



Notas sobre Arte y Movimiento Social

ción

CENECA

B84

100

CENECA



**NOTAS SOBRE MOVIMIENTO SOCIAL Y
ARTE EN EL REGIMEN AUTORITARIO
(1973-83)**

ANNY RIVERA

SANTIAGO-CHILE

Junio 1983

I N D I C E

	Pág.
EL SIMBOLO Y LA EXPRESION	1
LA FUERZA DEL SIMBOLO	5
LA RECONSTRUCCION DE LO PEQUEÑO	8
POR EL ARTE	12

-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

Estas notas tienen por objeto examinar el papel que ha jugado el arte y la práctica artística en el campo opositor al régimen autoritario. Porque, desde la instauración de éste en 1973, el arte se transformó en uno de los primeros --y más destacados-- modos de expresión de los sectores excluidos del nuevo proyecto. Llegó, incluso, a constituirse un "movimiento artístico-cultural", que reunió a miles de personas y cientos de organismos culturales de base; que formó espacios de difusión y producción artística marginados del espacio público-oficial, adquiriendo así rasgos de un "circuito alternativo".

Este fenómeno es el que nos interesa abordar, detallando su evolución y contestando a una pregunta básica : ¿qué papel jugó el arte y la práctica artística en la constitución de un movimiento social opositor al régimen autoritario? Por cierto, esta respuesta será incompleta y apresurada, pero creo que puede contener elementos para entender el fenómeno y, así, aportar líneas de acción futura.

EL SIMBOLO Y LA EXPRESION

Sin duda, el arte fue la expresión primera y visible que surgió desde grupos que se oponían al proyecto autoritario. Luego de la tarea de "limpieza" nacional realizada por el nuevo régimen --que significó la muerte, el exilio o la prisión de miles de personas; por cierto, también de artistas-- algunas manifestaciones artísticas, que guardaban evidente continuidad expresiva con corrientes entonces "negadas" --la música de raíz folklórica, el teatro y la poesía críticas-- comienzan a surgir. A poco tiempo de producido el golpe --1974 y 1975--, un contingente de artistas, expulsado del ámbito es tatal y/o excluído del espacio público por motivos político-ideológicos, se reúne en torno a nuevos espacios de creación. Nace así una profusión de grupos teatrales independientes, con juntos musicales; talleres de poesía, literatura o danza(1).

A nivel de la base social --especialmente en poblaciones y centros estudiantiles-- surgen cultores aficionados de estas manifestaciones artísticas, que pronto organizan actos semipúblicos --en especial, solidarios-- y talleres y organizaciones culturales, normalmente vinculados a organismos eclesiásticos.

-
- (1) Algunos movimientos artísticos fueron prácticamente desarticulados por la acción del régimen militar. Es el caso de la Nueva Canción Chilena, cuyos principales exponentes son condenados al exilio; o del teatro independiente y universitario. En el primer caso, luego del golpe sólo subsisten dos compañías teatrales; en el segundo, los grupos universitarios son drásticamente reorganizados o disueltos en forma definitiva. En los otros campos artísticos --talvez menos articulados-- la represión adquiere un carácter individual. Hay que hacer notar que, son justamente la música popular y el teatro, las expresiones que alcanzan mayor desarrollo en el período post-73.

Entre estos espacios culturales de base y los espacios generados por artistas profesionales, nace una pronta relación, que luego se hará una cuasi-fusión. Esta estrecha relación que surge entre artistas profesionales --artistas aficionados-- sectores de la base social, responde a la necesidad común de reconstituir vínculos comunicativos, rota la relación que se establecía entre ellos a través de los medios de comunicación de masas o de los organismos estatales.

Progresivamente, el fenómeno artístico va hallando más y más amplio arraigo dentro de sectores no oficiales.

La explicación a esta "explosión artística" es que, en un primer momento, el arte fue, para estos sectores, elemento de reconocimiento simbólico y memoria histórica. En las canciones, en la poesía o en las obras teatrales, los marginados del proyecto oficial hallaban sus claves, su historia, sus signos. Frente a la radical negación que habían sufrido, el arte proporcionó una identificación primaria, sensible, que hace a un reconocimiento individual y colectivo.

