los conciertos brindaron un nuevo ámbito donde los jóvenes podían desafiar el individualismo impuesto por el régimen a través de la masificación, que había sido casi que aniquilada con la clausura total de los espacios establecidos para las actividades políticas.

Como la universidad y la escuela ya no eran lugares seguros para expresarse libremente, los conciertos se convirtieron en rituales de resistencia, espacios para construir una identidad colectiva en la que utilizaban la música como medio de comunicación. En estos se escuchaban canciones que habían sido prohibidas o donde era posible escuchar las letras originales de los temas (que habían sido cambiadas en los estudios de grabación).

Un ejemplo de esto fue el “Festival del amor” organizado por el músico Charly García como respuesta a las declaraciones del Almirante Massera quien aseguraba que la Junta Militar gobernaba “a partir del amor” (Mignone, 2006). El concierto convocó a quince mil personas y colmó la capacidad del estadio en aquella época, a pesar de que la publicidad de este no pudo ser masiva por cuestiones políticas.

En este concierto Charly García interpretó “tiempos difíciles” que tiene frases como “los profanadores se olvidaron de que la carne se entierra” y nombra a las “madres que le lloran a una tierra gris” en una clara alusión a las Madres de Plaza de Mayo y los desaparecidos. Pedro y Pablo desafiaron cantando “hasta cuándo todos disimularán lo que saben y prefieren callar” de “Apremios ilegales” y Luis Alberto Spinetta dedicó “Maribel se durmió” a las madres de Plaza de Mayo.

El rock no solo estaba ligado a la subversión por sus letras también por su actitud desafiante y al ser considerado como una amenaza pública al régimen les fue “aconsejado” a los organizadores de conciertos que los interrumpieran. Pues los valores que para la juventud eran claros no coincidían con los proclamados por la junta. De esta manera los recitales fueron cada vez más pequeños pero el movimiento seguía creciendo underground. Se

distribuían grabaciones caseras y los conciertos se realizaban en pequeños cafés o en sótanos. Pues desde la visión de los conservadores el rock era un género peligroso.

Por su parte las lecciones de música se convirtieron en actividades privadas de forma que no fueran controladas estatalmente. El profesor a domicilio y su alumno, al no tener testigos podían evadir los límites de la censura sin mayores consecuencias. Según Pujol, “un ejercicio crítico, un tiempo de críticas desplazadas, corridas del espacio público al privado” (2007).

El 15 de septiembre de 1980, la dictadura puso en vigencia una nueva Ley de Radiodifusión, en donde se establecían puntos como: “Las emisoras deben contribuir al afianzamiento de la unidad nacional, y al fortalecimiento de la fe y la esperanza en los destinos de la Nación Argentina”. Para el 23 de octubre, el diario el Clarín reprodujo una lista que contenía 242 temas musicales prohibidos.

Estas medidas hicieron más difícil el acceso de los músicos a los sellos discográficos y cuando lo lograban eran obligados a cambiar letras y repertorios. Uno de los pocos músicos que logró tener cierta continuidad discográfica fue León Gieco, quien tuvo que enfrentar numerosas discusiones con las autoridades militares por las letras de sus canciones pero que a la vez se mantuvo activo gracias a sus actuaciones en vivo en clubes, colegios y teatros.

Para diciembre de 1980, el grupo Serú Girán logró reunir 60.000 personas en Palermo. Como respuesta a esto el régimen militar fue más represivo, pues las canciones de Serú Girán, compuestas por Charly García, eran una crítica cifrada al régimen. Una de sus canciones claves es “Desarma y sangra” (1979), incluida en el álbum Bicicleta, en la cual las metáforas describen la situación de agobio y la censura, personificada en forma de “ángel vigía”.

Tu tiempo es un vidrio,

tu amor un fakir,

mi cuerpo una aguja,

tu mente un tapiz.

Si las sanguijuelas no pueden herirte

no existe una escuela que enseñe a vivir.

El ángel vigía descubre al ladrón,
le corta las manos,
le quita la voz,
la gente se esconde
o apenas existe,
se olvida del hombre, se olvida de Dios.
Miro alrededor,
heridas que vienen, sospechas que van
y aquí estoy
pensando en el alma que piensa
y por pensar no es alma,
desarma y desangra.

En una segunda etapa, la guerra fue desplazada hacia el ámbito externo por el reclamo de la soberanía de las Islas Malvinas/Falklands. El enemigo interno (el joven rockero) fue reemplazado por el enemigo externo representado en el ciudadano inglés. El enemigo no era solamente el ciudadano sino su lengua, su cultura y su música. Razón por la cual el 2 de abril de 1982 mismo día en que fue declarada la guerra por las Malvinas, el General Galtieri decreto la prohibición radiofónica y televisiva de música anglosajona o cantada en inglés.

