

Enfrentamiento ante el terror pinochetista. Resistencia artístico-cultural en Chile durante el periodo inmediato a 1973.

Lepe Ana María Cecilia.

Cita:

Lepe Ana María Cecilia (2011). *Enfrentamiento ante el terror pinochetista. Resistencia artístico-cultural en Chile durante el periodo inmediato a 1973. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/370>

XIII JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA.
Universidad Nacional de Catamarca, 10 al 13 de agosto 2011

- NÚMERO DE LA MESA: 53
- TÍTULO DE LA MESA: “Exilios políticos en el siglo XX: redes, culturas e imaginarios transnacionales”
- APELLIDO Y NOMBRE DE LAS/OS COORDINADORES/AS: Pablo Yankelevich (INAH, México)
Silvina Jensen (UNS/CONICET)
- TÍTULO DE LA PONENCIA:

Enfrentamiento ante el terror pinochetista. Resistencia artístico-cultural en Chile durante el periodo inmediato a 1973
- APELLIDO Y NOMBRE DEL/A AUTOR/A:
Lepe Ana María Cecilia
- PERTENENCIA INSTITUCIONAL:
Universidad del Comahue, Neuquén, Argentina
- DOCUMENTO DE IDENTIDAD: 18862533
- CORREO ELECTRÓNICO: ceci-ani20@hotmail.com
- AUTORIZACIÓN PARA PUBLICAR: SI

Enfrentamiento ante el terror pinochetista
Resistencia artístico-cultural en Chile durante el periodo inmediato a 1973

Resumen

En lo que va del periodo 1973-1989, a pesar del terror y la represión pinochetista, emergieron actores sociales, que llevaron adelante infinidad de acciones arriesgadas e incluso creativas y lograron hacer escuchar sus reclamos y denuncias.

El objetivo de la ponencia es enfatizar en la lucha cultural antidictatorial en el periodo del '73 al '83 y su incidencia en el "siglo de protesta". Nuevos lenguajes y vocabularios fusionaron el arte y la política, convirtiéndose en un campo de batalla ideológico, donde maduraron desafíos al orden dictatorial imperante.

La propuesta es reflexionar sobre las formas de militancia y su relación con la lucha cultural desde una mirada global. Nuestro conocimiento al respecto, se encuentra invisibilizado, inconexo y disperso, por ello es sumamente necesario identificar su rearticulación y entreverlos de forma conjunta.

Este trabajo se centra en diferentes publicaciones y aportes de testimonios orales, los cuales, permiten remirar la historia, acercarnos a aquellas voces que no han sido retenidas por las historias oficiales

“Cuando una sociedad se corrompe, lo primero que se gangrena es el lenguaje.”.

Octavio Paz. "Postdata".

1- Introducción

Los intereses del gran capital reflejados en el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, aniquilan a la vanguardia obrera, asolan a luchadores y artistas, inician con toda la fuerza y brutalidad la desarticulación de las organizaciones obreras, sociales, populares e implementan un plan económico salvaje.

Desde sus comienzos, el régimen militar inició la represión del lenguaje, en todas sus formas y expresiones. El lenguaje de la represión penetró en el fuero interno de las personas bloqueando, interfiriendo las relaciones interpersonales y, aún, las conversaciones privadas. Los lenguajes de la política, la cultura, fueron prohibidos y silenciados. Una manifestación explícita del propósito que tuvo el golpe se evidencia en la declaración que hizo el general Gustavo Leigh—miembro de la junta militar y comandante de la fuerza aérea—cuando afirmó que “la labor del gobierno consistía en extirpar el cáncer marxista que amenazaba la vida orgánica de la nación, aplicando medidas extremas, hasta las últimas consecuencias”¹

El régimen militar intentó eliminar expresiones culturales ideas y prácticas del gobierno destituido. La operación limpieza representó simbólicamente, la instauración de una noción militarizada de la estética cotidiana, caracterizada por el orden y la restauración fervorosa de los símbolos patrios.²

En este contexto aparentemente no habría una contestación social y política importante hasta 1983. El informe de Flisfisch Ángel³ sobre la política chilena 1973-1989 es lo que en parte motivó el presente trabajo. Flisfisch argumenta que la coalición pinochetista gobernó

¹ Bando No. 30 del 17 de septiembre de 1973. Para mayores antecedentes véase “Primeras declaraciones de los miembros de la junta militar”, disponible en www.youtube.com

² Bando No. 19, Ministerio de Defensa Nacional, de la Jefatura de Zona en Estado de Emergencia de la Región Metropolitana y Prov. San Antonio. Santiago, 8 de Septiembre de 1984.

³ Flisfisch Ángel (1990) “La política chilena 1973-1989”, Buenos Aires, Relatos de hechos e ideas, año 1. Págs. 85-86

dictatorialmente, sin enfrentar fenómenos de oposición. Sólo, los distingue partir del '83, sería en mayo y junio del mismo año en el que se abriría espontáneamente una suerte de gran coalición societal inaugurándose el siglo de las protestas. Esta idea es generalmente aceptada.

