

económico y educacional. Pero, a pesar de ello, esa relativa libertad «permitida», quizá más por la incapacidad de ver las implicaciones futuras que aquello podría traer y porque no se ejerció una represión escalada y constante contra los artistas, permitió una producción silenciosa y marginal en la primera fase de la dictadura (1973-1976), más abierta, original y diversa en la segunda (1976-1982), hasta una increíble producción y destape (en relación quizá con la suspensión de la censura oficial en 1983) en la tercera fase. Poesía, teatro, novela, cuento, tapices (arpilleras), plástica, investigación cultural (principalmente CENECA) constituyen toda esa cultura alternativa que el régimen «concedió» relativamente⁶. De hecho, no hubo una gran persecución y represión (eliminación física, relegación, desaparecimiento) a los artistas por lo que producían aun cuando se sabe que muchos fueron amedrentados de muerte a través de anónimas llamadas, sorpresivas cartas insultantes, sabotaje a ciertas obras de teatro o exposición de arpilleras. Esta misma situación habría sido muy diferente en la dictadura argentina. Allí no existió una cultura artística alternativa conviviendo con la dominante del régimen militar⁷.

Esta producción artística, como hemos señalado, no sólo ha sido abundante sino también bastante heterogénea. Vemos que esa heterogeneidad se organiza en dos tendencias con sus propias variaciones. La primera es de una gran abstracción y/o complejidad formal. La segunda, en cambio, es de una representación menos compleja para el lector, auditor o espectador. Esta última representa más explícitamente la situación política, social y económica que ha sufrido una importante parte de la población.

La producción que aparece como de gran abstracción hasta una relativa complejidad parece estar afectada fundamentalmente —más que en la otra tendencia— por una *autocensura* que se impone el propio artista dada la *censura* que impone el régimen autoritario. Ello, sin duda, es lo que determina la percepción que algunos artistas de esta tendencia nos van a entregar de la sociedad chilena de aquellos momentos, especialmente en la fase previa al término de la censura (1973-1983): hacer uso de un lenguaje de doble y de triple sentido como ha señalado Grinor Rojo, principalmente sobre el teatro independiente-profesional de este periodo. Por ejemplo, el siguiente testimonio de Marco Antonio de la Parra podría ser perfectamente generalizable para un considerable grupo de artistas de esta primera tendencia:

... Yo creo que en nuestro país se vive una situación hipnótica. Estamos hipnotizados en una gran fábrica de sueños. Y es difícil que el teatro compita con el mundo hipnótico porque es un sueño, pero es un sueño paralelo. Frente a la realidad tan atroz que vive el país, se nos entrega (a través del régimen) una realidad diferente que es como un sueño. Si pones la realidad en el teatro no te la creen, porque no pueden creerlo. Ahora bien, el realismo es ahora algo mágico. La realidad es tan atroz frente a ese sueño que estamos viviendo que el que la dice aparece como loco o mentiroso...⁸

Vamos a estar entonces frente a un tipo de producción donde el lector debe desopacar ese lenguaje doble o triple, pero en relación al efecto de una dictadura dentro de la cotidianeidad. Es necesario destacar que casi toda esa producción artística den-

⁶ Para las fases mencionadas, véase: Carlos Catalán y Giselle Munizaga, Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile, documento CENECA (1986).

⁷ Sí merece una atención diferente respecto a los integrantes de la Nueva Canción Chilena (véase también nota 4 de este trabajo): asesinato del cantante-compositor Víctor Jara; exilio de Angel e Isabel Parra, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, los grupos musicales «Quilapayún», «Inti-Illimani», «Illapu».

⁸ Véase, Grinor Rojo, op. cit., p. 50.

tro de esa primera tendencia está hecha por intelectuales que han tenido un desarrollo dentro de una tradición artística que en mayor o en menor medida ha impuesto el canon nacional, latinoamericano, norteamericano o europeo, lo cual implica que el lenguaje usado puede alcanzar complejos niveles de organización. En el caso específico de la producción poética bajo esta tendencia, la corriente neovanguardista es la más representativa por ese doble, triple sentido (Raúl Zurita, Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira y Carlos Cociña, sin haber ninguna mujer dentro de esta tendencia). Para Raúl Zurita, quien hizo la selección de los representantes de esa neovanguardia, ésta se constituye como una producción excéntrica (nueva, única) a los demás discursos (poéticos) previos y aún dentro de otros que, según nosotros, reaparecen dentro del periodo (discurso testimonial-conversacional, neo-lírico, femenino). También, según Zurita es éste un lenguaje que sólo ha sido posible por las nuevas condiciones de la sociedad chilena desde 1973 en adelante. Aun cuando la segunda afirmación se ha debilitado (para no decir que ya no es absolutamente correcta) según otras investigaciones, es vigente sí que las condiciones de represión representan una materia prima, pero que sin la asimilación y la influencia previa, además de otros condicionantes el exilio de una significativa parte de artistas de la generación de los sesenta quedando un espacio abierto y propicio para el desarrollo de esa neovanguardia, etc.), no habría sido posible, dentro de otros, este discurso neovanguardista al cual más publicidad se le ha dado⁹.

