

“ Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile : 1973 – 1982”. CENECA, Santiago, Mayo 1983.

Anny Rivera

a) Acerca de las transformaciones en lo artístico generadas por el régimen autoritario.

A través de este trabajo se ha puesto el acento en las modificaciones que, sobre la producción y circulación artística, ha tenido el orden autoritario. Sin embargo, hay ciertas zonas artísticas donde las modificaciones han sido muy pequeñas; así como también hay modificaciones cuyo efecto ha sido poco permanente en el tiempo, y otras que han generado una cierta “resistencia a pasiva”, que no necesariamente se relaciona en forma directa con el movimiento artístico que examinamos recién .

Como vimos, la operación del mercado a nivel del circuito masivo y mediado supone, por una parte, el aumento de los mensajes transnacionales; por otra, el incremento de una programación destinada a la entretención, normalmente de baja calidad por el imperativo de abaratar costos. El mayor peso que ha adquirido en estos años el circuito aludido, acorde con la expansión de la recepción, podría llevar a concluir que se ha producido una modificación de los gustos del público receptor congruente con las tendencias que se tornan dominantes en los medios masivos. Sin embargo, algunos datos parecen indicar lo contrario.

Una encuesta realizada entre jóvenes estudiantes de enseñanza media y de institutos profesionales ¹ demostraba que sus gustos musicales iban en dirección opuesta a lo difundido, en ese momento, a través de los medios de comunicación masiva; y que tenían acceso a una música que no circulaba o que lo hacía en raras ocasiones en aquellos: los cuatro cantantes preferidos de los jóvenes eran Joan Manuel Serrat (48.4%), Los Jaivas (43.5%); Silvio Rodríguez (37.5 %) y The Beatles (27.1 %) ². Los que provocaban más rechazo eran Julio Iglesias (41,6 %), José Luis Rodríguez (34.7 %), Los Huasos Quincheros (21.7/%) y Kiss (38.7%). Por otra parte, los programas televisivos que provocaban más desagrado eran los shows – concursos, los musicales y las teleseries. Los de mayor aceptación, eran los periodísticos, el cine cultural, los programas folklóricos –especialmente, “Chilenazo” – y los documentales ecológicos.

¹ Eduardo Valenzuela y Ricardo Solari : “ Los jóvenes de los ochenta. Una interpretación sociológica de la actual generación estudiantil de clase media.” Documento de trabajo SUR, septiembre de 1982

² La encuesta fue aplicada a fines de 1981, momento en el cual aún el fenómeno “nueva trova cubana” era incipiente. Serrat tampoco era un cantante de gran difusión masiva (ello comienza o recomienza – en 1982 con la difusión de su LP “En tránsito”) y los Beatles tampoco eran un “hit”. Del cuarteto, los únicos que fueron difundidos en forma masiva en el período fueron los Jaiva.

Tres de los cuatro cantantes mencionados, se sitúan en absoluta continuidad con el tipo de música escuchada por la generación joven inmediatamente antecedente. El cuarto – Silvio Rodríguez – si bien difundido en este período, se inscribe en una línea de canción latinoamericana que, en los diversos países, ha recibido el apelativo de “nueva canción” – y que sume una perspectiva crítica de la realidad social – y cuyos antecedentes también pueden situarse en la década del sesenta – setenta. De este modo, se percibe una continuidad con ciertos rasgos de la “cultura juvenil” precedente. Por otro lado, los resultados de la encuesta parecen indicar un rechazo a la programación seriada y de baja calidad presente en los medios en ese período. De hecho, tanto los gustos musicales como los programas preferidos, denotan también la búsqueda de un cierto nivel de calidad estética.

Este “rechazo primario” no necesariamente está en congruencia con adhesiones o posiciones contestatarias frente a otro tipo de materias (1), sino que es básicamente una tendencia hacia la diferenciación, una resistencia a la “homogeneidad” que, en este caso, se vincula con la gestación de una cierta “identidad juvenil”.

