



AGRUPACIONES CULTURALES POPULARES 1973-82

ción

CENECA

B 83

1249

CENECA

AGRUPACIONES CULTURALES POPULARES
BAJO EL AUTORITARISMO.

Esbozo de Periodización: 1973-82.

CARLOS OCHSENIUS

I N D I C E

Pág.

PRESENTACION

I.	PRIMER PERIODO:1973-76. LOS INICIOS DE LA ACTIVIDAD ARTISTICO-CULTURAL NO-OFICIALISTA	1
	1. Política, arte y solidaridad	1
	2. La actividad solidaria	3
II.	SEGUNDO PERIODO :1976-79 SURGIMIENTO Y EXPANSION DE LAS AGRUPACIONES ARTISTICO-CULTURALES NO OFICIALISTAS. LA LOGICA POLITICA DE LA PRACTICA ARTISTICA	8
	1. 1976-77	8
	2. 1978 - 79	14
III.	TERCER PERIODO : 1980 - 82 CRISIS Y REFUNDACION DE LAS AGRUPACIONES ARTISTICO-CULTURALES.	20
	1. 1980	20
	2. 1981-82	26

P R E S E N T A C I O N

El presente trabajo se propone describir y sugerir pistas de interpretación acerca del surgimiento y desarrollo experimentado por diversas agrupaciones artísticas populares surgidas en el país entre 1973 y 1982. Agrupaciones que se han esforzado por reconstituir y renovar un proyecto político-cultural de contenido anti-autoritario. Ello tanto a través de su modo de conformación orgánica, como de las características generales de los mensajes artísticos por ellas creados o difundidos.

La descripción que acá se presenta sigue un orden cronológico, el que se ha intentado periodizar de acuerdo a las transformaciones internas sufridas por las agrupaciones que, como se verá, son respuestas a las ocurridas en el contexto político global.

Esta manera de enfocar la trayectoria de las agrupaciones es, por lo demás, la elegida por sus propios promotores.

La información usada en el trabajo se ha rescatado en gran parte de un estudio reciente sobre el tema(*). Se agregan a él entrevistas y conversaciones sostenidas con integrantes de estas agrupaciones, además de la observación directa de muchas de sus actividades públicas (actos, encuentros, representaciones artísticas).

(*) "Diagnóstico evaluativo de la Agrupación Cultural Santa Marta : 1976-82", documento de trabajo, CENECA, 1982. Agradezco a Paula Edwards, una de sus autores, todas las reflexiones que me sugirió para este texto.

I. PRIMER PERIODO: 1973-76.

LOS INICIOS DE LA ACTIVIDAD ARTISTICO--
CULTURAL NO-OFICIALISTA.

1. Política, arte y solidaridad

Son ya de sobra conocidos los principales efectos que tuvo sobre las condiciones de vida y trabajo de los sectores populares el advenimiento y consolidación del régimen militar.

Al terror y la inseguridad generalizada, producto de la represión política, se le sumó la pauperización y la cesantía producida por la implantación del nuevo modelo económico y la sistemática desarticulación de toda instancia de reunión, expresión y participación públicas de parte de los sectores afectados.

Ante esta situación crítica, la reacción de los sectores populares, en particular de aquellos núcleos más comprometidos en la acción político-social anterior al 73, que pudieron escapar a la prisión y al exilio, fue buscar un espacio donde re-encontrarse.

"Perder el miedo, adquirir confianza y volver a organizarnos. Estábamos derrotados pero no acabados".

La profundidad de la avalancha autoritaria hizo que, en un primer momento, ese espacio no se encontrara sino en la actividad artístico-cultural. Era tal vez la única esfera de la vida colectiva que "resultaba incombustible por el régimen ya que no representaba un peligro que afectara su estabilidad"(1).

Surgieron entonces, casi por instinto de supervivencia, diversas manifestaciones artísticas en algunos círculos, especialmente juveniles, de clases medias y populares. Ello sin obedecer todavía a ningún plan programático común, al menos a una coordinación organizativa.

Por lo tanto sin que tampoco esas aisladas y esporádicas expresiones artísticas abordaran, al menos de un modo directo, el momento histórico o la experiencia social-reciente o actual- de quienes las producían, ni se plantearan acceder a un público más amplio, que trascendiera la mera consumisión privada. Esas primeras manifestaciones artísticas respondían más que nada a un momento de aguda crisis vital, de ruptura de los destinos personales y colectivos provocada por la violenta descomposición del proyecto y el sujeto histórico constituidos en torno a los procesos de cambio político-social anteriores a 1973. La función de la actividad artística no-profesional respondía más bien al esfuerzo por restablecer vínculos, lealtades personales en torno a una acción, si no pública ni masiva, al menos grupal, para unos agentes que se habían vivido tradicionalmente en aquella esfera.

(1) Testimonio de un dirigente de una agrupación artístico-cultural.

De esta manera, el canto, la música, la poesía, la pequeña plástica, las artesanías, con menos frecuencia el teatro, fueron convirtiéndose en la principal instancia de congregación y de inter-comunicación para estos "hijos de la derrota". Y con el tiempo, en la principal acción pública más o menos tolerada por el régimen, para que algunos de estos intentaran desde allí recuperar su capacidad de expresión, de agrupación y de influencia en la vida social del país (1). Este propósito buscó materialización, especialmente a través de la llamada "actividad solidaria".

2. La actividad solidaria.

Paralelamente, y a partir de 1975, se desarrollan en poblaciones marginales las primeras formas de defenderse de los efectos más críticos de las políticas oficiales: bolsas de cesantes, talleres productivos, comedores infantiles, policlínicos autogestionados. Lo anterior estimulado y amparado por diversas iglesias cristianas.