Por ello, los lenguajes artísticos del primer período no sufren grandes cambios y, más bien, la acción se centró en el "rescate y preservación de un patrimonio cultural" que se percibía amenazado por lo dominante: las expresiones artísticas que aludían a una crítica de la realidad; a lo popular; a lo nacional; a lo latinoamericano. De este modo, el signo cristalizado bastaba: las antiguas canciones; el nombre de Pablo Neruda o Violeta Parra; algunas palabras --libertad o pueblo o aurora-- eran suficientes y necesarias para mentar simbólicamente un pasado, para revivir y reconocerse en él.

La actividad artística, por su parte, fue también un elemento primigenio en la constitución de espacios de sociabilidad, núcleos básicos de congregación. Alrededor de los talleres u organizaciones y, más efímeramente, en los actos semi-públicos, se reconstituía un "nosotros", un colectivo que había sido destruido por la acción del régimen autoritario.

En este sentido, el discurso artístico y los espacios gestados en torno a él, jugaron un rol esencial en la matención de identidad para diversos sujetos, que se percibían unidos en la marginación. Frente a la desaparición o cuestionamiento de otros signos de identidad --los derivados de la práctica política u otro tipo de prácticas sociales-- el arte proveyó un sustrato simbólico de identidad básica. Frente a la inexistencia o destrucción de espacios de congregación que permitían la man-tención y fortalecimiento de esas identidades, los espacios artísticos brindaron esos puntos de articulación.

Esto le otorga a los discursos y prácticas artísticas un ca-rácter muy homogéneo: unidos en la marginación y en la memo-ria, las diferencias entre estratos sociales, ideologías políticas, grupos de edades, formas particulares de expresión, se disolvían o se conciliaban en un espacio común. Por ejemplo, el público de estos primeros actos culturales era extraordinariamente heterogéneo, al tiempo que coexistían, sin problemas, manifestaciones artísticas con tradiciones expresivas muy diversas.

Un poco más tarde --sólo un poco más-- lo artístico fue ejerc-cicio primario de expresión para amplios sectores --sin espe-
cial jóvenes-- que no hallaban otro modo de emitir su propio

discurso. Asimismo, a través del símbolo artístico, era posible aludir, crítica y veladamente, a la realidad.

Sobre este eje de conservación-expresión se construye el "movimiento cultural alternativo".

Es ya un lugar común decir que, en esta primera fase, lo artístico reemplazó a lo político. Sin embargo, esta expresión puede entenderse sólo en el sentido que la extensión y crecimiento de la práctica artística halla su explicación en la ausencia de la posibilidad de ejercicio de otras prácticas sociales (entre ellas, la política).

Nadie puede pretender que la extraordinaria expansión del cultivo aficionado de manifestaciones artísticas se debe a oscuras maniobras de la oposición en pos de reclutar seguidores para una causa política(1). Más bien, ella es la respuesta espontánea a la situación de marginalidad y coerción expresiva. Afirmar que la práctica artística fue un modo de expresión y congregación ante la ausencia de otras posibles, no autoriza a afirmar que el movimiento cultural-artístico alternativo fue una nueva forma de práctica política.

Por otra parte, hay ciertas características propias del mensaje artístico que hace que su elección como elemento generador de congregación e identidad, no sea sólo un problema de

(1) Justamente, este es el modo como asumen al movimiento artístico-cultural los sectores oficiales u oficialistas: como maniobras concertadas para la difusión de la "ideología marxista, reclutamiento de seguidores y realización de actividades subversivas del orden.

"descarte". Existe en el mensaje artístico una dimensión cristalizada, de signo que produce una identificación espontánea y emocional; una dimensión nada misteriosa de signo operante, reconocido y reconocible. Como tal, posee una enorme fuerza evocadora y aglutinadora; una fuerza simbólica que le hace irremplazable en este momento que requiere de símbolos fuertes y abiertos de identificación colectiva: símbolos que portaran un pasado, de gran fuerza emocional; símbolos abiertos capaces de contener y --también-- de preñarse de otros sentidos. Capacidad significativa que difiere de la de otros discursos más racionales y cerrados. Por ello --dicho sea de paso-- tampoco puede hablarse de un reemplazo de la función informativa o política por medio del discurso artístico: éste pueda sustituir, pero no es los otros discursos.