Esto tuvo como resultado que los medios de comunicación tuviesen que recurrir a los discos de artistas nacionales para cubrir ese espacio. En su afán de no perder audiencia, el rock en inglés no podía ser reemplazado con folklore o tango, debía ser reemplazado con rock en español, rock nacional. Lo que contribuyó a que a partir de este momento el rock nacional se convirtiera en protagonista y alcanzara un nivel de circulación artístico y social muy movilizador que no decayó con la posterior caída del régimen.

De manera oportunista, el régimen militar convocó a los jóvenes argentinos que primero fueron fuertemente perseguidos a colaborar con el régimen y apoyar la guerra, siendo conscientes de que necesitaban su apoyo y por esta razón les cedieron espacios públicos para persuadir a la población.

De repente, la música que antes había sido calificada por el Secretario de Cultura de la Nación (Pujol, 2007) como “falsa cultura” ahora reemplazaba a la “música del enemigo”. Aunque era claro que no se podía difundir la música del enemigo externo, era confuso que la música que hasta hace poco había sido tan perseguida, de repente, era promocionada y considerada nacionalista. En palabras de Pujol, “de pronto, el rock era occidental y cristiano, y el COMFER lo avalaba con toda energía” (2007).

Esta estrategia utilizada por la junta militar tuvo resultados contrarios, con la prohibición de la música en inglés, que solo entendía cierto público, el rock nacional invadió los espacios de difusión, aun con un mensaje cifrado era más claro que el extranjero, logrando una mayor propagación en el público. Representando lo irónico que resultaba una censura reemplazando otra.

En su afán por legitimar el rock nacional, las autoridades militares organizaron un gran concierto en apoyo al reclamo de soberanía de las Islas Malvinas “El Festival de la Solidaridad Latinoamericana” que tenía como propósitos reflejar el deseo de paz y recaudar fondos que tenían como destinatarios los soldados que resistían en las islas del sur. Pero lejos de apoyar a los militares, los músicos utilizaron este espacio para criticar a quienes los habían convocado a cantar y para expresar sus deseos de paz. A la par que se hicieron más fuertes los canticos opositores de la audiencia, dejando claro que las autoridades militares no estaban respaldadas por el pueblo. Durante la dictadura, el rock nacional creció a pasos agigantados, como resultado de la represión y la censura, los jóvenes encontraron en el movimiento de rock nacional una forma de resistencia y de solidaridad comunitaria.



Ilustración 9 Siluetazo Arturo Gil

DENUNCIAS GRÁFICAS

“Mil voces de combate se alzarán
Dirán
Canción de libertad
Con decisión
La patria vencerá”

Inti Illimani

La operación sistemática de desaparición forzada fue uno de los mecanismos reactivos más utilizados por las dictaduras militares, en su momento fue negada por los gobiernos represores a pesar de haberla impuesto como política ilegal del Estado, durante mucho tiempo rechazaron tener responsabilidad frente a los detenidos–desaparecidos y a su vez difundieron en la opinión pública la percepción de que estos eran subversivos, utilizando esta generalización para despojarlos de su condición humana, esto cuando su respuesta no era la negativa a nombrarlos.

Pero no solo desaparecían a la persona sino también a su cadáver, esta decisión hacía parte de una política de exterminio que les otorgaba una doble condición de muertos, le habían quitado su vida, pero además había sido borrada, no era posible establecer un estado de la persona y por ende al no establecer que la persona había muerto y sin tener un cadáver se perdía también la posibilidad social de generar espacios en los cuales tramitar el duelo.

Esta negación de la existencia de los detenidos-desaparecidos por parte del poder represor fue extendiéndose hasta los familiares que los buscaban. Parte de esta operación de negación

era la ausencia de noticias en la prensa o la presentación descontextualizada, tergiversada y confusa. Ante este panorama los colectivos entablaron modos de visibilizarse, los familiares comenzaron a portar las fotos de sus familiares desaparecidos devolviéndoles una identidad, un rostro, una historia que los hacía pertenecientes a una comunidad, un lazo social. Fue de esta manera que volvieron visibles a quienes habían ocultado de la vista social.

En Chile la denuncia gráfica fue realizada por agrupaciones como CADA y el movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo, en Argentina a través del Movimiento de las Madres de plaza de Mayo. En el caso del MCTSA este tenía como objetivo hacer visible los cuerpos violentados, denunciando persistentemente que esto era lo que estaba sucediendo en la cotidianidad. Paralelamente intentaba detener el juego psicológico que realizaba la dictadura a través de su doble actuación, por un lado, conjugaba amenazas y por otro negaba la represión, introduciendo el miedo en el cuerpo social para utilizarlo como un mecanismo de control.

