

El Golpe: entre la desesperanza y la resistencia

*"Sin duda que el Golpe de Estado me cambió la vida, [...], y no sólo a mí sino que a todo el mundo, nos hizo otra cosa. Nos mostró que el Paraíso Terrenal no existe, y nosotros creíamos que Chile era un paraíso terrenal, con la Unidad Popular, yo, por lo menos, lo percibí así, o sea, nunca había habido..., no podía imaginarme yo una época más deliciosa que ésa [...]. Yo creo que, sepámoslo o no, el 11 de septiembre del 73 morimos todos los chilenos y nacimos de nuevo y se fundó Chile, otro Chile, otra cosa, no el que conocíamos y en el que vivimos y nacimos, [...], algo que no va a volver nunca a ser lo que fue, jamás."*¹

Marcelo Charlin, de la "Tribu No"

*"Sin duda, el arte fue la expresión primera y visible que surgió desde grupos que se oponían al proyecto autoritario. Luego de la tarea de 'limpieza' nacional realizada por el nuevo régimen -que significó la muerte, el exilio o la prisión de miles de personas; por cierto, también de artistas- algunas manifestaciones artísticas, que guardaban evidente continuidad expresiva con corrientes entonces 'negadas' [...] comienzan a surgir. A poco tiempo de producido el golpe -1974 y 1975-, un contingente de artistas, expulsado del ámbito estatal y/o excluído del espacio público por motivos político-ideológicos, se reúne en torno a nuevos espacios de creación."*²

Anny Rivera

¿Cómo se condice la nueva situación nacional con el proceso de desarrollo y experimentación que se había llevado a cabo en el campo artístico-cultural chileno de fines de los '60 e inicios de los '70? Apenas instaurado el régimen *de facto*, la situación de los artistas comenzó a cambiar: a la Escuela de Bellas Artes ubicada en el Parque Forestal ingresaron fuerzas militares y de carabineros, destruyendo parte de las obras que ahí se encontraban; Víctor Jara, cantante y dramaturgo comunista, fue detenido y posteriormente ejecutado en el Estadio Chile; decenas, sino cientos de artistas, se vieron privados de su libertad; la mayoría de los docentes proclives al gobierno de la Unidad Popular fueron inmediatamente alejados de sus cátedras, descabezando el proceso de enseñanza y experimentación que se encontraba en curso en las universidades chilenas, las que además comenzaron rápidamente a ser intervenidas por

¹ Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar*, Stgo. de Chile: Ediciones DIBAM, 1995. pp. 186-187.

² Rivera, Anny. *Notas sobre Movimiento Social y arte en el régimen autoritario (1973-83)*, Stgo. de Chile: CENECA, 1983. p. 1.