Esta resistencia primaria también se esboza respecto de las transnacionalización artística: el extraordinario éxito de la producción audiovisual nacional (2), así como la música chilena, cuando los medios de comunicación deciden intentar darle a lo nacional un espacio un poco mayor, no hace sino demostrar la existencia de una necesidad larvada – una “demanda insatisfecha”, en términos del mercado – que expresa también mantención y continuidad respecto de tendencias anteriores.

Hay zonas de la cultura que son, también, particularmente resistentes a las modificaciones socio – políticas; o, al menos, el efecto de estas transformaciones se aborden con menor rapidez : es el caso de un tipo de arte “popular cristalizado” que, en el caso de la música, queda bien graficado por los boleros; las cumbias, el tango, etc. Asimismo, las manifestaciones folklóricas sectoriales, manifiestan también un grado de permeabilidad menor o más lento respecto de las modificaciones introducidas en este período.

Otro fenómeno que podría tener repercusiones importantes, es el distinto acceso a determinadas manifestaciones artísticas según la capacidad diferencial de consumo. En particular, el fenómeno de “elitización” del arte “culto” en este período ha significado, de hecho, la exposición menor de vastos sectores de la población a estas manifestaciones artísticas, lo cual podría redundar en un alejamiento apreciable de sectores sociales subalternos de este tipo de arte, sobre todo, de las nuevas generaciones. No obstante, hay indicios de que este alejamiento de un público masivo de manifestaciones artísticas “cultas” es función, sobre todo, de la no posibilidad de acceder a ellas, y cuando esto se revierte, la respuesta es positiva: en el caso de la música, un recital del pianista Roberto Bravo – Viña del Mar, 1982 – atrajo a un público de siete mil personas; igualmente, la respuesta a las actividades de extensión – sobre todo, música,

ballet y cine – arte –que han llevado a cabo organismos públicos, han sido masiva, alcanzando también a un público juvenil.

No obstante, estas dinámicas de “resistencia cultural” y de persistencia de fenómenos culturales, depende sólo en parte de una cierta “tradición” o memoria. De hecho, la persistencia de ciertas tendencias artísticas que no acceden al espacio público, se debe – en alto grado – a sus posibilidades de reproducción y circulación por medio de un “circuito informal e invisible”: contactos primarios, como la familia, los amigos, etc.

La circulación de expresiones artísticas en este circuito privado, depende mucho de su “materialidad” que facultan o no su reproducción y difusión a través de aquel. En el caso de la música, ello se ve facilitado por la fácil reproducción y difusión del mensaje musical – ya sea en forma directa o, especialmente, con ayuda de aparatos de reproducción sonora, cuya disponibilidad aumento enormemente en este período --; en los casos en que esta reproducción es más difícil – el teatro o la plástica – estas manifestaciones tiende a circular menos en este ámbito privado, y requieren de circuitos más institucionales. En el caso en que no existe posibilidad de reproducción privada de una manifestación artística, por sus complejos procesos de producción -- el cine, por ejemplo – ésta tiende a desaparecer del espacio social; a menos que sea posible implementar estructuras de reproducción y difusión más complejas ⁽¹⁾.

Del mismo modo, la existencia de “circuitos alternativos” de difusión y producción artística, fue también un factor de primera importancia en la mantención de una cierta presencia en el espacio social de un arte negado.

Otro de los fenómenos interesantes de examinar es la escisión – provocada por la exclusión política – de circuitos diferenciados por adscripción ideológico – política. Esta división implicó la exposición de sectores importantes de la sociedad a determinadas manifestaciones artísticas, con exclusión de otras, por un tiempo considerable. Esto tiende a escindir a la gente.