De este modo, la propuesta es resaltar las acciones culturales clandestinas, inmediatas al golpe y precedentes de lo que se ha llamado el gran siglo de protestas. Tomare el periodo que va del '73 al '83. Durante este lapso Chile ofrece un amplio espectro de estrategias de oposición, que permiten plantear algunos interrogantes: cómo y a través de qué medios se configuran nuevos lenguajes y espacios disidentes que subvierten la opresión, cuál fue la incidencia de los movimientos de resistencia artística popular; como se vinculan, en este proceso, la esfera política y la esfera cultural; cómo fortalecen al movimiento social del que son parte y cómo se coordinan con otros colectivos, organizaciones y expresiones que se generan en torno a la lucha política.

2- Movimientos Culturales

A pesar de la situación de miedo, silencio y la destrucción del tejido social, hubo numerosas formas de contestación al terror militar, unas veces de forma individual y desde lo personal y otras desde lo colectivo pequeños, estos actores aparecen en el escenario de la protesta social generando prácticas estéticas colectivas⁴. Adoptaron matices transformadores que lograron re significar críticamente la realidad. Es importante recordar ese derecho que se arrogan los poderosos al interpretar nuestro pasado. Este privilegio permite dominar y silenciar lo que fue un grito turbulento, olvidar sin remordimiento a los actores esenciales, reducir a consideraciones sórdidas la voluntad de cambio, ocultar lo que estaba en juego, lo que pudo ser posible. “La memoria del poder no recuerda, absuelve. Ella reconoce la perpetuación de los privilegios por herencia; permite a los opresores gozar de la impunidad... El poder no admite otras raíces que las necesarias para su

⁴ Maristella Svanpa (2008); Cambio de época. Movimientos sociales y poder político. Buenos Aires, CLACSO. Siglo XXI.

absolución...exige la desmemoria, la amnesia, el olvido...”⁵. Para que la historia no se repita, es preciso recordar, rescatar la lucha de los individuos en su cotidianeidad, en su capacidad de construir espacios de posibilidades que desafiaron el orden estatal establecido.

*“Cuando las rejas se vuelven barrotes se achica la esperanza
y se instala a vivir en el ángulo de una ventana surrealista.
Del otro lado, buitres agazapados entre sombras conciben
y paren concretamente un sustantivo abstracto:*

*EL MIEDO...Asustan, atemorizan, matan,
conviven los estudiantes con los rostros de la muerte.*

*Pero no saben no ven los pútridos cerebros que un día cualquiera se abrirán las rejas,
se romperán los barrotes
y la abstracta LIBERTAD con overol albañilero y libros bajo el brazo
saldrán vestidas para el gran debut”*

Marta Vallejos⁶

✓ **Tintas y papel que iluminan lo que ocurre en la oscuridad.**

Bajo la dictadura, se impone así un control discursivo que intenta eliminar la otredad y la memoria en la sociedad y en el “campo cultural”. En ese clima surge paradójicamente un arte y una literatura que, desmintiendo la afirmación común de que durante ese período se produjo un “apagón cultural”, utilizó las más diversas estrategias discursivas para enfrentar la situación creada y responder a ella.

⁵ Ese pasado que vive en nosotros: Artículo de Eduardo Galeano, publicado en Coll. ‘Manière de Voir’, N° 83, Le Monde diplomatique, París, agosto-septiembre 2005. Traducción del francés: Carlos Falaschi.

⁶ Marta Vallejos “Poesía y Prosa del Centro de Escritores Ing. Cesar Cipolletti” Tomo I, Centro de Escritores Ing. Cesar Cipolletti. 2003 pág. 193.

El control total de la televisión y de la radio fue desde el primer momento uno de los más importantes objetivos de la dictadura militar. Ahí se presentaba la única, la excluyente versión oficial de los hechos y de la realidad. Tras el golpe militar, se sacó de circulación 312 mil ejemplares diarios*.

Si bien la represión fue uniforme en su intención, el efecto de su actividad fue discontinuo, por momentos, lo que permitió el aprovechamiento de “fisuras” de la vigilancia, para la creación de espacios, lenguajes o códigos. Escribir fue sobrepasar el miedo, rebelarse contra el plan de exterminio que se deseaba imponer⁷.

Una importante cantidad de impresos fueron apoyados por los exiliados. La sonora voz de las organizaciones internacionales fue un estímulo necesario y constante para aquellos que luchaban en el interior del país. De igual manera servía para sensibilizar la opinión pública mundial y llevarla a una acción concreta contra el gobierno chileno.

Durante los primeros años de la década del '70, La Unión de Escritores Jóvenes (UEJ) protagoniza las Semanas por la Cultura y La Paz, una de las primeras manifestaciones culturales de resistencia contra la dictadura. Luego, hacia los 80, el Colectivo de Escritores Jóvenes (CEJ), puso en marcha por una parte: lecturas públicas, encuentros como “Todavía Escribimos”.