A pesar del enfoque asistencialista de esta actividad, provocó de hecho un primer ámbito de congregación más o menos masiva, especialmente en el disperso y heterogéneo sector poblacional. Con el tiempo, y por el influjo de los mismos beneficiarios --muchos de los cuales se negaban a ser "mendigos institucionalizados"-- la perspectiva asistencial fue evolucionando hacia la configuración de un tipo de agrupación social que com

(1) Testimonio de un dirigente de una agrupación artístico-cultural.

bina la satisfacción semi-autónoma de necesidades básicas con una cierta acción reivindicativa apoyada en el discurso político-humanitario de la "defensa de los derechos humanos"(1).

El compromiso con el desarrollo de este tipo de agrupaciones --manifestada por agentes pastorales, juventud estudiantil y universitaria y algunos profesionales (abogados, trabajadores sociales, médicos, etc.)-- fue lo que englobó el término y la práctica "solidaria". De esta actividad no estuvo ausente el quehacer artístico. Más aún, cumplió aquí un rol de señalada importancia: contribuir a congregar a la gente dispersa en torno a las nacientes agrupaciones; reunir algunos fondos para apoyarlas económicamente; entregar a través del mensaje un testimonio de aliento y esperanza a las mismas, trayendo a la memoria colectiva el recuerdo de una sociedad más justa y humana --como la existente previa al golpe militar.

La creación artística obtiene, aquí pues, su principal función social y, sobre todo, su canal casi único de difusión, al estar clausurados los otros medios de expresión y de comunicación públicos. Con todo, un canal celosamente aislado y vigilado por el régimen, aunque más o menos respetado al presentarse como una extensión de la institucionalidad eclesiástica. De estos comienzos queda marcada la actividad artística aficionada, y también parte importante de la desarrollada por agentes profesionales: prestarse como un ámbito protegido de congregación y como un lenguaje privilegiado de expresión para unos sectores so

(1) Estas nacientes agrupaciones vieron en la Iglesia Católica el lugar donde presentar sus demandas de subsistencia económica y de amparo legal. Todo lo que ahora el Estado no ofrece ni ellos mismos pueden asegurar de manera autónoma. Más adelante, las fuerzas políticas populares contribuyeron a impulsar a que la Iglesia ocupe un rol de intermediación entre sus intereses y los estatales. Así la Iglesia se transforma por muchos años en la "voz de los sin voz" --según reza un conocido slogan de la época.

ciales y políticos negados cotidianamente hasta en su corporalidad física individual por el régimen militar (1).

En consecuencia, la actividad artística se sobrecarga lo mismo de funciones que de sentidos simbólicos. De una parte, la expresión artística concentra sobre sí misma funciones de toda índole: medio de subsistencia individual o grupal, instancia de reunión y congregación pública, "habla" permitida para comunicar --con unos términos no censurados-- la experiencia vital por la que se atraviesa. De otra, participar de esta actividad de cualquier forma --ya sea como intérprete o creador, como organizador, como público-- se transformó en un acto-símbolo de afirmación de una identidad personal y colectiva imposibilitada de constituirse a la fecha, en otro lugar y en otro momento de la vida colectiva. De allí también el intenso carácter de ritual "catártico" que adquirieron esas primeras representaciones artísticas. Como lo apunta un autor para el caso de la música:

"Entonces, el receptor privilegiado será un público reprimido, dolido, violentado, conformado por una heterogeneidad generacional, que, de alguna u otra forma, tuvieron un cierto nivel de experiencia positiva en el tiempo anterior al golpe militar; el cual encontraba en el cantar de estos músicos la resonancia sentimental e ideológica y la compensación psicológica(...) que mitigan el dolor y la ausencia, y hacen reconocer que al menos se sigue vivo en aplausos y gritos cuando un cantor nombraba palabras que retrotraían la mirada hacia el pasado reciente

(1) En estos primeros años, cada representación artística servía incluso para reconocer a quienes seguían con vida, ex-carcelados o "presentes" --no "desaparecidos"-- en el ámbito público.

o daban cuenta, a modo de diagnóstico, del horror de este tiempo presente; mientras escalofríos sacudían los cuerpos y los ojos, muchos ojos, se llenaban de lágrimas"(1).

En este primer período se prefigura entonces la fusión ~~nada~~ corriente --y menos aún conceptualizada por la teoría o la ideología-- entre lo "político" y lo "artístico". Hacer política en un ámbito más o menos abierto aunque protegido como el "solidario" se transformó para muchos en hacer arte - crearlo, difundir lo.

Y hacer arte, bajo unas condiciones que censuraban o reprimían toda producción o circulación de signos que aludieran positivamente a los actores sociales que protagonizaron o apoyaron el régimen anterior, se transformó en un acto de manifestación anti-autoritaria. Rotas tal vez como nunca las especializaciones profesionalizantes que mantenían a ambas dimensiones de la vida social en sus respectivas áreas formales de competencia, sostenidas a su vez por agentes calificados, aparatos de producción, circuitos de difusión y lenguajes más o menos cristalizados y autónomos, arte y política comenzaron, de aquí en adelante, a coexistir en un mismo espacio social y a querer compartir similares, si no idénticos propósitos.

Esto es, reanimar la vigencia de un proyecto y un sujeto histórico capaces de revertir el proceso autoritario en curso.

(1) Francisco Cruz: "Música popular no-comercial", borrador de trabajo CENECA, Diciembre 1982.

Ello al interior del espacio solidario, único que a la fecha (1) posibilitaba el encuentro --mediado ideológica y orgánicamente por la Iglesia Católica-- entre unos agentes políticos despojados de su antigua función de representación y liderazgo, y unos sectores sociales constituidos tradicionalmente como sus bases de apoyo (trabajadores, pobladores, estudiantes). También éstos privados de aglutinarse en torno a organizaciones y movilizaciones autónomas.

¿De qué manera se querían satisfacer estos propósitos?

Intentando formalizar el doble proceso de "politización" de la actividad artística "estetización" del discurso y el ámbito políticos en estructuras orgánicas definidas.