Es en este contexto a través de acciones de artistas activistas y algunos fotorreporteros que se visibilizaron los movimientos de denuncia con imágenes y registro gráfico de las intervenciones artísticas realizadas en calles y plazas, ampliando la dimensión simbólica y trasgrediendo fronteras. Uno de los movimientos que más recurrió a este formato fueron las Madres de Plaza de Mayo.

Sus fotos y las de otros familiares donde se les veía llevando pancartas de las imágenes de sus seres queridos permitieron visibilizar las desapariciones y a su vez las acciones que se estaban realizando en pro de su búsqueda. Cuando el movimiento de Madres de la Plaza de Mayo comienza a conformarse como organismo se les reconoció por las pequeñas pancartas que colgaban de su cuerpo o que se abrochaban con alfileres sobre su ropa, pequeños gestos que tenían un mensaje hacían visible el vínculo que existía con la persona representada en la fotografía, la unión, el vínculo familiar entre quien estaba representado y la persona que portaba la fotografía.

Las fotografías adquirieron un valor inmenso, los retratos que históricamente tuvieron como función vivificar el muerto, recordar a los familiares fallecidos, establecer conexiones entre la vida y la muerte, ya no solo servían para eso ahora los familiares de los detenidos—

desaparecidos las utilizaban para buscar, denunciar y como soporte para hacer reaparecer en la escena pública a aquel que había desaparecido.

Lentamente las fotografías que salían de los álbumes familiares o que habían sido parte de un documento de identidad empezaron a hacer su aparición en la prensa, en folletos y exposiciones, se tomaron carteles y libros y finalmente se tornaron testimoniales. Símbolos de un desafío, hacer visible aquello que querían invisibilizar.

El uso de las fotografías de documentos de identidad para la búsqueda de un detenido-desaparecido tenía una carga potente, puesto que ese Estado que negaba la existencia de desaparecidos era el mismo Estado que le había asignado un número de identificación, en las palabras de Pilar Calveiro (2010) demostraba que el Estado desaparecedor era el mismo Estado identificador, que había un sujeto que el Estado estaba negando, que había un núcleo familiar que estaba reclamando a ese sujeto y que en múltiples ocasiones la utilización de una foto de un documento de identidad era el resultado de un registro ilegal por parte de los militares en el que las fotografías de la biografía familiar habían sido saqueadas o destruidas.

Para 1983 con un movimiento de madres de plaza de mayo mucho más estructurado sucede el siluetazo, una iniciativa surgida de artistas visuales que fue pensada para el premio privado Esso 4, una obra que tenía como meta aludir a la cifra de 30.000 desaparecidos que las madres de plaza de mayo denunciaban. Los artistas crearon esta idea bajo la noción de “cuantificar la ausencia”, cuantificar el espacio físico que ocuparían esos 30.000 cuerpos ausentes.

La idea de presentar esta obra al premio privado Esso 4 se vio truncada con el inicio de la guerra de las Malvinas razón por la cual el premio quedo suspendido, con el paso de los meses y por recomendación de otro artista visual esta iniciativa fue presentada a las madres de la plaza de mayo, en el marco de la preparación de la tercera marcha de la resistencia, 24 horas en las que se disputaba el espacio público, cuando los artistas le presentaron su idea a las madres de plaza de mayo esta paso de ser una obra de arte a un hecho gráfico, la palabra arte está totalmente ausente del texto expositivo.

Se refirieron a un hecho grafico que buscaba contribuir, “dar a conocer a la opinión pública a través de los medios masivos la denuncia de la existencia de 30 mil desaparecidos”. Aunque desde el inicio de su concepción esta idea tenía una fuerte carga política impresa el giro que

tomo al ser presentado a las madres de plaza de mayo disponiendo la idea para que esta sea apropiada en el contexto del movimiento social que en ese momento estaba liderando la resistencia a la dictadura.

Las madres modificaron el proyecto, lo firmaron y lo hicieron suyo, una de las modificaciones que le realizaron fue la imposibilidad de pegar siluetas en el piso, originalmente el proyecto estaba pensado para que cada silueta tuviera nombre, apellido y fecha, pero como las listas de desaparecidos estaban incompletas esta era una tarea muy difícil, por esta razón llegaron al acuerdo de que todas las siluetas fueran iguales, neutras y sin ningún tipo de identificación.