En la confluencia del arte y la prensa contra la dictadura aparece, en 1978, la revista La Bicicleta. Su jefe de redacción explica el nombre: “En la era de los helicópteros concéntricos surge como una paradoja necesaria, La Bicicleta”. Un subtítulo añadía que se trataba de la Revista chilena de la actividad artística. El gentilicio estaba ahí para indicar que el arte producido en el exilio también formaba parte de la publicación. “Andando los meses La Bicicleta se fue abriendo camino desde los círculos relativamente restringidos de artistas y operadores culturales hacia un público más amplio. Fueron los jóvenes quienes se mostraron más receptivos a la propuesta. La revista saltó a los quioscos y fue ganando tiraje y periodicidad. Hasta que, entre 1984 y 1986, la dictadura impidió su circulación durante

*La Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS) eliminó a los periódicos El Clarín (220 mil ejemplares), El Siglo (del Partido Comunista, 29 mil), Puro Chile (25 mil), La Nación (21 mil) y Las Noticias de Última Hora (17 mil). Los militares además clausuraron cerca de 40 radioemisoras afines al ideario político del Presidente Allende (115 radios de alcance nacional, regional y provincial fueron partidarios del golpe y siguieron en funciones). www.chasqui.comunica.org

⁷ Santiago Omar Pérez, (2006) “La memoria de la tinta: microtintas de la resistencia”, La Nación, Domingo 05 de noviembre. Santiago. Chile. Pag.33.

tres largos periodos⁸. Decenas de escritores sostuvieron una posición digna y firme en la lucha por la defensa de la libertad y afrontaron los riesgos que esto significaba en los primeros años, donde muy pocos se atrevían a alzar su palabra.

*Yo pisaré las calles nuevamente
de lo que fue Santiago ensangrentada,
y en una hermosa plaza liberada
me detendré a llorar por los ausentes...
Yo unido al que hizo mucho y poco
al que quiere la patria liberada
dispararé las primeras balas
más temprano que tarde, sin reposo.
Retornarán los libros, las canciones
que quemaron las manos asesinas.
Renacerá mi pueblo de su ruina
y pagarán su culpa los traidores...
Pablo Milanes (1974)*

✓ **Voces disidentes con vientos de insumisión.**

Desde el 11 de septiembre la vida dependía de un oficial. La música se acabó, el rock, las canciones de la Unidad Popular, la música folklórica, se prohibieron los instrumentos andinos, se prohibió toda la música que tuviera charango y kena porque tenían letras con un contenido más social.

La idea de promover una creación y difusión artística enraizada en tradiciones nacionalistas surgió tempranamente como unos de los postulados de la política cultural del régimen, y encontró en la música a uno de sus principales aliados. Reflejo de esta política fue el

⁸ Antonio de la Fuente Jefe de redacción y director de "La Bicicleta". En *La Nación*. Domingo 31 de diciembre de 2006 www.lanacion.cl

impulso que se le dio a las grabaciones de música chilena selecta y folclórica⁹. Chile experimentó la construcción de una nueva plataforma ideológica cultural—a través de políticas oficiales, de corte nacionalista, que buscaban legitimar el accionar del gobierno en el marco de la cruzada de reconstrucción nacional. Asimismo, el Gobierno militar emprendió una serie de acciones con el fin de impedir la creación, circulación y ejecución de ciertas músicas, ya sea mediante la prohibición o la desincentivación de su ejercicio.

Este proceso fue desarrollándose a través de diversas iniciativas. En primera instancia se diagramaron listas negras es instalada en radio y televisión, cerrando espacios para aquellas figuras identificadas políticamente con la izquierda.

Según dice Nano Acevedo, "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"¹⁰.

Posteriormente se arman campañas de “desagravio a la canción chilena”, festivales juveniles organizados por la Secretaría Nacional de la Juventud (cuyo propósito era “identificar a los jóvenes chilenos con el sentir patrio”; celebraciones de fiestas del Roto Chileno, algunos convenios destinados a difundir los valores folclóricos nacionales a lo largo de todo el país, e incluso se reguló por medio de un dictamen oficial un porcentaje mínimo de difusión en radios y sellos grabadores, de un 25 por ciento. Un sinnúmero de disposiciones legales afectaron más o menos tangencialmente el quehacer musical. “En el periodo 1973-1990 dos tendencias se confrontan en lo que denomina “la batalla del folclore”; por una parte, la mirada oficial de cuño “nacionalista”, producto de las políticas culturales del régimen militar y, por otra, las actividades alternativas de quienes estudian y difunden el folclore concebido como “arte-vida” popular”.¹¹

Como opción, germinó una particular dinámica de tránsito en el ámbito privado de grabaciones clandestinas. En este contexto, Música y clandestinidad pueden pensarse como nociones confluyentes.¹² El fortalecimiento de un circuito musical opositor se llevó a cabo

⁹ Desde el gobierno se manifiestan reiteradas veces que el arte no podía estar más comprometido con ideologías políticas, al tiempo proponen definir el "deber ser" nacional. Se le confirió a la cultura la misión de crear "anticuerpos" contra "los focos de infección" que corrompían la patria. Pág. 5

¹⁰ Entrevista a Nano Acevedo, 24 de mayo de 2007 en Jordán, Laura. Clandestinidad en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986). Tesina para el grado de Licenciatura en Musicología. Santiago. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2007. Pág. 7

¹¹ Rodrigo, Torres Alvarado. Revista de música chilena. Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2009, vol.63, n.212, pp. 9-10.

¹²Op cit. Pág. 2

mediante diversas estrategias precautorias. Una de ellas fue el resguardo de la Iglesia Católica. Otras fueron la renovación de un repertorio más "poético", la utilización de medios masivos a modo de refugio público, entendiendo que precisamente el espacio más vulnerable se encontraba en un sitio intermedio entre lo más oculto y lo más público¹³. La preservación y difusión de repertorios restringidos fue posible mediante la masificación de la copia casera de casete, el traspaso mano a mano de cintas.