Esto es, la organización interna de los primitivos colectivos artísticos en agrupaciones y coordinadoras (de producción, capacitación o difusión artística). Y la organización interna del mensaje o producción artística en un formato expresivo más o menos común: el acto o festival solidario (2).

(1) Otro de esos escasos espacios se abrió en las Universidades por la acción del movimiento estudiantil.

(2) Véase para el caso de la canción popular a Carlos Catalán y equipo: "El Canto Popular en los Canales de Difusión", CENECA, 1980.

II. SEGUNDO PERIODO : 1976-79.

SURGIMIENTO Y EXPANSION DE LAS AGRUPACIONES
ARTISTICO-CULTURALES NO OFICIALISTAS. LA
LOGICA POLITICA DE LA PRACTICA ARTISTICA.

1. 1976 - 77

Estos años representan el despliegue y profundización intencio
nados del proceso anteriormente descrito.

Lo que se aspira ahora es hacer de esta actividad esporádica,
fluída e informal una de presencia más continuada, objetivos
más permanentes y estructurados, recursos más estables.

En palabras de un dirigente, se trató de "hacer orgánico lo i
norgánico, estructurarlo, organizarlo".

En consecuencia se asiste en estos años a una proliferación de
agrupaciones artístico-culturales independientes, ya sea de pro
ducción, docencia o capacitación y, sobre todo, de difusión. E-
llo a cargo de agentes profesionales con cierta trayectoria re-
conocida, marginados por razones económicas o políticas de toda
otra inserción laboral. Pero también a cargo de sectores de a-
ficionados especialmente juveniles, marginados de otros cana -
les de expresión o participación pública.

"Elegimos la actividad artística --dice uno de e-
llos-- por ser la más aglutinadora(...), la que
permitía abrir un espacio a los jóvenes que habían
perdido sus organizaciones naturales. Por lo mis-
mo, se trataba de proporcionarles un espacio donde
juntarse".

Los primeros dan vida a numerosas peñas folklóricas, compañías teatrales, galerías de artes visuales, centros académicos y talleres de producción (1).

Los segundos fundaron agrupaciones de difusión --en gran parte, en base a la producción de los primeros-- o a talleres de auto-capacitación(2).

Ambos tipos de agrupaciones, si bien guardan diferencias acusadas en variados aspectos confluyen en algunos objetivos. Las formadas por profesionales, abrir una forma de subsistencia e-

(1) La primera Peña data de fines de 1975 (Doña Javiera), a la que se le unen, entre 1976 y 1979, cerca de una veintena más (La Fragua, La Parra, del Cantor, Canto Nuevo, La Siembra, El Yugo, La Casona de San Isidro, etc.). Acompaña a esta expresión musical la formación de un sello discográfico (Alerce, 1976), la edición de un programa radial diario ("Nuestro Canto", Radio Chilena, 1976) y una productora de espectáculos musical-folklóricos (Nuestro Canto, 1977). El primer centro académico pluridisciplinario es el Taller 666 (1976). Dos años más tarde se incrementan con la formación del Taller de Arte Contemporáneo, Centro Imagen y Taller Sol. Nuevas compañías teatrales las constituyeron el grupo Imagen (con actuaciones desde 1974), el T.I.T. (1976). Los Comediantes (1976), La Feria (1977) y, en años siguientes grupos más jóvenes como La Joda, La Falacia, El Tinglado. Para las galerías de artes plásticas y visuales, véase Osvaldo Aguiló: "La Plástica Chilena durante la Década del 70", borrador de trabajo, CENECA, 1982. Todo este movimiento alcanzó a tener difusión pública a través de la revista "La Bicicleta" (1978). Además de este tipo de centros de producción y difusión del arte se forman agrupaciones de carácter gremial-político entre artistas jóvenes. Es el caso de la Agrupación de Músicos Jóvenes (1978); Agrupación de Plásticos Jóvenes (1979) y Agrupación de Jóvenes Artistas de Teatro (1979).

(2) La primera de este tipo surge en 1976 (Agrupación Cultural Santa Marta), integrada por Jóvenes de clase media amparados en la Parroquia del mismo nombre. Al año siguiente nacen simultáneamente otras tantas en el medio estudiantil-universitario y juvenil-poblacional: Talleres Culturales de la Universidad Católica; Agrupación Folklórica de la Universidad de Chile (AFU), luego convertida en la Agrupación Cultural de la misma Universidad (ACU); Talleres Culturales "Puelche", luego Departamento Cultural de Vicaría Sur (DECU); Agrupación Difusora de Arte (ADA). A partir de 1978 se agregarían otras coordinadoras de talleres y agrupaciones de creación o difusión artística en el medio poblacional.

conómica para sus integrantes, un canal de difusión para su producción estética y prestar un servicio de apoyo a las agrupaciones de base por medio del ofrecimiento de intérpretes y espectáculos para los actos solidarios.

Por su parte, las agrupaciones de base buscan constituirse en un espacio de convocación y animación social en sus respectivos sectores o comunidades de origen. Ello a través de la organización de eventos y de talleres de formación artística, monitoreados estos últimos sobre todo por jóvenes egresados de las escuelas secundarias y universitarias. En ambas actividades, el referente principal está puesto, con pocas excepciones, en las propuestas artísticas de los grupos más profesionalizados (históricos o actuales).

Este doble componente de la actividad artística, marcará más a delante las dificultades que encontrarán sus agentes a la hora de coordinar sus esfuerzos e intentar constituirse como un "movimiento artístico-cultural" organizado. Porque si bien existe una zona de preocupaciones comunes, las motivaciones y objetivos de uno y otro sector, dada su inserción social y cultural diferenciada, reciben diversas prioridades. Para los grupos que aspiran a la profesionalización, sea en virtud de su trayectoria anterior al 73, sea por su formación académica, la práctica artística es también una forma de subsistencia material, además de querer cumplir una función de solidaridad social y de promoción cultural en sectores populares. En cambio, para la mayoría de los promotores de las agrupaciones de base, su actividad es más una labor social y política que adquiere sólo circunstancialmente la "forma" y el "lenguaje" artístico. Además de proveerles algunos fondos económicos para su funcionamiento.