En cuanto a la segunda tendencia, ésta es más explícita. Es elaborada, primero, por artistas que no han sido entrenados dentro del canon cultural más dominante sino que sus influencias vienen de una tradición cultural popular, bastante arraigada y desarrollada entre los sectores de obreros urbanos o campesinos. Segundo, también participan en esta tendencia artistas que teniendo una experiencia artística desarrollada en espacios de información sistemática (universidades, academias, autodidactas, etc.), sin embargo prefieren que los temas y técnicas de sus productos artísticos se elaboren *dentro* de (y *para*) una cultura popular. En los discursos o representaciones de ambos no está operando una función claramente contestataria al orden oficial, mucho más explícita o con un código simbólico que carece de compleja abstracción o que es fácilmente descifrable («un decir sin decir») dentro de la cotidianeidad de las mayorías afectadas por la dictadura. Por tanto no hay aquí una pura expresión folklórica sino que la expresión artística popular —como ha señalado Bernardo Subercaseaux—, en su primera fase a partir de 1973, «emerge como una actividad impugnadora en las condiciones de autoritarismo. Lo contestatario se convierte así en el único modo posible de existencia de lo popular.» Tenemos las manifestaciones como el Canto Nuevo, el teatro poblacional, la producción de arpilleras, el teatro callejero, entre otros, amparados o protegidos por la Iglesia Católica, la que jugó un papel importantísimo en la lucha por los derechos humanos y búsqueda de desaparecidos¹⁰.

La producción artística alternativa chilena bajo el gobierno autoritario (1973-1989) ha sido abundante, heterogénea y contestataria al régimen militar según se ubique

⁹ Véase, Raúl Zurita, *op. cit.*, pp. 24-36. Respecto a trabajos que contradicen lo de Zurita, véase Gonzalo Millán, «Promociones poéticas emergentes: El espíritu del Valle», *Posdata* 4 (1984), pp. 2-9; Javier Campos, *op. cit.*, pp. 11-16; Grinor Rojo, *Crítica del Exilio (Santiago de Chile: Editorial Pehuén, 1989)*, pp. 55-76.

¹⁰ Véase, Bernardo Subercaseaux, *Sobre cultura popular, documento CENECA (1987)*, 2.^a edición.

11 «La idea de los hombres de Pinochet es limitar el campo de acción del próximo gobierno hasta donde sea posible. El presidente que asuma (Patricio Aylwin, en este caso) en marzo (1990), más que gobernar, deberá dedicarse a desatar nudos y a abrir los remaches... hay siete centros de poder en los cuales las autoridades políticas y económicas del régimen militar buscan guarecerse para seguir controlando el país: el económico (neoliberal), fiscal, legislativo, territorial, militar, informativo y judicial». Referencia tomada de la revista semanal Apsi, Santiago de Chile, N.º 318, semana de 21 al 27 de agosto de 1989, pp. 13-16.

en una u otra de las tendencias que hemos señalado y según las fases o períodos en que ellas se han producido. También esta excepción, dentro de los regímenes autoritarios del Cono Sur, emerge por la interrelación entre previas experiencias políticas, artísticas, generacionales y la actual experiencia política del específico proyecto autoritario. En las recientes circunstancias, posterior al plebiscito de octubre de 1988 y a las elecciones democráticas de noviembre de 1989, la producción artística continuará quizá no ya como alternativa o impugnadora sino con una mayor libertad para reflexionar sobre el pasado y las nuevas condiciones de vida bajo un régimen democrático. Probablemente para los artistas que permanecieron en el país y sobrevivieron, junto a los que fueron regresando de un exilio, el camino se verá un poco más libre. A lo mejor se repetirán unas mismas temáticas, pero probablemente con otras formas, técnicas o lenguajes dentro de este nuevo espacio donde seguirá funcionando por largo tiempo la misma institucionalidad y la política neoliberal impuesta por el régimen de Pinochet. 11

Javier F. Campos