Un ejemplo: una encuesta realizada al público de los recitales Nuestro Canto – circuito alternativo – demostraba que éste prácticamente no se exponía a los medios de comunicación masiva y, si lo hacía, era altamente selectivo : el 75,4% de los encuestados declaraba no escuchar otro programa musical en radios, sino “Nuestro Canto”. Igualmente, el 76,3% declaraba no ver ningún programa musical en TV. En cambio, el 90% escuchaba el programa musical “Nuestro Canto” y, de los programas musicales de TV, el preferido (11.2%) era “Midnight Special” y

⁽¹⁾ El cine nacional pre-73, por ejemplo, es prácticamente desconocido por quienes no tuvieron oportunidad de verlo en esa época. La prohibición de proyectarlo públicamente, y su no posibilidad de hacerlo a través del circuito privado, determina esto. Significativo es que la producción cinematográfica del exilio sea un misterio absoluto para el 99% de los chilenos residentes en el país, en tanto que la música del exilio, no lo es (al menos, para un porcentaje tan elevado).

musicales especiales, donde se presentaba música popular extranjera de bastante calidad.⁽²⁾

Sin embargo, y pese a que muchas manifestaciones artísticas quedaron restringidas por un largo tiempo a estos circuitos alternativos, algunas lograron “traspasar la barrera” hacia públicos más amplios y no necesariamente adscritos a posiciones de cuestionamiento del orden autoritario. El mismo fenómeno musical de la nueva trova cubana – Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, en especial – es ilustrativo de manifestaciones artísticas cuyo núcleo de origen fueron los circuitos alternativos y que se masificó – primero por la vía “privada de circulación” y luego por los medios masivos – al espacio nacional.

Pero la existencia de dinámicas que tienden a contrarrestar la censura oficial que impone una división – por no hablar ya en términos de ideología – entre un arte aceptado oficialmente y otro que sí lo es, no significa que no se hayan producido modificaciones en términos de la fluidez de circulación de manifestaciones artísticas en nuestra sociedad. La exclusión -- aún matizada -- existe realmente y ello ha implicado la no exposición -- o una exposición menor -- de gran cantidad de personas a vertientes artísticas que antes circularan libremente por el espacio público de la sociedad. De este modo, se produce -- sobre todo en los siete primeros años de régimen autoritario -- una exposición cultural diferenciada a un arte subterráneo o a un arte aceptado oficialmente, que no hallaban terrenos en común.

Del mismo modo, el exilio da lugar a una fractura histórica, que discontinúa el desarrollo de algunas vertientes expresivas, y que ya tienen, fuera de las fronteras, un desarrollo particular y distinto al que prosiguieran dentro del país ⁽¹⁾

En suma: lo que queremos destacar es que, si bien han existido dinámicas que tienden a prolongar y mantenerse en continuidad con corrientes expresivas históricas, no es menos cierto que la sola imposición del principio de exclusión -- agravado por la operación sin contrapesos del mercado -- modifica los procesos de identidad cultural antes en desarrollo. Y que el proceso de re-encuentro y de re-constitución de esta identidad, parte ya desde un punto distinto y supone desarrollos diversos a los históricos.

b) ¿Qué papel ha jugado lo artístico alternativo dentro del régimen autoritario?

⁽²⁾ El público del Canto ..”, op.cit.

⁽¹⁾ Naturalmente, el arte chileno del exilio incorpora otras influencias, provenientes de los países particulares donde cada uno de los artistas reside. Esto da lugar a nuevas síntesis, que, aún siendo “nacionales”, se diferencian de los desarrollos que ha tenido el arte dentro del país. En el caso de la música popular, ello es claramente perceptible al escuchar “Palimpsesto” de Inti Illimani ; “ La revolución y las estrellas”, de Quilapayún y “ La procahine fois “ de Angel Parra.

En un primer momento, lo artístico jugó – para los sectores excluidos del proyecto autoritario – un papel de reconocimiento simbólico y de memoria histórica. La actividad artística, por su parte, fue un elemento central en la reconstrucción de espacios de sociabilidad y de congregación. En este sentido, el discurso artístico jugó un papel de mantención de identidades, que se percibían amenazada en el nuevo orden. Frente a la desaparición de otros signos de identificación y reconocimiento – lo político, lo artístico aportó estos signos primarios de identidad.