Esta disimilitud de perspectivas de trabajo, dará origen a una serie de tensiones entre "profesionales" y "aficionados".

Existe una percepción de instrumentalización mutua entre ambos sectores. Para algunos integrantes de agrupaciones populares, los artistas profesionales buscan en su sector un mercado laboral "alternativo" --dado el cierre de la infraestructura cultural del Estado y las Universidades, y la exclusión de la empresa privada. Para otros artistas, los líderes y las organizaciones sociales buscan en ellos lo que ni siquiera el Estado puede garantizarles como antaño: respaldo y estímulo para sus actividades de dinamización social y cultural, pero que no se interesan por incorporar sinceramente - sino sólo a modo de pretexto- la práctica artística dentro de sus métodos y proyecto global de cambio.

A pesar de lo anterior, y como se trataba de un conflicto larvado, este momento de creación de agrupaciones artístico-culturales se ve acompañado por un esfuerzo consciente de constitución interna. Se trata de asumir una forma organizacional tal, que sea eficaz para asumir un doble objetivo. De un lado, la producción, la formación y la difusión artística en un medio social y cultural hostil o indiferente a toda iniciativa de agrupación autónoma, en cualquier ámbito en que ésta se desarrolle. De otro, la inserción de esta labor es una más amplia, ambiciosa y de largo plazo la recuperación de una "consciencia-discurso" que canalice y conduzca una acción de impugnación al orden autoritario vigente.

Así, muchas de estas agrupaciones, y señaladamente las de aficionados, materializarán un esquema organizativo en el que re-

salta una directiva más o menos formalizada y jerárquica, que asume la tarea de programar y coordinar las actividades del colectivo de acuerdo a lo que se juzga son las necesidades y demandas del medio social al que se quiere dinamizar. Y una "base" conformada por los creadores e intérpretes o los integrantes de los talleres de capacitación (monitores o "pupilos"). De esta manera, la duplicidad de los objetivos de muchas de estas agrupaciones obtiene un correlato orgánico al interior de las mismas. La directiva une a su capacidad de gestión y de "relaciones públicas" con el medio artístico profesional y el medio social, la conducción político-social del colectivo. Esto último fundamentalmente a través de la programación de representaciones o eventos artísticos en relación al "calendario político" que ha ido estructurando con los años la oposición. Esto es, el consistente en la celebración de efemérides históricas (Día Internacional del Trabajo, de la Mujer, de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, de las elecciones presidenciales pre-73, nacimiento o muerte de ciertas figuras como Neruda, Allende, Violeta Parra o Víctor Jara, etc.). Y la organización de Campañas Solidarias con diversos sectores (de la Agrupación de Detenidos-Desaparecidos, de prisioneros y relegados políticos, estudiantes sancionados, obreros en huelga, etc.).

Por su parte, sobre los talleres de formación o los grupos artísticos de la agrupación recae la responsabilidad de elaborar o seleccionar el mensaje artístico del evento y acondicionar y decorar el local del mismo.

Acá el problema mayor es sortear los estrechos y hábiles márgenes de la censura y la auto-censura. Por ello, las obras difundidas, los afiches con que se publicitan, o los textos escritos

o leídos durante el evento, se recargan de símbolos, metáforas, elipsis y sobre-entendidos. Más o menos decodificables en una significación similar: "Estamos presentes. Fuimos fuerza y lo volveremos a ser; ¡unámonos, organicémonos! O bien: "Ayer todo era mejor; mañana, también lo será. Hoy... pero a pesar de todo, unámonos", etc.

La recepción del mensaje se ve asegurada tan sólo por la complicidad previa que se guarda el público. Esto habla bien del tipo de asistentes que se espera concurren: aquellos que ya comparten o instruyen la concepción y motivaciones políticas de los organizadores y los intérpretes (1). Y también habla bien de éstos últimos. Los que pueden cumplir mejor este papel son aquellos que cuentan con algún tipo de "fuero" especial, sea por su origen y vinculaciones sociales (sectores de clases medias), sea por su carácter de personalidad pública (ar tistas profesionales), o de entre sectores populares, los allegados a la estructura eclesiástica.

En suma se está en presencia de un ámbito político-cultural y de un circuito expresivo-comunicativo cerrado sobre sí mismo, que opera en forma paralela --casi con características de "ghetto"-- al resto del país oficial. Ambito cuya función es posibilitar la conjunción y reclutamiento de grupos y personas dispersas, que comparten desde mucho similares "concepciones del mundo", más que integrar a otras nuevas. Imposibilitados de

(1) Véase al respecto, Anny Rivera y equipo: "El público del Canto Popular". CENECA, 1980, y el trabajo inédito de María de la Luz Hurtado sobre los públicos de teatro independiente (CENECA, 1982).

tal opción, tanto por el cerco represivo como por la propia visión exclusivista acerca de quienes son los auténticos agentes de cambio, líderes y agrupaciones artístico-culturales buscan ahora proyectarse hacia el exterior concentrando esfuerzos, recursos y responsabilidades. Se da origen así a organizaciones más amplias (coordinadoras), que como antaño, siguen un esquema de representación (1 agrupación o taller = 1 voto).

2. 1978 - 79

En los años siguientes se avanza en el esquema de "politización" de las agrupaciones artístico-culturales, tanto a nivel de sus objetivos, como de estructura orgánica. En primer lugar, los diversos grupos que aspiran a recuperar o abrirse paso hacia la profesionalización, buscan coordinar sus actividades en un "frente cultural" común de oposición y denuncia al régimen autoritario. Voluntad que culmina, tras una serie de espectáculos multi-artísticos en la formación de la Unión Nacional de la Cultura (UNAC).