uniformados, retrotrayendo a cero el proceso de Reforma Universitaria iniciado a fines de los '60. Aparecía, además y por sobre todo esto, un elemento que se encuentra en las antípodas del arte y la libertad creativa: la censura. El escenario de debate y discusión, el "caldo de cultivo" que había sido la Unidad Popular para el campo artístico, desaparecía, literalmente, de un solo golpe. La escena cultural, por lo demás, no sólo debía enfrentar y superar las problemáticas propias de su labor, sino también desvelarse por la inseguridad laboral, la persecución política y la ausencia casi total de espacios de creación y difusión. El "cuarto de hora" chileno tocaba a su fin, y los artistas eran uno de los grupos socio-culturales que primero resentían este derrumbe forzado, debiendo enfrentar ya no sólo los problemas fácticos que se presentaban –tales como falta de espacios para la creación y difusión, la ausencia de libertad de expresión y la misma seguridad personal-, sino que además debían reestructurar todo el sistema de significaciones, todo el frágil tejido cultural y semántico, todas las confianzas y supuestos: *"En efecto, la toma de poder que ocasiona la fractura de todo el marco de experiencias sociales y políticas que la antecede, desintegra también los modelos de significación configurados por el lenguaje que nombraba esas experiencias; lenguaje ahora destituido en su facultad de designar o simbolizar una realidad [...]"*³. Realidad que, por otro lado, presentaba a los artistas urgencias que en muchas ocasiones nada tenían que ver con su labor, que les urgían a intervenir ya no como creadores simplemente, sino como ciudadanos, como individuos que debían, por razones políticas, ideológicas, éticas, asumir un rol activo en la oposición al nuevo régimen. Y, como comenta Anny Rivera en su estudio (ya citado anteriormente), fue precisamente el arte el encargado de dar públicamente la cara en primera instancia, pues la resistencia, la oposición a la dictadura, comienza justamente como un movimiento que desplaza la pérdida de las libertades políticas al plano de las libertades e identidades culturales, haciendo de la resistencia en este ámbito, de las actividades relacionadas con lo cultural, el primer espacio de reencuentro entre los vencidos del '73; así, los espacios de expresión cultural, las salas de teatro, los recitales de música andina y las peñas, van ocupando el rol de catalizadores para las necesidades de expresión y encuentro de un gran número de personas, convirtiendo al arte, en su calidad primero de excusa para juntar a la tribu, y más tarde como efectiva y activa herramienta de resistencia, en la expresión germinal de una "nueva cultura", ligada, sin duda, a la herencia cultural de la Unidad Popular, pero pasada ahora por el cedazo de la experiencia traumática, del miedo individual y colectivo, de la censura y la

³ Richard, Nelly. *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, Stgo. de Chile: FLACSO, 1986. p. 2.

aún más estricta auto-censura impuesta por todos y cada uno de los nucleados en estas experiencias germinales de resistencia que, bajo el nombre de "actividades culturales", "actos solidarios", etc., pugnaban por reconstituir algo del destruido tejido social post-golpe.

*"Frente a la radical negación que habían sufrido, el arte proporcionó una identificación primaria, sensible, que hace a un reconocimiento individual y colectivo"*⁴, indica Rivera. Y es desde estos espacios, por lo general cobijados por organismos eclesiásticos poblacionales, y en los que se reproducían los cultores aficionados de la danza, el teatro popular y la música de raíz folclórica, que se comienzan a rearticular los vínculos del y con el mundo del arte. Como dice Rivera: *"Entre estos espacios culturales de base y los espacios generados por artistas profesionales, nace una pronta relación, que luego se hará una cuasi-fusión. Esta estrecha relación entre artistas profesionales-artistas aficionados-sectores de la base social, responde a la necesidad común de reconstituir vínculos comunicativos, rota la relación que se establecía entre ellos a través de los medios de comunicación de masas o de los organismos estatales [...]"*⁵. Es decir, la actividad artística se constituye, en un primer momento de la dictadura, principalmente como re-articulador de identidad/es, como espacio metafórico y concreto de reencuentro con una historia, una memoria, un pasado común arrasado y negado por el "nuevo orden"; y esto resulta en algo muy importante, puesto que dada su condición de recuperador, de reconstructor de una identidad arrasada, las formas y lenguajes artísticos mantienen una continuidad, pues *"la acción se centró en el «rescate y preservación de un patrimonio cultural» que se percibía amenazado por el dominante"*⁶. Es decir, las estrategias artísticas no son aún puestas en crisis por los artistas ni por el medio⁷, que todavía no ejerce todo su poder coercitivo sobre el campo artístico, el cual está, en estos momentos, abocado casi por completo a la tarea de constituir espacios de sociabilidad, reconocimiento simbólico de los marginados del proceso iniciado el '73 y mantención, tanto identitaria como histórica, de una sensibilidad ahora subterránea, negada por el nuevo modelo cultural. El discurso artístico, así como los espacios generados en torno a él y las prácticas que le acompañan, presentaban así, en este primer momento, un carácter bastante homogéneo, puesto que *"[...] unidos en la marginación y en la memoria, las*

⁴ Rivera, Anny. p. 2.

⁵ Id.

⁶ Ibid.