Un poco más tarde – sólo un poco más – lo artístico fue ejercicio de expresión. La explosión del cultivo aficionado de manifestaciones artísticas respondió así, a la necesidad también básica de expresarse de vastos sectores – en especial jóvenes – que no hallaban otros modos posibles.

Esta calidad del “único modo posible” es lo que sustenta la ya vieja afirmación de que lo artístico, reemplazó, en un primer momento, a lo político. Pero sólo en este sentido. No es posible afirmar que el movimiento artístico alternativo fue una nueva y diferente forma de práctica política ⁽²⁾. Más bien, fue un tipo de práctica que halla la explicación a su extensión por la ausencia de posibilidad de ejercicio de otras prácticas expresivas. Pero afirmar esto último no autoriza a afirmar que ella sea las otras prácticas.

Esta capacidad de identificación, de ser signo común no es, por lo demás, una dimensión ajena al mensaje artístico. Una dimensión de signo compartido, de lugar común, una dimensión cristalizada, nada misteriosa y que produce una identificación emocional y espontánea. Es esta dimensión del mensaje artístico la que aparece con mayor fuerza en el período inmediatamente posterior al golpe militar. De esta manera, el signo artístico identifica y, al hacerlo, se preña de otros sentidos, que corresponden a un pasado, a anhelos, a dolores compartidos. Por ello, lo artístico en un primer momento se centra en el “rescate de un patrimonio” y en la expresión de la realidad pasada y presente de diversos sectores excluidos del nuevo orden. Nada nuevo se requería de él: sólo el signo cristalizado. Y cuando la palabra libertad o el nombre de Violeta Parra o Pablo Neruda surgían en las canciones o en la poesía, todo estallaba en aplausos. Porque allí estaba – otra vez – el signo, el pasado, el sentirse nuevamente parte de algo.

El arte jugó, luego, un papel de constitución de identidades. Este es el momento que podríamos llamar más allá del rescate del patrimonio. Es decir, cuando lo artístico empieza a ser un elemento que muestra, que diferencia; un momento, digamos, más dinámico, donde ya no es recuerdo y signo común solamente, sino que asume una función de conocimiento y expresión de la realidad. De este modo, ayuda al proceso de identificación - - o re-identificación - - de los sujetos,

⁽²⁾ Así es, justamente, como lo entienden los sectores oficiales, que ven el cultivo de manifestaciones artísticas una “fachada” para lograr otros fines: el adoctrinamiento político y el reclutamiento de adeptos.

cuestionada su anterior definición por la operación misma del modelo autoritario (1).

Este momento corresponde a lo que se ha dado en llamar el momento de crisis. Crisis, por una parte, de la dimensión cristalizada del mensaje artístico, en cuanto ya no bastaba para dar cuenta de una realidad que se percibía transformada. Crisis, también, en las formas organizativas: de el gran bloque – constituido en torno a “identidades históricas” y a la “negación”, hacia espacios más próximos, más cerrados.

Creo que no es casualidad que durante este período, haya una tendencia – dentro del movimiento social – a volver a espacios sectoriales, donde se encuentran las identidades más básicas - - el mundo del trabajo, de la familia, el lugar de residencia, un paisaje, una forma de hablar y de expresarse – que correlativamente, en lo artístico se disgreguen los grandes espacios, segmentándose públicos y expresiones. Por ejemplo, en el caso de la canción, tiende a diferenciarse un canto juvenil – y dentro de él, uno que corresponde más a sectores estudiantiles, otros a jóvenes pobladores, etc. - - y otro más tradicional, que apela a “públicos” distintos.

En este proceso de reconstitución de identidades lo artístico se torna más conocimiento, más expresión y “reflejo” de una realidad o realidades fragmentarias. Por cierto, este proceso supone apelar a diversos ejes de “reconstitución” de los sujetos, de tal modo que hay un relativo abandono del cultivo de lo artístico por parte de sectores que antes lo asumieran, como forma de expresión y de identificación.