Un modelo similar de coordinación orgánica pretenden llevar a cabo las agrupaciones de aficionados vinculados a los sectores de base. Acá el énfasis está puesto en la reconstitución de los llamados "frente sociales" que fueron característicos de las fuerzas democráticas y socialistas históricas (obreros, pobladores, estudiantes) y donde jóvenes y mujeres colaboran a los primeros en su organización, pero no son vistos como protagonistas de primera línea. Ello exceptuando como caso especial a los estudiantes universitarios. Quizás donde mejor se materializa esta opción es con relación a estos últimos, los

que protagonizan gran parte de la oposición abierta al régimen y donde su quehacer artístico-cultural dirigido por la ACU alcanza una importante masividad y presencia pública. Ambos esfuerzos se ven estimulados por un relativo aumento de jornadas de protesta opositoras (marchas, concentraciones relámpago, huelgas de hambre, huelgas fabriles, tomas de terreno).

Este mismo hecho impacta sobre el mensaje artístico, el que se vuelve más explícito, combativo y autónomo de las invocaciones integradoras del discurso y el ritual católico. Acá se dan también diferencias. Mientras los estudiantes universitarios se vuelcan, especialmente en el teatro, hacia el humor negro, el absurdo y el grotesco(1), las agrupaciones de pobladores recurren al testimonio y a la denuncia como formato expresivo de su quehacer artístico, especialmente el poético y el musical. En ambos casos, sin embargo, se aprecia la apertura del mensaje artístico hacia la referencia directa a la contingencia, y menos vuelta hacia la recuperación de un pasado histórico o la proyección idealizadora hacia un lejano futuro de paz y bienestar. Hay una imagen más clara de conflicto de fuerzas en pugna, una de las cuales muestra a un sujeto (popular) que busca oponerse a un sistema (político, económico) que lo oprime.

Sin embargo, estos años son también de tendencias distintas. De una parte, un sector de los agentes profesionales ve cada vez menos operante el esquema programático y organizativo del "frente cultural", expresado en la UNAC. El principal referente de la acción de la organización sigue siendo el Estado, pero un Es

(1) Véase por ejemplo "Baño a Baño", obra recogida por la Antología preparada por CENECA-Universidad de Minnessota. Y la exposición de Igor Roserman en "Seminario Teatro Chileno en la Década del 80", CENECA, 1981.

tado que ya no responde como antes a ninguna demanda del movimiento social y que tampoco está interesado en ganar legitimidad y apoyo de parte de éste. ¿Qué sentido tiene, entonces, una acción de denuncia, si el universo ético ya no es compartido por gobernantes y gobernados, ni una de reivindicaciones económico-sociales o políticas dado el cierre del Estado como espacio de representación ciudadana y de negociación de beneficios sociales? A su vez el cuadro organizativo interno continúa la tradición de la "forma-partido" con sus jerarquías internas -que, en este caso, separaban lo político de lo creativo. En esta modalidad, toda reflexión o discusión en el plano del lenguaje expresivo, sus modos de producción o circulación precisamente al interior del contexto autoritario quedaba soslayada por las prioridades asignadas a la coyuntura político-social.

Este sector de profesionales dispersos echa de menos una instancia de interlocución teórica, política y artística en donde, más que intentar modificar el contexto para que éste valide el trabajo artístico, se busque modificar el trabajo mismo para que se readecúe a las nuevas condiciones de producción y de circulación y a las necesidades expresivo-comunicativas de vastos sectores no necesariamente incluidos en las organizaciones existentes, aunque igualmente violentados y negados por el régimen autoritario.

En segundo lugar, por parte de artistas jóvenes que cumplían labores de animación y capacitación en agrupaciones de base, se comienza a criticar la práctica artística "solidaria" llevada a cabo hasta entonces.

Aquí el principal punto de cuestionamiento es el tipo de relación artista-base social: esporádico y "eventual", por una parte; vertical y unilateral, por otra. Donde el rol de la base popular es de mero receptor pasivo de una producción realizada en otros ámbitos y por otros agentes. Relación que en suma, no fomenta la expresión ni la creatividad propias de los sectores populares.

"Pienso que no hay que conformarse con entregar puntualmente cultura artística a las bases(...). A las masas hay que darles al mismo tiempo arte y una formación pedagógica"(1).

"Yo he ido a muchas peñas, pero hace años que ya no participo. Las peñas se han transformado en algo muy elitista, o sea, van muchos intelectuales. No veo que vaya gente de las poblaciones, gente de pueblo. La gente que va allí a compartir dos horas de canto y poesía no sale a trabajar a los sectores poblacionales, a llevar ideas o a impulsar cosas nuevas. No pasa eso, se van cada uno para su casa"(2).

"La cultura tiene que ir a la población a llevar una necesidad de apoyo, no sólo artística sino integral(...): formar una capacidad crítica frente a la realidad que vive el poblador, impulsarlo a pesar y a crear sus propias cosas"(3).

Como se ve, estas percepciones impugnan la labor llevada a cabo por artistas e intelectuales, con formación académica o tra

(1) Entrevista a un artista plástico. En Revista Encuentro N° 1. Santiago, 1979.

(2) Entrevista a dos folkloristas: Revista Encuentro: op.cit.

(3) Ibid.

yectoria profesional, ya sea porque su producción no traspasa los muy delimitados espacios de difusión existentes, sin llegar a los sectores sociales más marginalizados; ya sea porque su labor termina en la mera muestra artística sin intentar socializar al mismo tiempo los medios de su producción. Esto último entendido fundamentalmente como conocimiento acumulado, cuya entrega en una relación pedagógica "horizontal" con la base popular, no se agota en los contenidos y técnicas artísticos. Avanza, por el contrario, hacia el rescate y la elaboración colectiva de una "visión de mundo" propia, que se expresa tanto en el arte así como en otras prácticas y acciones sociales.