⁷ Cf., Oyarzún, Pablo. *Chile: 1968-1988*, Georgia Series on Hispanic Thought, números 22-25, 1987-1988. p.305: *"Se debe considerar, [...], los efectos inerciales de las tendencias previas al golpe, concretamente sostenidos por la pervivencia de agentes y organizaciones culturales, y alimentadas por la voluntad de preservar, sobre un suelo esencialmente alterado, y a veces sobre la ausencia de suelo, la memoria de una historia abortada, por medio de la reiteración de formas y símbolos que prolongan en el tiempo una identidad social y política agudamente puesta en entredicho."*

*diferencias entre [...] formas particulares de expresión se disolvían o se conciliaban en un espacio común*⁸.

Sin embargo, los actores culturales y artísticos "*[...] perciben [...] el requerimiento de replantear sus operaciones como una forma eficiente de respuesta y, antes que nada, quizás, de orientación en un contexto alterado tan bruscamente [...]. Entre la sobrevivencia y la resistencia, entre el afecto y la propuesta, el factor determinante de la mayoría de las prácticas atinentes será el imperativo de construir la obra desde la experiencia vital y social de la emergencia*"⁹. Es decir, el tránsito desde la experiencia artística de la mantención identitaria hacia una propuesta contestataria y crítica se realiza desde la cotidianeidad de la emergencia, desde la denuncia de la precariedad en todas sus formas -la precariedad de la memoria histórica, la precariedad económica, la precariedad de medios-; la resistencia pasa a su fase activa, en la que se entrelazan un "*arte testimonial, que levanta -denunciativamente- el protocolo de una situación vivida*"¹⁰ y la exploración en torno a una creación crítica, "*que busca desmontar analíticamente el presente como signo -a veces abisal- de una experiencia histórica*"¹¹. En esta línea distinguiremos un fuerte predominio de la gráfica, que trabajará insistentemente en la composición y descomposición secuencial de la imagen, en la labor documentalista del dato histórico como posible clave del presente, en la metáfora de la serialidad y la desintegración identitaria (Garreaud, Bru, Dittborn)¹²; y también veremos trabajos que, desde el rescate de la precariedad y la emergencia, comenzarán a incursionar sobre el eje de la fotografía y el video, tomados estos desde una perspectiva de experimentación documental, de rescate y transfiguración de una memoria y/o sus fragmentos (el mismo Dittborn, Catalina Parra, Leppe, Smythe).

Comienza, a mediados de los '70, una segunda etapa en la situación del arte en Chile post-golpe; ya iniciado el proceso de internalización de la nueva situación política, los artistas retoman la tradición experimental, aunque ahora signados por la necesidad de operar en terreno adverso, de cumplir una función de resistencia y crítica que exige de ellos una renovación de sus estrategias para hacer de la obra un elemento efectivo y reflexivo. Se está, en estas primeras experimentaciones llevadas a cabo por los artistas chilenos en busca de formas expresivas acordes con los objetivos ya no sólo artísticos por ellos buscados, en un primer momento de síntesis; comienza a ser retomada la investigación artística que signó la

⁸ Rivera, Anny. p. 3.

⁹ Oyarzún, Pablo. p. 306.

¹⁰ Id.

¹¹ Oyarzún, Pablo. p. 307.

¹² Cf. Oyarzún, Pablo, p. 307.

escena anterior al '73, se están readecuando las formas artísticas al contexto, a este nuevo contexto, iniciando la superación de ese primer momento por el que atravesó el arte chileno inmediatamente después del golpe, al que podríamos calificar más como necesidad sociológica, e incluso emocional y vital, que como desarrollo interno de las discursividades artísticas. Ciertamente es en las proximidades de 1975 donde se sitúa el momento clave de lo que será el devenir plástico y audiovisual de los años siguientes, pues es alrededor de ese momento en que la labor artística pasa de la mantención y reconstrucción de la identidad negada a partir del '73, a una reelaboración textual y contextualizada de sus propias estrategias, recuperando de manera renovada la "historicidad contingente" de la labor artística desde su particular óptica.

Santiago, marzo de 1998