La piratería no comporta una connotación esencialmente negativa, buscó la divulgación maximizada de aquello considerado subversivo, disponiéndose como una herramienta más en la lucha contra la dictadura.

Bajo el amparo de la Vicaría de la Solidaridad diversas organizaciones poblacionales y culturales encuentran un espacio de gestación de circuitos opositores. Allí, la recaudación de fondos y la generación de un lugar común de reunión e intercambio se elevan como objetivos primordiales. La música se inserta así en un proceso de reactivación política complejo, en el que juega un papel colaborativopreciado.

Casi a la par, la reaparición de la peña responde no sólo a las necesidades de participación y militancia, sino que este lugar aspira también a promover un espacio laboral para numerosos artistas cuyas fuentes de trabajo habían sido reducidas a causa de la persecución y el toque de queda¹⁴

Desde las páginas musicales de la revista La Bicicleta, se sacaban a luz canciones y entrevistas a los músicos que los jóvenes escuchaban clandestinamente: el llamado canto nuevo, la nueva trova, el rock. Una literatura a veces al servicio de la canción, otra expresada en poesía testimonial o de raíz profunda como Violeta Parra, circula de mano en mano o se convierte en texto para las nuevas canciones¹⁵.

El arte de decir para hacer ver, también se manifiesta en los cuerpos. La Cueca, la típica danza nacional, adquiere una renovación. Durante el proceso las mujeres bailan solas. La cueca sola¹⁶ evoca la memoria del hombre ausente. Nace de las esposas de los presos

¹³ Esta es una de las interpretaciones de la presencia televisiva de Illapu quienes logran instalar el Candombe para José como éxito de ventas, durante los primeros años de la dictadura.

¹⁴ Bravo, Gabriela y Cristian González 2006 Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar. Santiago: Tesis para el grado de Licenciatura en Periodismo. Santiago: Universidad de Santiago de Chile (USACH). s/n

¹⁵ Gerardo Gonzalo. La creación artística como lenguaje de la resistencia a la dictadura militar. Universidad Central de Chile. Disponible en www.rea.uchile.cl

¹⁶ Alba Saferiu Bardia. Las Mujeres, la música y la paz. Icaria. Barcelona. 2010. Págs. 27-29

políticos y familiares de las personas desaparecidas como gestos simbólicos de resistencia a la dictadura.

“Eran años en que la dictadura negaba la existencia de nuestros familiares y por otro lado se reprimía duramente al pueblo, las cárceles de todo Chile estaban atestadas de prisioneros políticos; los hogares eran allanados generalmente en las noches durante el toque de queda, el pueblo estaba aterrorizado y aún no se lograba rearticular el movimiento social y político, y eran pocas las organizaciones de defensa de los Derechos Humanos”¹⁷

La brutal ausencia del compañero de baile y vida pone al descubierto penas y dolores. Esta danza se mezcla en las peñas con versos, conquistando espacios públicos. Así, la cueca, se erige como lazo que actualiza un sentimiento colectivo.

Cierto segmento del "folclor", y con él de la cueca y el guaso chileno, son elegidos para representar lo que será entendido dentro de un amplio y perdurable imaginario como: "La Cueca oficial". Frente a los preceptos totalizantes que dispone el régimen, insisten, otros relatos que desde una particularidad real, dolorida, resistente y pugnan por mantener la memoria y alzar la voz de los silenciados.

*“Cada hombre que trabaja por la ampliación,
aunque sea mental, de sus espacios de vida”¹⁸.*

✓ **Obras de la sobrevivencia y para la sobrevivencia.**

La dictadura fue acompañada por la más radical y violenta destrucción de todo cuanto tuviera que ver con el campo cultural en el terreno político. La represión, buscó eliminar

¹⁷ Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007. En Araucaria Rojas Sotoconil. Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. *Revista musical chilena*. Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212. Pág. 58

¹⁸ CADA realizaban diversas acciones para criticar el régimen como la intervención denominada “¡Ay Sudamérica!”(1981) Que consistió en repartir 400.000 volantes por las diversas comunas de Santiago, arrojándolos desde 6 avionetas; en los volantes se leía mencionado inspiración.

todo tipo de sobrevivencia de expresiones anteriores, para crear un orden que no tuviera conciencia crítica.

Desde las primeras semanas, después del Golpe Militar, actores y gente de teatro fueron perseguidos, allanados, detenidos y muchos de ellos torturados*.

La atomización de las universidades, los sumarios, las expulsiones, los allanamientos y detenciones, limitan la cohesión entre los artistas o profesores de las facultades intervenidas.

Los grupos y dramaturgos para conseguir dicho fin, utilizaron un lenguaje codificado que el público comprendía; para hablar del contexto político, se empleaban otros referenciales, se creaba una comunidad virtual transitoria de resistencia al margen de la «legalidad vigente». Este espacio creativo, apenas se inauguraba el golpe, sufrió la pérdida de Víctor Jara. Su cadáver fue encontrado en septiembre de 1973. El cantautor, actor de profesión, tuvo una carrera igual de relevante como director de teatro y su muerte caló hondo en sus cercanos. La respuesta del teatro no se hace esperar demasiado. En octubre de 1973 se monta “Y al principio existía la vida”¹⁹. En noviembre del ’74, la obra fue clausurada, Oscar Castro su director y otros miembros del grupo fueron arrestados, torturados y condenados a centros de detención.