Puede verse en estas críticas, tanto de profesionales como de aficionados, un punto en común, que no recibe articulación ni reconocimiento mutuo: el cuestionamiento al tipo de organización artístico-cultural prevalescente desde 1975-76. Pero se ven cada vez menos representados en sus expectativas y necesidades de formación, de reflexión, de creación artística e intelectual. Comienza así a resquebrajarse las agrupaciones que se plantearon, de una parte, abarcar indiscriminadamente el campo profesional y aficionado; de otra, orientarse por un estilo de trabajo que privilegia la acción sobre la coyuntura político-social y la elaboración de un mensaje "contestatario", por sobre los problemas de la producción y la difusión artística en el contexto autoritario y de la situación real de vida de artistas y base social.

Con estos elementos quizás se entienda mejor percepciones como las siguientes:

"En esta época (76-79) muchas agrupaciones culturales tenían una "finalidad social". Yo creo que hasta cierto punto se instrumentalizó el concepto de cultura (...). El problema es que en un principio hacer cultura fue secundario (...). Yo creo que no se tenía una consciencia muy clara de cuál era el aporte cultural que se podía realizar a la sociedad en ese momento"(1).

"La cultura no se desarrolló para nada. Lo que se desarrolló fueron las organizaciones políticas, los diferentes frentes sociales: de trabajadores, estudiantes, pobladores, juventud, etc. Para ello utilizaron esta cosa de la cultura, pero la cultura en sí misma no se desarrolló"(2).

Así, las formulaciones críticas que empiezan a surgir, unida al contexto socio-político de los años 80, terminan con este período e inauguran uno nuevo: el de la crisis de las agrupaciones artístico-culturales.

(1) Testimonio de un dirigente de una agrupación artístico-cultural

(2) Ibid.

III. TERCER PERIODO: 1980 -82

CRISIS Y REFUNDACION DE LAS AGRUPACIONES ARTISTICO-CULTURALES.

Cómo hacer política y cómo hacer arte.

1. 1980

Este año resulta ser uno clave para lo que será el desenvolvimiento posterior de la organización artístico-culturales. En él se consideran una serie de síntomas negativos que bien caracterizan una "crisis" múltiple.

- Caída de las cifras de público en eventos y representaciones artísticas, incapacidad no sólo de mantener al público tradicional sino ampliarlo y diversificarlo social e ideológicamente (crisis de convocatoria).
- Caída en la participación al interior de las agrupaciones por la deserción de muchos de sus integrantes activos y la escasa renovación de los mismos entre generaciones más jóvenes (crisis orgánica).
- Desorientación política de las agrupaciones, al verse frustradas sus pretensiones de asistir a una pronta caída del régimen autoritario ante el relativo auge del movimiento opositor de masas y la favorable coyuntura internacional. Al revés de las expectativas, el régimen parece consolidarse indefinidamente (crisis política)(1).

(1) Plebiscito, Promulgación de la Nueva Constitución, Plan Laboral, reformas y modernizaciones en la previsión social, la educación universitaria y escolar, la salud, etc. Modernizaciones que frenan y dispersan la progresiva movilización anti-dictatorial que se había alcanzado sobre todo en el medio sindical y estudiantil-universitario.

Estos elementos impactan poderosamente sobre las agrupaciones surgidas en el período anterior produciendo su fraccionamiento interno o su desaparición definitiva. Esto tanto en las organizaciones "de cúpula"(tipo UNAC) como en los talleres de producción y docencia que intentaron abrirse un cierto espacio económico en el circuito semi-comercial. Todo lo cual hace que el sector profesional se vaya desligando progresivamente de la actividad "solidaria" reforzado por la incapacidad de asumir las demandas y exigencias mayores que hacen ahora los líderes y organizaciones sociales de base (1). No demasiado mejor es lo que ocurre entre aquellas escasas agrupaciones que se volcaron a un trabajo más sistemático en sectores populares(poblacionales). Detrás de esta experiencia aparece un diagnóstico diferente a la visión "triunfalista" y "heroica" que manejó tradicionalmente la izquierda hacia este sujeto social. Señalando de paso cuán profunda son las transformaciones que ha provocado el régimen en la consciencia individual y colectiva y cuán profundo e intento ha de ser el trabajo cultural en medios de base popular.

Un documento evaluativo acerca de una experiencia de organización artístico-cultural poblacional entre los años 78 y 80 releva, en sus conclusiones, los siguientes problemas(2).

"El desarrollo de alternativas (culturales) exige enfrentar barreras concretas que impone el sistema dominante a la realidad popular. (Problema) que

-
- (1) Un ejemplo de ello puede verse para el caso del teatro del T.I.T.. Véase su testimonio en cuaderno CENECA Nº 3
 - (2) Se trata de una completísima y hasta el momento única sistematización conocida sobre una experiencia de este tipo en el área artístico-cultural.

a menudo se intenta suplir con la insistencia en el uso de un discurso concientizador como forma de acción cultural"(y que sin embargo), no se traducen en proposiciones de acción".

¿Pero cuáles son algunas de estas barreras? Las provenientes del mismo sujeto popular que ha "internalizado prácticas y valores provenientes del modelo social vigente". Entre otros se mencionan: el individualismo, la competitividad, la agresividad, la inseguridad, el retraimiento, la desconfianza, la pasividad, el autoritarismo. Todas ellas condiciones "que obstaculizan posteriormente su integración en las organizaciones". Al interior de las últimas resulta difícil escapar a la dialéctica mandato-sometimiento.

"Los jóvenes pobladores tienden a oscilar entre estas conductas, experimentando una dificultad para encontrar un nuevo rol fuera de este esquema".