Una de las razones por las cuales el proyecto fue tan exitoso fue su carácter fácilmente entendible, para participar no era necesario tener conocimientos artísticos o de dibujo. Según testimonios media hora después de haber llegado a la plaza de mayo los artistas ya no eran necesarios, todo el mundo sabía lo que se debía hacer y la idea iba expandiéndose, modificándose, etc. La gente volvía a su casa en busca de materiales para seguir haciendo siluetas, esto generó un taller al aire libre que duró más o menos doce horas, a las 3 am ya eran tantas las siluetas que se tuvo que suspender.

Pero lo más impresionante de esa creación de siluetas en serie era que había personas poniendo el cuerpo mientras otros bosquejaban, otros reforzaban el contorno, otros pegaban cada vez más lejos pues el entorno de la plaza de mayo estuvo lo suficientemente empapelado y era necesario ir más allá. Al mismo tiempo la policía despegaba sistemáticamente las siluetas, pero la gente volvía y pegaba insistentemente, sobre todo frente a la catedral.

Con las modificaciones que se fueron realizando a las siluetas las puertas de la catedral terminaron con la silueta de una mujer embarazada, las abuelas demandaron que hubiese siluetas de embarazadas, de niños y de bebés. Con el ejercicio se empezaron a crear demandas concretas para siluetas puntuales con nombre y apellido, la gente empezó a querer que la silueta de su desaparecido estuviera representada allí.

Según testimonios se acercaban niños que decían “quiero que hagas a mi papá que tenía más o menos tu altura, tenía bigotes como vos, se llamaba así y está desaparecido desde tal fecha”.

También se recuerdan frases como “queremos que nos hagas a nuestro primo, nosotros ponemos el cuerpo, tiene más o menos nuestro tamaño”, etc.

Al día siguiente las siluetas empapelaban toda la zona, una zona fuertemente transitada que contribuyó a que los medios registraran de manera unánime lo sucedido, demostrando el impacto que generó este hecho en la movilización. Durante muchos años nadie supo quiénes eran los artistas detrás del siluetazo.

En este proceso de creación de las siluetas hay un mensaje potente y es prestarle el cuerpo al ausente, la silueta no solo representaba al ausente, sino que contenía la huella del que había prestado el cuerpo y del que no está. Aunque no se tiene registro de la identidad de la persona hubo un hombre que decidió colocarle corazones de color rojo a cada silueta, reforzando con este gesto la cuestión de vitalidad que es tan importante para las madres de la plaza de mayo, ahí no se estaba hablando de muertos, se estaba reclamando su aparición con vida.

A partir de este momento se dieron siluetazos en muchas ciudades y de ahí en adelante la silueta se convirtió en un recurso designado para representar al desaparecido, es tan clara la identificación que incluso fuera de Argentina una silueta a escala natural es asociada con los desaparecidos durante la dictadura en Argentina.

Pronunciar el nombre de un desaparecido es pronunciarse sobre alguien que nunca estará del todo muerto más allá de lo dicho a través de políticas oficiales de punto final, porque, aunque el cuerpo muera, no muere el nombre y enunciar los nombres completos, el número de identificación subvierte la herramienta de control del Estado en su contra para así reclamar justicia e interpelarlo.



Ilustración 10 Madres de Plaza de Mayo Diana Dowek



Ilustración 11 panfleto Brigada Ramona Parra

PAREDES QUE REFLEJAN

El arte es una manifestación universal que está presente en todos los aspectos de la vida del Hombre, en sus conflictos, contradicciones, luchas sociales y políticas. Según las condiciones de la época, el artista juega un papel diferente y debe entender que el arte es una necesidad primaria, imposible de separar de la sociedad. Dentro de las manifestaciones artísticas, el mural es una forma de expresión que muestra la íntima conexión entre artista y sociedad, entre arte y política. Se pone en contacto con el espectador, dialoga con él.

En la década de los sesenta en medio de las luchas políticas aparecieron las brigadas muralistas, una experiencia original, se trataba de un arte rápido, simple y directo, murales

urbanos realizados colectivamente, en el caso chileno este tipo de mural lleno de símbolos y letras tuvo su posibilidad de desarrollarse ampliamente en el periodo de la Unidad popular (1970-1973) pero se vio forzado a desaparecer con la llegada de la dictadura militar y una vez inicio la década de 1980 reapareció con fuerza.

La pintura mural, de carácter popular y colectiva al igual que los grafitis son imágenes y mensajes con un gran contenido emocional fundamentalmente referidos a lo social y lo político, que se erigen como un reflejo de la cruda realidad. Denuncian acontecimientos y situaciones, son de carácter pasajero porque "Lo que hoy se pinta, se destruye mañana".