El rol de disidencia social se prolongan, en el 76 se fundó ACU (Agrupación Cultural Universitaria), que aglutinaba fundamentalmente a músicos y literatos, y la cual se había creado a partir de la AFU, (Agrupación Folclórica Universitaria).

Esta última agrupaba a los músicos disgregados después del golpe, su publicación más importante es el “Ciruelo” con el lema de “El ciruelo siempre florece antes de la primavera” asumían el rol histórico de pregonar el declive del gobierno militar y el nuevo clima de luchas que se empezaba a sentir poco a poco. Esta agrupación fue una de las que impulsaron el resurgimiento cultural de a fines de los 70’s y principios de los 80’s.

El teatro ICTUS²⁰ continuo su lucha con fuerza; también se formó el CADA²¹. Estas compañías intervenían en la realidad con éxito. Montaron obras como “*Pedro, Juan y*

* El plan de exterminio también censuró al teatro, un ejemplo de ello fue la abolición de la Ley de Protección al Teatro Chileno en 1974, por la cual, se instaló un impuesto del 22% de la taquilla, a excepción de aquellos espectáculos que una comisión de Gobierno juzgara de “valor cultural”.

¹⁹ Esa obra relataba en forma alegórica el proceso histórico vivido durante la Unidad Popular.

²⁰ Ictus es una compañía de teatro independiente compuesta por Actores como: Nissim Sharin, Delfina Guzmán, José M Salcedo, Jaime Vadell.

Diego”²², la obra atacaba directamente a uno de los programas de ayuda social para generar empleos en la época de la dictadura.

Una controversial Acción del CADA fue llamada “Inversión de Escena” que consistió en cubrir la fachada del Museo de Bellas Artes con un lienzo blanco simbolizando una censura a la institucionalidad artística controlada por el gobierno militar y planteando que el verdadero museo es la calle. Con la intención de exponer la condición de precariedad se desarrolló, *Para no Morir de Hambre* en 1979, que consistió en repartir cien litros de leche. Muy lentamente surgen intentos de retomar el rayado mural y aparecen logotipos como R dentro de un círculo, símbolo de la resistencia; la palabra NO junto al signo +, es decir, NO MAS (NO +) y otros que van creando una elemental semántica que dura hasta la actualidad.

A esta lucha se incorporan APJ (Agrupación de Plásticos Jóvenes) que entregan su propia visión. Con ellos se muestran las primeras exposiciones en que se exhiben obras de los pintores exiliados. Intentaron demostrar la evidente "participación" de artistas en la lucha contra la dictadura (Balmes, Barrios, Nuñez, Matta).

También emerge la Escena de Avanzada caracterizada por ser un movimiento artístico literario cuya preocupación central fue “extremar la pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva”²³

Las prácticas de la avanzada se diferenciaron sustantivamente de otras prácticas culturales desarrolladas como medios de resistencia dictatorial, en el sentido que trataba de poner el énfasis en el carácter creativo como fuerza dislocante de las formas de lenguaje y los códigos de autoridad desarrollados por el régimen militar.

Hacia el '82 se formó el Teatro Fin de siglo, aglutinó a un público joven que se sentía ahogado por la falta de libertad y no se identificaba con el lenguaje partidario anterior, este grupo accionó en torno al Trolley (un galpón de un sindicato ferroviario) esta experiencia

²¹ El Colectivo de Acciones de Arte estaba compuesto por diversas figuras artísticas e intelectuales como Raul Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, entre otros.

²² La obra Pedro, Juan y Diego de Ictus (1976), trata de unos trabajadores que deben construir una muralla que finalmente tendrá que ser derribada por ellos mismos. Dentro del programa a un grupo de trabajadores se les encomendaba la tarea de abrir un largo surco de un par de metros de profundidad y luego volver a tapanlo.

²³ Nelly Richard. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad. Santiago. FLACSO. 1987

se construyó como resistencia a la dictadura y duró hasta el 89, fue un teatro políticamente comprometido.

Por otro lado, dos dramaturgos obreros y escritores autodidacta chilenos importantes de este periodo fueron Juan Radrigán y Gustavo Meza, ellos desnudaron totalmente a la sociedad chilena de aquél entonces, dando cuenta en sus obras de la miseria material y cultural en que el gobierno militar había sumido a las clases oprimidas.

Bastante representativa de su estilo artístico es la obra “Cuestión de ubicación” en la cual una familia de escasos recursos que ha adquirido un nuevo televisor a color discute sobre el lugar de ubicación de este artefacto, retratando la conducta de endeudarse comprando mercancías que dan cierto status social antes de objetos realmente necesarios.

El período 73-83 se van creando en un esfuerzo continuado por establecer dinámicas de trabajo por medio de talleres y galerías otros espacios disidentes: 666, Sol, Artes Visuales, Espacio Siglo XX, Galería Imagen, Cal y Sur²⁴. Paralelamente nacen agrupaciones aglutinantes de ideología y actividad como la UNAC (Unión Nacional por la Cultura) en las que participan, especialmente artistas e intelectuales de izquierda, que buscan reinstalar la actividad cultural alternativa.