Si estos problemas se enfrentan en la labor de aglutinarse en torno a una tarea común, los mismos se presentan la hora de enfrentar la creación artística propiamente tal. La precaria constitución "subjetiva" de los sectores juvenil-populares, su seguidismo de los modelos artísticos vehiculizados por los medios masivos de comunicación, su auto-desvalorización personal y como grupo social, son factores inhibitorios para que, sin una intensa práctica preparatoria, se expresen con autenticidad, soltura y creatividad propia, acerca de sí mismos y de su realidad.

La experiencia que comentamos deja en claro que, tampoco resulta suficiente el plantearse programáticamente la organización artístico-cultural poblacional, si no se asumen con propiedad

y rigurosidad las condiciones concretas de vida de este sector. El traslado mecánico del modelo organizativo y artístico que resultó eficaz en el pasado en medios de clases medias con formación universitaria o de clase obrera con tradición de organización, participación y expresión, al menos gremial y política, resulta poco eficaz para sectores y generaciones que carecieron del contacto con esas realidades.

Entonces la crisis de convocación y orgánica de las agrupaciones creadas en la base también responden al estrechamiento de sus concepciones y prácticas en un medio social que aparece satisfacer, por el contrario, otras funciones: de constitución como sujetos individuales y colectivos. La organización debe hacerse cargo no sólo de conducir "sujetos" ya constituídos, sin contribuir a crearlos. ¿Es esta una tarea "política"? El no considerarlo así implicó, al menos para muchas agrupaciones, la desmotivación de sus integrantes, conflictos larvados permanentes y finalmente su fraccionamiento interno. Una de las últimas conclusiones del documento citado señala que, el año 80, la instancia organizacional que agrupaba a los diversos talleres ar-tísticos del sector entra en crisis debido a que no asume las necesidades y estilo de trabajo vigente en estas últimas. Se opta, en consecuencia, por descentralizarse, para que cada taller se cohesione primero internamente y, luego, se proyecte su labor hacia la comunidad estrictamente local a la que pertenecen.

La triple crisis recibe alguna mención en los dirigentes de las agrupaciones afectadas. Uno de ellos señala lo siguiente para el caso del vacío de convocación y de organización interna:

"Muchas organizaciones en la práctica no pudieron desarrollarse y se quebraron por asignarle prioridad al "trabajo social"; y a lo mejor, los jóvenes que integraron estas organizaciones no se identificaron con ella. Quizá, en un principio, se sintieron atraídos por el rótulo de "cultural", pero más tarde vieron que el trabajo que allí podían hacer era de cualquier índole".

"No había un trabajo de base, se produjo un desligamiento con ella... falló valorar la parte humana; no ver al del lado como un militante de una organización, sino como un amigo, aprender de él todo lo que pueda entregar: su experiencia personal".

O como lo sugiere el informe señalado, hacerse cargo de las necesidades "socio-afectivas" de los integrantes de la organización, e incluso de las comunidades completas a las que pertenecen.

Este tipo de diagnóstico sugieren el conflicto político que se tiene entre manos: es toda una concepción de política y de arte, la relación que las une, los modos de organizarse para producir sus mensajes, para difundirlos y recibirlos, la que pierde legitimidad y eficacia ante sus propios promotores. Ello en vistas a los avances del régimen autoritario en implantar su proyecto, no sólo a nivel de estructura macro sociales, si no también a nivel de las identidades subjetivas de los sujetos sociales (1).

Como lo señalan tanto algunos analistas como animadores sociales de base, el año 80 plantea una gran interrogante: el cómo

(1) Véase Ximena Barraza: "Notas sobre la vida cotidiana en el orden autoritario", Araucaria N° 11

hacer política en este tipo de regímenes. Porque, en efecto, para las fuerzas políticas de la izquierda se hace política con dos referentes principales: el Estado (sea para derribarlo, sea para coparlo), y para ello, no hay otro instrumento más eficaz y racional que la organización partidaria, en su versión jerárquica, profesionalizante y piramidal(1).

Y en este "cómo hacer política" se pre-figuran dos líneas posibles. En palabras de un dirigente de base:

"O cortar por lo general, enfrentando al poder del Estado mediante alianzas y acuerdos programáticos superestructurales: o reconstituir el tejido social popular desde la base. La primera posición presupone que existe un movimiento popular al que sólo hay que fortalecer y conducir. La segunda, que tal movimiento no existe, y en lo que queda hoy, no da respuesta a lo que parece ser la implantación de un nuevo modelo de dominación por parte del régimen"

La segunda opción supone pues revisar y renovar el proyecto estratégico, sus métodos de organización y de lucha, sus concepciones teóricas e interpretaciones históricas. Y dentro de este marco, re-situar la actividad artística.

De aquí para adelante las experiencias políticas y artísticas comienzan a repararse al interior de las agrupaciones. Algunas insistirán en el esquema orgánico tradicional y en la elaboración de mensajes artísticos cuyo "contenido" es la reivindicación y la denuncia y su "forma" el lenguaje artístico. Otras,

(1) Norbert Lechner: "¿Qué significa hacer política?", documento de trabajo, FLACSO, Mayo 1982.

en cambio buscarán dar respuesta a las nuevas interrogantes surgidas en el período. Ello sin contar con un horizonte teórico o ideológico muy definido, ni menos avalado por la experiencia nacional previa.

2. 1981 - 82

Estos años son de transición en que emergen con lentitud nuevas dinámicas a la actividad artística de las agrupaciones de base, salvo en aquellas donde la crisis no se evidencia.

En el plano orgánico, por ejemplo, se esbozan algunas respuestas:

- se desligan de la forma o esquema "partidario" o reivindicativo y se opta por una estructura más abierta, menos centralizada y jerárquica, que integra a la vida interna de la organización grupos e iniciativas de diverso carácter y objetivos. Se deshechan las "coordinadoras" u organizaciones que siguen la lógica de la representación. Se aceptan y estimulan todo tipo de enlaces puntuales, prestaciones mutuas de servicios y recursos e instancias de intercambio de experiencias entre grupos más o menos autónomos.