Durante el periodo de la unidad popular la pintura mural se convirtió en un medio de expresión de carácter colectivo, compuesto por grupos anónimos, pobladores, estudiantes, trabajadores del arte, etc. Todos comprometidos con el nuevo proceso social empezaron a hacer parte de la creación artística.

Este arte es masivo, abierto, un dialogo entre la obra y el espectador sobre los temas de mayor relevancia de la época en lo referente a lo político-social. Al realizarse en un lugar público sin ninguna enmarcación se integra con la cotidianidad. Su color y dinamismo atraen la atención, al tener un carácter no lineal el espectador se ve obligado a participar en la elaboración del lenguaje, un ejemplo de esto fue el mural hecho en los tajamares del lado norte del río Mapocho, este tenía como temática la historia de la formación del partido comunista y del movimiento obrero chileno, contaba con símbolos insignias del partido, barras de cobre, banderas, herramientas de trabajo, el rostro de trabajadores entre otros.

Poco después del derrocamiento del presidente Salvador Allende este mural fue destruido y la pintura mural desaparece como expresión popular en Chile gracias a las múltiples ordenes de destrucción que será una constante durante años posteriores.

Hacia la década de los ochenta empiezan a surgir nuevamente grupos espontáneos de pintores que con el pasar del tiempo organizaran verdaderas brigadas muralistas, estas experiencias cumplen con los criterios para ser clasificados como brigada mural puesto que son de carácter popular, son colectivos y transitorios.

En este momento lo que hace transitorios a los murales es la destrucción y borrado rápido por parte de las autoridades o por acción de grupos oficialistas, esto hace casi imposible

registrarlos en su totalidad para dejar un fiel testimonio de su existencia. Como son repintados o restaurados son renovados y actualizan contenido sobre las necesidades y exigencias del momento social y político que se tiene la intención de reflejar.

La pintura mural va adquiriendo espacio en las poblaciones que a su vez buscan ganar espacios en los cuales trabajadores, estudiantes, niños, etc puedan participar, su intención era ganar espacios donde los sectores que se encontraban más marginados pudieran expresar sus inquietudes, sus sentimientos, sus pensamientos. Este acto de pintar murales colectivos en las poblaciones era un desafío, ponían su vida en peligro para darle respuesta al individualismo que promovía la cultura oficial, los murales se convertían en espacios de encuentro que como identifica Ebe Bellance (1995) enfrentaban a la cultura oficial atomizante y desintegradora.

A través de esta práctica artística se hacía evidente la intención de transformar uno de los principios más básicos de la ideología de la dictadura el individualismo, pues reflejaba la firme intención de superar la incapacidad de construir redes, “Para estos artistas auténticos, rescatar y dimensionar su frente de trabajo significa reconocer el arte y su dimensión liberadora”. Entendiendo el lenguaje plástico como un espacio de confrontación y hegemonía.

Por esta razón el mural social y popular como medio de expresión plástica cumplía varias funciones como su carácter informador, mientras paralelamente sugería ideas que iban más allá de la traducción pictórica del texto, es así como en el contexto se afirma como un proceso de educación, socialización e integración.

Conclusiones

La imposibilidad de canalizar por medio de expresiones políticas el descontento en el contexto dictatorial a raíz del uso de mecanismos reactivos como la censura, la tortura, las desapariciones y las múltiples formas de represión, tiene relación con el uso del arte como un mecanismo para expresarse, sobre todo cuando la represión era tan fuerte que llevaba a los actores sociales a explorar las posibilidades del arte para reunir a las personas, para generar espacios en los cuales fuera posible organizarse, generar solidaridades colectivas, una regeneración de la confianza en los otros y desde allí crear experiencias de organización que tenían objetivos establecidos en relación al enfrentamiento de la dictadura.

Gracias a esa posibilidad de reunirse, de expresarse, de reconstruir el tejido social, es posible hablar de formas de resistencia, de una oposición cada vez más visible, inicialmente gracias a las redes que posibilitaba el arte, los talleres artísticos, los talleres de música, de poesía, de teatro, en los territorios, en las poblaciones y también en los centros educacionales y las universidades. También a la posibilidad de utilizar la metáfora como un recurso de estilo, un recurso que hacía posible decir ciertas cosas, hacer denuncias a nivel internacional e interpelar las actuaciones del régimen. Por esto es posible plantear que las primeras organizaciones antidictatoriales fueron de tipo artístico y cultural; la gente tenía muchas cosas que decir y se volcaban a la producción poética, a la musical, a la pintura, que empezaron a circular por espacios alternativos, subterráneos, ilegales que en algunos casos soportaron redes políticas.