Estos montajes fueron hijos de la noche del terror pero crearon, valientemente, a plena luz del día, durante el período 1973-1983 más de cuarenta obras, todas alternativas y críticas. Un público de diferentes estratos socio-económicos y culturales. Y ese público se apoderó de esas obras para comentarlas en la casa, en las comunidades de base, en las universidades, las ollas comunes y talleres de arpilleristas. “Poco a poco el teatro se hizo presente a través de los clásicos, porque la comisión de Gobierno no entendía la puesta en escena, que para el público tenía significado político”.

Durante todo el proceso, la crítica desde el teatro se hizo cada vez más evidente, aunque a través del simbolismo “asistir al Teatro se fue transformando en un ritual de la oposición”²⁵. A partir del 82 y tras el fracasado intento de reestructurar la política económica, las empresas se echan atrás en la inversión cultural. Arropados por las diferencias políticas dentro del gobierno comienzan a crearse plataformas estudiantiles y

²⁴ María Iñigo Clavo. Monumentos privados. Arte chileno de Avanzada (1977-1982). Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.a del Arte, t. 17, 2004, págs. 307-334

²⁵ Enrique Duran, Dramaturgia Chilena durante la Dictadura : Los Payasos de la Esperanza en www.tvcontinente.com

organizaciones sindicales. La censura va a ser cada vez menos fuerte y parte de la cultura alternativa va a abandonar los circuitos cerrados para unirse a la movilización popular.

“Las arpilleras son como canciones que se pintan”, Violeta Parra

- Hilos que se transmutan en corazas.

La dictadura agrega a la milenaria dominación de género expresada en la organización patriarcal de la sociedad, la dominación política. Esta doble opresión se conjuga para cargar sobre las mujeres el mayor peso del modelo económico impuesto y haciéndolas más vulnerables a la manipulación ideológica y del terror²⁶. No obstante, las políticas económicas y la estructura política del régimen tuvieron el efecto contrario²⁷: la extrema pobreza obligo a las mujeres a buscar empleo y a participar socialmente a fin de sobrevivir. Miles de mujeres empezaron a participar en redes u organizaciones sociales que giraban en la torno a problemas inmediatos de persistencia del día a día. Surgieron espacios como los talleres de supervivencia; "comprando juntos", para poder adquirir bienes en grandes cantidades a precios más baratos; y cocinas comunales. Estos lugares se convirtieron en ámbitos de sociabilidad, encuentro e intercambios. Fue en este contexto que los talleres de arpillera entraron en existencia.

La arpillera es una técnica textil que se origina en una antigua tradición folclórica cultural de Isla Negra, Chile. Utiliza restos de tela para crear y recrear imágenes que luego se cosen sobre la tela la cual muchas veces es montada sobre arpillera o tela rustica para empaquetar papas o harina. Muchas veces las artesanas utilizaron muñecos, muñecas u otros objetos para lograr una verdadera creación tridimensional.

²⁶ Teresa Valdés, “Las mujeres y la dictadura militar en Chile”, Material de discusión programa FLACSO Santiago de Chile, n° 94, marzo de 1987.

²⁷ La dictadura utilizó un doble acercamiento a la reforma del Estado, incluyendo por una parte programas económicos austeros y medidas sociales draconianas. Esto golpeó especialmente a las clases obreras y pobres.

La mayoría de talleres de arpillera fueron organizados por la Vicaría de la Solidaridad. Los talleres consistían normalmente en una veintena de mujeres reunidas varias veces por semana en un edificio de la iglesia. Alrededor del 80 por ciento de los participantes eran pobres o de clase trabajadora. A pesar de esta división del trabajo, los talleres eran muy igualitarios, los salarios se distribuyeron por igual entre los miembros de un taller, talleres y tomaron decisiones de forma colectiva.

Desde los talleres de arpillera, muchas mujeres chilenas representaron la brutalidad de la dictadura, así como las duras condiciones de la vida cotidiana. Una de ellas simbolizaba a un hijo siendo arrancados de su madre por cuatro buitres negros, en representación de los cuatro líderes de la junta militar. Una arpillera de una mujer bailando significa que las mujeres realizan la danza de la Cueca a solas porque sus maridos estaban desaparecidos. Otras ilustraban la escasez de alimentos, comedores populares, las fábricas cerradas y diferentes protestas. En este sentido, los talleres contribuyeron a preservar la memoria de la ferocidad del golpe, y especialmente de las personas desaparecidas, permitieron la expresión emocional y simbólica de la experiencia vivida.

Las escenas representadas en las arpilleras individuales y colectivas son historias de dolor y de esperanza que hablan por sí mismas, “nosotras bordamos nuestros problemas, y nuestros problemas son feos”²⁸

Las arpilleras fueron hechas a menudo de la ropa de los desaparecidos y los nombres de sus seres queridos desaparecidos se pueden encontrar en algunas piezas, “fueron las mujeres de los presos. Después, muchas otras se pusieron a bordar. Por el dinero, que ayudaba a remediar; pero no solo por el dinero. Bordando arpilleras las mujeres se juntan, interrumpen la soledad y la tristeza y por unas horas rompen la rutina de la obediencia del marido, al padre, al hijo macho y al general Pinochet”²⁹.

La arpillera, cuya motivación esencial es contar con sencillez y en forma directa una historia, fue el gran telón de fondo de otras manifestaciones de resistencia de una población urbana-marginal, las mujeres van elaborando la pieza paso a paso, puntada a puntada, se van deslumbrando sucesos de un Chile escondido, olvidado por los grandes sectores de la población burguesa.