- Se busca abrir las organizaciones hacia las comunidades locales de origen, sin privilegiar su pasado o su formación política previa. La organización asume así en forma explícita nuevas funciones: espacio de encuentro, de "sociabilidad", de expresión personal y grupal, de solu-

ción de problemas puntuales basándose cada vez más en capacidades y recursos propios. Énfasis en la formación social interna, basada en el aprendizaje colectivo y partiendo del nivel de auto-conciencia real o existente en sus miembros y no de una "conciencia lúcida" imputada por definición al sujeto popular. Y que ante su ausencia empírica, resultaba asumida sólo por una pequeña elite dirigente.

- Incorporación a las organizaciones de nuevos temas o áreas problemáticas: la personal, la vida cotidiana y la cultura de los distintos sectores territoriales y sociales que conforman el "mundo popular". Prefigurar en la organización no sólo una labor de reflexión sino una experiencia vital de transformación fundamentalmente enfocada hacia la elevación de la calidad de las relaciones sociales que se viven al interior de la misma. No esperando entonces éstas se den como producto de un eventual y futuro cambio macrosocial.

Estos cambios en la organización interna del colectivo de base (sea éste artístico o no), permitió a algunas agrupaciones artísticas salvarse del colapso, y a otras a refundarse de modo distinto.

Así lo comenta un dirigente:

"Buscamos un nuevo estilo de trabajo que al menos la salvara, si no de la crisis, de desaparecer definitivamente. Ese estilo tiene como punto de partida valorar la dimensión humana, los aportes personales de todos los miembros. También iniciar un trabajo real, ligado a la base, en un ambiente de-

mocrático en donde a nadie se le niega la participación. Por sobre todo se caracteriza por no sobre-politizar ni la actividad ni la organización. Aceptamos criterios y organizaciones políticas, pero sin que ello instrumentalice la organización para un determinado".

Estos cambios orgánicos traslucen una concepción política en vías de modificación. Algunos de los pivotes que orientan esta reconceptualización son bien sistematizados por Eugenio Tironi en su artículo "Hacia una nueva política"(1). Mencionamos algunas:

- Preocuparse por movilizar mayorías, más que por hipermovilizar minorías.
- Construir movimientos sociales representativos más que pretender dirigir organizaciones que ya no existen.
- Concentrar las energías en democratizar la sociedad desde las bases (organizaciones sociales, familias, partidos, entidades culturales), más que en una actuación ciega sobre el Estado.
- Promover y respetar por igual todos los movimientos de oposición al autoritarismo que emerjan en la sociedad, más que inhibirlas por la primacía que se le otorga a algunos(...). La fuerza de la oposición debe buscarse en su diversidad, en la articulación de los movimientos sociales que la conforman, no en su centralización.

(1) Revista Análisis Nº 37, Agosto 1981.

Sí, como lo conceptúa Garretón, la "matriz clásica" de la acción política va cediendo terreno en algunos sectores sociales específicos hacia una de carácter "emergente"(1), otro tanto parece ocurrir en la esfera propiamente artística. Como ejemplos pueden mencionarse:

- A nivel de sus mensajes cada vez menor resulta la denuncia a la violación de derechos consagrados por la antigua constitución del país, de protocolos internacionales referidos a los derechos humanos, o a reivindicaciones del aparato estatal para que cumpla antiguas funciones de prestación de beneficios sociales. El énfasis se pone esta vez en la capacidad del propio sujeto popular para modificar, aunque sea de modo provisorio y puntual, su situación de vida o de trabajo o para expresar y revisar críticamente su visión de la realidad.
- A nivel de sus funciones socio-culturales, se incorpora como "legítimo" la mera recreación, la vivencia del encuentro y la comunicación inter-personal, grupal o comunitaria. Se comienza a asumir también allí una función pedagógica o educativa, en la cual se entrega al público una mayor responsabilidad y oportunidad para reflexionar causas y soluciones al problema planteado a través de la representación.
- Su estilo resulta menos encasillado dentro de un esquema épico y heroico. Hay una visión menos sacralizada

(1) Exposición de Manuel Antonio Garretón en la Escuela de Educación Popular(ECO, Marzo-No-viembre, 1981).

tanto del sujeto popular como de orden autoritario y sus actores. Los temas no ya tanto la "Gran Lucha o la Gran Causa", sino los conflictos más circunscritos y diarios del sujeto popular enfrentados a los múltiples agentes del poder: el capataz, el jefe, el policía, el profesor, la TV e incluso, la familia.

- Sus recursos expresivos se tornan más directos: se buscan expresarse de acuerdo al lenguaje, percepciones e imaginación propios de quienes elaboran el mensaje artístico. Mayor énfasis en la creación original y en la aplicación de una metodología participativa de trabajo que lo posibilite.
- La difusión busca ampliarse ahora no tanto a los que ya comparten un similar concepción político-ideológica, sino al conjunto de la comunidad(social, territorial) a la que se pertenece. No tanto con el fin de representarla, sino de identificarla en un universo cultural, como se ha dicho, mucho más extensivo que la mera adscripción de terminística a una clase o actor político-partidario pre constituido.

Todos estos elementos son, sin embargo, germinales y existen pocas agrupaciones o conjuntos artísticos que desde ya asuman el conjunto de ellos. Son pistas que aparecen y reaparecen a quí o allá sin lógica de continuidad ni un discurso que les preste todavía coherencia ni menos pretensión de globalidad. E Ello resulta indudablemente un factor que dificulta, hasta el momento, su capacidad de diálogo e influencia en el ámbito de la actividad artística y política de base más general.

35