Los talleres culturales permitieron reconstruir organizaciones que irían paralelamente contribuyendo a la reconstrucción de los partidos políticos clandestinos, movimientos específicamente políticos que exigían reivindicaciones sectoriales. Estos talleres culturales surgieron antes de que fuera posible reconstruir las federaciones, los centros deportivos en las poblaciones, las juntas de vecinos; la gente fue a la iglesia a hacer activismo cultural y en el caso de los campos universitarios, paralelo a las prohibiciones, emergieron este tipo de instancias.

Aquí los mensajes fueron pronunciados por personas que no tenían una visibilidad explícitamente política, fueron los artistas, los poetas que se subieron a los escenarios a

recitar poesía. No dijeron explícitamente abajo la dictadura, pero sí cosas como “mi ciudad murió un día de sol de primavera” (Muñoz V. , 2019) o “a Santiago le robaron las noches” era una clara referencia al toque de queda impuesto. mensajes que establecieron canales de comunicación, con unos receptores que aprendieron a leer entre líneas y a decodificar eso que se estaba diciendo, mensajes que contenían elementos de reflexión.

Según Karen Donoso (2019) los estados burocráticos autoritarios iniciaron sus modificaciones con una acción muy potente que fue sacar del espacio público todas las manifestaciones que tenían que ver con el lenguaje de la revolución, todas aquellas que tenían como aspiración transformar el mundo. El gran triunfo de la derecha fue lograr que se asociara la politización y la ideologización solo a los movimientos de izquierda y que de esta forma sean concebidos de manera negativa. Esa es una concepción que hoy no ha cambiado pues aun cuando la derecha es una ideología, no es concebida de esta manera en términos discursivos y por ello no tiene una carga negativa como lo tiene la izquierda que la lleva a tener una sanción social y moral.

Es importante resaltar que muchos artistas no solo resistieron a través de acciones o de prácticas, sino que también lo hicieron como una forma de vida, al analizar las biografías de muchos artistas de este tiempo es posible observar que la mayoría de ellos no solo resistieron la represión y denunciaron lo que estaba pasando, sino que también buscaron resistir la forma de vida neoliberal que implementaron los Estados burocráticos autoritarios. A través de acciones como no tener un trabajo formal, soportar el abandono estatal a la labor cultural, el individualismo, no hacer parte de las instituciones, demostrando una renuncia a vivir el rol asignado dentro del sistema.

Una resistencia a la ola de consumismo, a hacer del arte un producto de consumo cultural, discusión que genero un debate muy fuerte en el sector de la música (esto es algo que aún se ve reflejado en la actualidad), los artistas deben saber moverse en el mercado para poder sobrevivir, como indica Karen Donoso (2019) aún en función del sistema de fondos culturales, esos proyectos financiados por el Estado deben manejarse con las lógicas del mercado. Cambiando la forma en que es valorado el arte porque bajo el concepto de producto artístico este tiene que ser un producto que se pueda vender y si no es así no sirve.

Y fue de allí que surgió la necesidad de crear circuitos artísticos alternativos, a pesar del control que no fue totalmente efectivo se crearon instancias en espacios clandestinos utilizando fachadas de restaurantes, negocios, el piso de arriba de una galería. Con el tiempo estos espacios procuraron tener sus propios medios de expresión panfletos, revistas, literatura, muchos de los que sabían que no tendrían cabida dentro de las editoriales, que al entrar en esa dinámica serían decomisados y que llevo al surgimiento del formato de revista o de libro panfletario.

Estos empezaron siendo sencillos y con cada edición fueron más elaborados, algunos masivos como por ejemplo la bicicleta que hablaba de música, otros con una menor difusión como los de poesía porque eran grupos más concretos que, aunque no se masificaran existían y de esta forma permitían la conformación de otros espacios.

El despido por parte de la junta militar de artistas y profesores que no eran afines a su causa implicó que muchos de ellos que estaban vinculados a la escuela de bellas artes o a las universidades y que se quedaron sin trabajo y sin donde hacer sus labores terminara convirtiéndose en un oportunidad para la creación de talleres que se vincularon a la escena de resistencia pues ya no habían espacios oficiales en los cuales fuera posible desarrollar el arte haciendo necesario expandirse a espacios clandestinos.

Instancias como el taller sol, espacios que permitían el encuentro social, donde había teatro, poesía, literatura, muralismo. Instancias artísticas no académicas o vinculadas propiamente al estudio de las artes, lugares para idear formas de expresión que permitían la formación de un entramado de artistas, de conocidos, de redes que no solo se vinculaban a través de la cultura, sino que también convertían estos lugares en zonas de socialización.