²⁸ Eduardo Galeano. Memoria del fuego. El siglo del viento. Siglo XXI de España Editores, 1996. Pág. 275

²⁹ Op. cit. Pág. 275

Estas mujeres lograron expresar escenas prohibidas. “Sabe hace bien decir lo que nos pasa en estas telas, reciben nuestras lagrimas y duran más que las palabras ya que muchas veces no nos creen. Y bueno acariciamos la tela ya que no podemos acariciar a nuestros ausentes”.³⁰

Las obras eran vistas como insignificantes por los guardias militares y funcionarios del régimen. Fueron despedidos con más frecuencia simplemente como "trabajo de las mujeres." El espectador agudo podría reconocer los mensajes camuflados en las imágenes, sino que eran obras de protesta y resistencia.

-Consideraciones Finales

El fin de la dictadura o más precisamente el término de la etapa dictatorial del Estado actual, no fue resultado de sagaces convenios de los partidos. Tampoco el fruto de una dadivosa concesión militar que abandonó su puesto, una vez cumplido su “patriótico deber”. El desarrollo de una fase de la lucha anti dictatorial más organizada y fuerte, fue posible por la confluencia y perseverante acción de un conjunto de actores, militantes que salvaguardaron la experiencia de luchas pasadas. Los mismos, junto con la crisis económica y política chilena contribuyeron a construir las condiciones de desgaste y reflujo de la dictadura y de apertura a las posteriores búsquedas de resolución política. En este contexto, la lucha popular no fue una efímera comparsa, sin la presencia de nuevos, tumultuosos y valientes lenguajes, la transición del espíritu de rebelión no habría sido posible.

A pesar de la continua y amplia represión política nuevos espacios sociales surgieron entre las fisuras de vigilancias. El terrorismo de Estado entre sombras concibió miedos pero desde esa negrura nace una activa participación del mundo de la cultura, de los trabajadores y de las mujeres en las diversas iniciativas y experiencias asociativas.

Prácticas creativas se volcaron en los espacios públicos, subvirtiendo los usos del espacio, esto generó nuevas formas de circulación y recepción de los mensajes y formas de poder sacudir la conciencia y generar nuevos sentidos, nuevas maneras de ver y sentir y nuevas formas de comunicación.

³⁰Entrevista realizada a una arpillerista. En Roberta Bacic. Hechos del Callejón. Revista del Programa Naciones Unidas para el Desarrollo.

Dichas prácticas se definen como heterogéneas pero se unen en su absoluta diversidad, no sólo por su pretensión de intervención en el proceso social sino también en su modalidad de organización y producción horizontal. Las experiencias presentadas, se distinguen, es cierto, por sus ocupaciones específicas, sus características, su historia, su localización y sus partes integrantes.

Asimismo, también, se identifican por un funcionamiento interno por consensos, por un régimen de ingreso abierto y rotación de sus integrantes, por su autoría colectiva sobre proyectos particulares y acuerdos mínimos. Estas estrategias funcionaron en red. Han reproducido en su interior una forma alternativa de sociedad civil y un carácter diferente de politización de los cuerpos, lo que fue permitiendo una lenta emergencia de un tiempo de insurgencia popular.

La búsqueda de nuevos signos y códigos se convierten en una mixtura entre una actividad claramente identificable como política y otra claramente identificable como cultural. La relación cultural y política se corporiza en múltiples aristas, en las que concurren estos nuevos espacios y lenguajes. En la frontera del arte y la política se abre una entre-zona de constante lucha y fusión.

La necesidad de utilizar formas de comunicación no convencional para cuestionar la censura y la persecución, provee de fuerza vital a una corriente caudalosa de artistas críticos. Estas fuerzas a través nuevos vocabularios se alejaron del repertorio tradicional del arte profesional y académico, para convertirse en un campo de batalla ideológico. El arte y la política unidos en este contexto minado, se convirtió en un campo de batalla ideológico donde maduraron experiencias al orden establecido.

Desde luego, la cultura dominante, en su empresa hegemónica, pugnará siempre por bifurcar ambas esferas, por configurarlas como espacios relativamente autónomos, por imponer la pérdida de la memoria y la atrofia de la capacidad de mirar y de decir disidentes. Con estas fronteras intenta formalizar el pensamiento. Necesita hacer eso para asegurarse el consenso y la reproducción también simbólica de sus estructuras de dominación. El mejor arte para el poder es el arte nacional, elitista y profundamente mercantil.

Todo el proceso del arte en dictadura fue muy acorde al lema de la ACU “El ciruelo siempre florece antes de la primavera”, todos estos movimientos culturales fueron un prefacio del “siglo de protestas” contra del gobierno de Pinochet. Cuando las rejas se

volvieron barrotes cuando se achicó la esperanza y nació el miedo, el terror y la muerte, hubo sectores caracterizados por su gran osadía y lucha. En pleno imperio del toque de queda y de la plena acción de los servicios de inteligencia fue posible trabajar para abrir las rejas y romper los barrotes.