En este sentido, la palabra “crisis” del movimiento cultural no puede entenderse como “crisis de una cultura alternativa”. Más bien, sería correcto halar de una nueva etapa, donde lo artístico adiciona a la función que antes cumpliera, una nueva. Sólo puede hablarse de crisis si es que se comparte una visión “#organicista” y acumulativa – en términos de fuerzas numéricas - - de los procesos culturales.

Cuando este arte “alternativo” entra a tallar con mayor fuerza en el espacio público nacional - - en el momento de crisis del orden autoritario - - lo hace no sólo como signo reconocible, no sólo como expresión y conocimiento de la realidad, sino que también en su dimensión de ruptura y cuestionamiento de aquella .

Esta es la dimensión de incerteza, de cuestionar lo posible, que permite el arte no permanece atado a una función referida a la realidad histórica y social coyuntural, inmediata (1). Y también lo hace portando su dimensión lúdica, distractiva.2

(1) Por cierto, lo artístico es sólo uno de los elementos - - entre otros muchos - - donde los sujetos constituyen un perfil propio. Sin embargo, lo artístico parece jugar un papel bastante central en la constitución de un sujeto juvenil. (Ver Valenzuela y Solari, op.cit.).

En este sentido, este arte “alternativo”, que cumplió roles específicos dentro de un espacio de marginados – y que sigue cumpliendo - - tiene la potencialidad de identificar no sólo a quienes comparten una ideología común, sino que a diversos sectores que hallan en él principios de identidad “débil”, expuestos a estas múltiples dimensiones en juego ⁽¹⁾

Así, la expresión “el arte ha retornado al papel que le corresponde” (luego de su papel pseudo-político) no tiene otro sentido que reclamar para aquel esta dimensión múltiple, donde la función meramente signica - - de signos identificables por todos - - es subsumida dentro de un mundo de otras funciones posibles.

Todo esto no hace sino mostrar algo que, de pronto, tiende a olvidarse: que el arte – como práctica – tiene sus dinámicas propias: que no puede restringirse a un papel meramente demostrativo (cristalización), meramente “representativo” (constitución dinámica de identidades, conocimiento de la realidad) ni meramente rupturista (cuestionamiento de la realidad y representación de los posibles y los imposibles), ni tampoco meramente distractivo y lúdico. Más bien, encierra todas estas dimensiones, lo cual lo hace potencialmente político, potencialmente ideológico, potencialmente científico, potencialmente predictivo, potencialmente transformador, potencialmente movilizador o pacificador. Reclamar para él sólo una de estas dimensiones, no es sin cercenar una de las prácticas más ricas de la actividad humana.

- c) **Finalmente, quisiéramos destacar un hecho, el ejercicio del arte como expresión ha dado lugar a la porción de múltiples expresiones que antes se hallaban relativamente amagadas. Sin duda, este fenómeno tiende a enriquecer el espectro de manifestaciones artísticas que conviven en el espacio nacional, y , de este modo, aporta a los procesos de constitución de una identidad cultural. Asimismo, el ejercicio de la práctica artística - - expresiva en diversos sujetos, se ha demostrado como un factor que enriquece la perspectiva y la forma de aprehensión del mundo de aquellos ⁽¹⁾. Como tal, la práctica artística es insustituible, porque supone trabajar con un lenguaje particular y con un modo de apelación especial que no puede ser reemplazado por otros modos.**

Tal vez ésta sea la experiencia más positiva que deja como legado - - sin proponérselo - - el orden autoritario: la revaloración de lo artístico en

⁽¹⁾ Hablamos de identidad débil porque la identificación con determinados tipos de arte no necesariamente implica o está en relación directa con adscripciones ideológicas “fuertes”; adhesiones políticas, ideológicas, a un proyecto histórico concreto. Sin embargo, el montaje artístico sí porta una determinada forma de ver el mundo, de tal modo que no es “inocente” respecto de los proyectos en juego.

⁽¹⁾ Vera relatos de experiencias de teatro y música en sectores populares. CENECA

sus dimensiones posibles y su expansión en muy diversos rincones de Chile.