Zonas en las que circulaban medios editoriales de resistencia que permitían hacer relaciones, rearmar la trama social fuertemente fragmentada y así generar espacios a través de los cuales sentirse representados, que dijeran lo que ellos pensaban, todo eso que había desaparecido del espacio público en esa intención de exterminar las ideas previas. Esas que seguían funcionando en el ámbito privado.

Un proceso similar dio surgimiento a la AFI (asociación de fotógrafos independientes) agrupación netamente gremial en pro de la protección mutua de los fotógrafos que estaban

registrando lo que sucedía y que al no poder publicar enviaban estas fotografías a otros países para mostrar lo que pasaba en las protestas, la represión policial, la tortura, la desaparición de gente. Poniendo énfasis en las acciones que hacían los grupos de derechos humanos, que fue supremamente relevante porque fue capaz de mostrar que existía otra vista desde los medios de comunicación, a pesar de que se les deslegitima todo el tiempo, pese a que se les censura, a que lo clausuran.

En los años ochenta fueron varias las instancias (como el teatro ictus) que generaron un entramado cultural, el rock tuvo un papel importante aun cuando también fue considerado subversivo pero que al ser masivo y popular contribuyó en la intención de permanecer unidos.

Las brigadas muralistas que desaparecieron durante los primeros años al haber tenido un espacio importante dentro de la Unidad popular empezaron a rebrotar a raíz de las huelgas como forma de expresión de resistencia; pero ya no había cabida para la concepción artística como el muralismo mexicano, ahora se trataba en mayor medida de acciones ligadas a lo popular donde los propios pobladores se expresaban a través de este mecanismo como una acción para visibilizar hechos puntuales que se desarrollaban, este es el caso de murales como el de la victoria en el que una parte importante de su iconografía es la imagen del padre André Jarlan motor de la resistencia de esta población y que murió por una bala perdida durante una manifestación.

Los artistas tuvieron un papel importante en el proceso de resistencia ya que lograron visibilizar un contexto que estaba siendo oculto por las autoridades, generaron instancias de denuncia en el voz a voz que permitieron manifestaciones como el caso del siluetazo donde los límites entre arte y acción política se desdibujaron y a la vez lograron gran repercusión a nivel internacional.

En el caso chileno específicamente cuando se empiezan a dar las condiciones para que las ideas contraculturales que estaba en espacios privados y ocultos empiecen a levantarse y hacer visible el malestar, el papel de los artistas fue fundamental para convencer a la población que todavía vivía con mucho miedo. El discurso artístico le dio potencia, sustento a la campaña del no al plebiscito ya que su participación fue por una creencia real en el proyecto, no fue remunerada.

Finalmente, la resistencia sucede gracias a que la población se apropia de los códigos y los hace visibles, en el caso de los derechos humanos o en las consignas poblacionales, el repudio hacia los allanamientos a lugares que concentraban la resistencia con barricadas, el apoyo a los presos políticos y los murales con consignas que expresaban resistencias poblacionales evidentes.

Referencias

- Acevedo, N. (1995). *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral.
- Arditi, B. (1995). Rastreado lo político. *Revista de Estudios Políticos*, 333 - 351.
- Arditi, B. (2009). *La política en los bordes del liberalismo*. Barcelona: Gedisa.
- Bellange, E. (1995). *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones y Ediciones Chile America Cesoc.
- Bertazza, J. P. (16 de Diciembre de 2008). *pagina 12*. Obtenido de "Si se calla el cantor": <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-16.html>
- Brunner, J. J. (1988). *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.
- Capasso, V. (2018). "Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière". *Estudios de Filosofía*, 215-235.
- Cerviño, M. (2012). Las revistas culturales como espacios de resistencia en la última dictadura militar argentina. De El Expreso Imaginario a El Porteño, 1976 - 1983. *Desafíos*, 105 - 134.
- Díaz Inostroza, P. (2007). *El Canto Nuevo de Chile: un legado musical*. Santiago: Universidad Bolivariana.
- Donoso Fritz, K. (08 de mayo de 2019). Arte y resistencia en las dictaduras argentina y chilena. (C. Lozano Tinjacá, Entrevistador)
- Donoso Fritz, K. (2019). *Cultura y Dictadura*. Santiago de Chile : Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Favoretto, M. (2014). La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos. *Resonancias*, 69-87.
- Fraser, N. (1997). *Iustitia Interrupta*. Bogotá D.C: Siglo del Hombre Editores.
- Fuenzalida, V. (1987). *La producción de música popular en Chile*. Santiago: CENECA - CED.
- Galeano Marín, M. (2004). *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro en la mirada*. La carreta Editores.
- García, C. (1979). "Desarma y sangra". [Grabado por S. Girán.].