-Bibliografía

- BACIC Roberta. (2008) *Hechos del Callejón*. Revista del Programa Naciones Unidas para el Desarrollo.
- BANDO No. 30 del 17 de septiembre de 1973. Para mayores antecedentes véase “Primeras declaraciones de los miembros de la junta militar”, <http://www.youtube.com>
- BANDO No. 19, Ministerio de Defensa Nacional, de la Jefatura de Zona en Estado de Emergencia de la Región Metropolitana y Prov. San Antonio. Santiago, 8 de Septiembre de 1984.
- BRAVO, Gabriela y GONZÁLEZ Cristian (2006) *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*. Santiago: Tesis para el grado de Licenciatura en Periodismo. Santiago: Universidad de Santiago de Chile (USACH)
- CANELA Jorge Luís “La memoria social: arma contra el terrorismo” en www.trabajadores.cubasi.cu
- CLAVO María Iñigo (2004). *Monumentos privados. Arte chileno de Avanzada (1977-1982)*. UNED. Espacio, Tiempo y Forma Serie VII, Historia del Arte, tomo 17.
- DONOSO Jaime. (1993) *Narrativas durante Y después de dictadura: Experiencia, Comunidad Y Narración*. Universidad ARCIS, Santiago de Chile.
- DURAN Enrique, *Dramaturgia Chilena durante la Dictadura : Los Payasos de la Esperanza* en www.tvcontinente.com
- ERRÁZURIZ, Luis Hernán y Leiva Gonzalo (2009). *Dictadura Militar en Chile, Antecedentes del golpe estético-cultural*. Investigación realizada en el Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile (PUCCH), 2006–2008. Publicado en *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 2.
- FERNÁNDEZ David. (1996) *La Iglesia que resistió a Pinochet*, Madrid, Iepala.
- FLISFISCH Ángel (1990) “La política chilena 1973-1989”, Buenos Aires, *Relatos de hechos e ideas*, año 1.

- GALEANO Eduardo, Ese Pasado que vive en Nosotros. Artículo publicado en Coll. ' Manière de Voir', N° 83, Le Monde diplomatique, París, agosto-septiembre 2005. Traducción del francés: Carlos Falaschi.
- GERALDO Gonzalo. La creación artística como lenguaje de la resistencia a la dictadura militar. Universidad Central de Chile. Disponible en www.rea.uchile.cl
- GODOY Henríquez Marta, “Movimientos de resistencia y alternativos al neoliberalismo” en www.rebellion.org/sociales.
- GRUNER, Eduardo (2003); Marxismo, cultura y poder, Clase XVI, Curso de teoría marxista, CLACSO.
- HURTADO, María de la Luz, VIDAL Hernán y OCHSENIUS Carlos. Teatro chileno de la crisis institucional. Minnesota, Latin American Series, 1982.
- JORDÁN, Laura. (. 2007) Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986). Tesina para el grado de Licenciatura en Musicología. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile
- Teatro chileno de la crisis institucional
- LABARCA BRAVO Cristián Andrés (1998), “Fotografía periodística chilena, los fotógrafos enjuician a los medios”, memoria para optar al título de periodista, USACH, Escuela de Periodismo,
- LEIVA QUIJADA Gonzalo. (2008) Multitudes en Sombra- AFI Asociación de Fotógrafos Independientes. Editorial Ocho Libros Editores. Santiago de Chile.
- LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio. “Aproximaciones al concepto de cultura política”, disponible en formato digital en <http://www.usuarios.lycos.es>
- MARINI RUY Mauro “El avance de la resistencia en Chile exige el trabajo de la retaguardia” en www.marinescritos.unam
- MENDOZA Marcelo “Política y sexo en Chile” en www.yesmagazine.com
- Muñoz Valenzuela Diego “La literatura durante la dictadura” en www.diegomunozvalenzuela.com
- PAREDES Alejandro, (2003) “Las practicas de los exiliados chilenos y su incidencia en Chile”, *Universum*, n* 18. Universidad Nacional de Mendoza

- PÉREZ Santiago Omar, (2006) “La memoria de la tinta: microtintas de la resistencia”, *La Nación*, Domingo 05 de noviembre. Santiago. Chile
- RAMÍREZ Rafael, (1976) *Chile la lucha por la razón*, Buenos Aires, Actualidad.
- SALAZAR SALVO Manuel, “Roto el pacto de silencio” www.puntofinal.cl
- SAFERIU BARDIA Alba. *Las Mujeres, la música y la paz*. Icaria. Barcelona. 2010
- SOTOCONIL, Araucaria Rojas. *Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989*. Revista musical chilena. Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212
- SVAMPA, Maristella (2008); *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires, CLACSO. Siglo XXI.
- TORRES ALVARADO, Rodrigo. *Revista de música chilena*. Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2009, vol.63, n.212.
- VALDÉS Alejandra y GARCÉS Mario (1999). *Estado del Arte de la Participación Ciudadana en Chile*. Documento preliminar para OXFAM-GB. Santiago.
- VALDÉS, Teresa “Las mujeres y la dictadura militar en Chile”, Material de discusión programa FLACSO Santiago de Chile, n° 94, marzo de 1987.
- VALLEJOS Marta “Poesía y Prosa del Centro de Escritores Ing. Cesar Cipolletti” Tomo I, Centro de Escritores Ing. Cesar Cipolletti. 2003
- VÁZQUEZ, Cecilia: “Arte y protesta: notas sobre prácticas estéticas de oposición”. En Alabarces, Pablo y RODRÍGUEZ María Graciela (comps.), *Resistencias y mediaciones*. Estudios sobre cultura popular. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- www.acnur.org
- www.fasic.org
- www.chasqui.comunica.org
- www.lanacion.cl