- Gonzalez, J. P., & Varas, J. M. (2005). *En busca de la música chilena*. Santiago: Publicaciones Comisión Bicentenario.
- Gonzalez, Y. (2015). El "golpe generacional" y la Secretaria Nacional de la Juventud . *Atenea*, 87 - 111.
- Gutierrez, P. (1983). *Atentados a la libertad de información en Chile 1973-1987*. Santiago : CENECA.
- Invernizzi, H. (2005). *"LOS LIBROS SON TUYOS"* . Buenos Aires: Eudeba.
- Jara Hinojosa, I. V. (s.f.). *Domesticar un proyecto editorial: la colección "Nosotros los chilenos", desde Allende a Pinochet (1973-1976)*.
- Jimenez Dominguez, B. (2000). "Investigación cualitativa y psicología social crítica". *Revista Universidad de Guadalajara*.
- Jordan, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 77 - 102.
- Katunaric, C. (2008). CADA un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, 297,308.
- La Rocca, M. (2016). Vivir exaltados. Apuntes sobre modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico- militar argentina. *Memoria Académica*, 1 - 19.
- Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1 - 23.
- Mardones Leiva, m. (2015). Las manchas de la memoria: Editorial Quimantú y Editorial Gabriela Mistral. *Revista Faro Fractal*, 72 - 80.
- Martinez Rodriguez, J. (2011). MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA. *Revista de la Corporación Internacional para el Desarrollo Educativo*, 1-33.
- Martínez Rodriguez, J. (2011). MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA. *silogismo*, 1 - 34.
- Mignone, E. (2006). *Iglesia y Dictadura. El papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Buenos Aires: Colihue.
- Ministerio de Educación de la Nación Argentina. (2010). *PENSAR LA DICTADURA terrorismo de Estado en Argentina*. Argentina: Ministerio de Educación de la Nación Argentina.
- Mouffe , C. (1997). *Pluralismo artístico y Democracia radical*. Obtenido de Acción paralela : <http://www.accpa.org/numero4/mouffe.htm>
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: FCE.
- Muñoz, M. (2006). Laclau y Rancière: algunas coordenadas para la lectura de lo político. *Andamios*, 119-144.
- Muñoz, V. (06 de mayo de 2019). Arte y resistencia en las dictaduras. (C. Lozano, Entrevistador)

- O'donell, G. (2009). *El Estado burocrático autoritario*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Orellana, C. (1978). "Discusión sobre la música chilena". *Araucaria de Chile*, 111-173.
- Pineau, P. (2014). Reprimir y Discriminar. La educación en la última dictadura cívico-militar en Argentina. Buenos Aires, Argentina.
- Pujol, S. (2007). *Rock y Dictadura*. Buenos Aires: Booket.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rancière, J. (2006). Diez tesis sobre la política. En J. Rancière, *Política, policía, democracia* (págs. 59-79). Santiago: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Rancière, J. (2010). *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2013). ¿Ha pasado el tiempo de la emancipación? *Calle 14*, 14-27.
- Real Academia Española. (04 de 10 de 2018). *Real Academia Española*. Obtenido de Real Academia Española: <http://www.rae.es/>
- Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En S. Marchán Fiz, *Real-virtual en la estética y la teoría de las artes*. España: Paidós.
- Rivera, A. (1983). *Notas sobre el movimiento social y arte en el régimen autoritario. 1973-1983*. Santiago: CENECA.
- Rodriguez Musso, O. (1988). *La nueva canción chilena. Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Sarlo, B. (1988). El campo intelectual: un campo doblemente fracturado. En R. Sosnowski, *En Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (págs. 96-108). Buenos Aires: EUDEBA.
- Schmitt, C. (1998). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza.
- Souroujon, G. (2012). Modernización y autoritarismo y El Estado burocrático autoritario de O'Donell. Una nueva lectura para comprender las claves del dilema argentino. *Temas y debates*, 147-156.

- Vich, V. (2004). Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista. En A. Grimson, *La cultura en las crisis latinoamericanas* (págs. 61 - 78). Buenos Aires - Argentina: Clacso.
- Vila, P. (1989). "Argentina's Rock Nacional: The Struggle for Meaning." . *Latin American Music Review*, 1-28.
- Vitella, D. (2017). *Resistencia, cambio y memoria: los desafíos de la música argentina durante la última dictadura militar (1976 - 1983)*.