LA FUERZA DEL SIMBOLO

A este momento primario de expresión, de reconocimiento simbólico, de congregación en torno a espacios comunes, les sigue otro --breve-- y que es una suerte de "continuación natural" de este proceso: la percepción de este movimiento artístico-alternativo como una fuerza cultural y política capaz de interpelar al autoritarismo y de erigirse como alternativa.

El crecimiento orgánico de este fenómeno artístico (1), sumado

(1) Entre 1975 y 1980, se formaron sólo en Santiago más de 70 organizaciones culturales de diversa índole. Se calcula que el promedio de "actos solidarios" en poblaciones era, semanalmente, de unos 20 o 30. En 1979, existían alrededor de 500 grupos de músicos aficionados en poblaciones, en tanto los teatrales llegaban a unos 40. Se realizaban frecuentes actos culturales masivos, con asistencia de hasta 8 mil personas. Ver mi trabajo "Transformaciones culturales y movimiento artístico en el régimen autoritario", CENECA, 1983.

a lo efectivo de su interpelación simbólica, alienta una tendencia a buscar formas de articulación de carácter general (nacionales, en lo posible) y a dar a los discursos artísticos un tono de denuncia de la realidad vigente.

A este movimiento artístico concurrían, ya, reivindicaciones y anhelos de muy diversa índole: para los artistas profesionales significaba un espacio de creación y difusión, al tiempo que espacio de reivindicación de sus demandas históricas, negadas por el régimen: libertad de expresión y creación, acceso al espacio público, protección y fomento del arte nacional, etc. Para los sectores de base, era también un espacio donde canalizar sus demandas culturales y reivindicaciones en general. En este instante, lo artístico seguía desempeñando un papel de aglutinamiento simbólico y espacio de congregación, pero ya no sólo con un carácter "defensivo", sino como elemento activo de transformación del orden vigente.

La etapa, que se ha llamado de "auge" del movimiento artístico-cultural, no es sino la continuación de esta tendencia de mantención de identidades históricas, en la medida en que las formas de acción y el tipo de expresión artística corresponden, más o menos, a las formas de acción y expresión tradicionales: a una tendencia asociativa y expresiva que es la "re-acción" frente a la negación oficial, le sigue una tendencia reivindicativa que se plantea más abiertamente en oposición a aquella. En este sentido, este período (1976-1979), no marca gran diferencia con el anterior: es más bien su continuación lógica.

Sin embargo, este "movimiento cultural", con carácter de "frente artístico opositor", sólo alcanza a esbozarse. Pronto co-

mienza una "crisis" de sus formas de acción y organización; también de sus lenguajes artísticos. El principio de "suma progresiva de fuerzas" o de "alcanzar formas superiores de articulación" es radicalmente cuestionado.

En parte, ello se debe al poco éxito de las acciones encaminadas a interpelar al régimen. Demandado por diversos grupos, éste tuvo sólo dos respuestas: el silencio o la represión. Por otra parte, la sociedad chilena, que hasta entonces sólo había conocido la acción del principio de exclusión, comienza a verse afectada por "propuestas positivas" de parte del régimen, que empiezan a instaurar un nuevo orden de facto. El auge del modelo económico --y con él, el pleno funcionamiento del mercado como forma privilegiada de reflexión social-- junto a la efectiva desarticulación organizativa, alientan nuevas formas de relación y acción social, que tienden a cuestionar y redibujar las identidades históricas.

Se produce entonces la "crisis" de este movimiento: crisis de las formas expresivas, donde el rescate del patrimonio y los signos cristalizados ya no bastan para dar cuenta de una realidad que se percibía en proceso de transformación. Crisis, también, de las formas organizativas, que tienden a ceder paso a espacios más sectoriales de congregación. Sin embargo, ello no puede hacerse equivalente a una crisis de la "cultura o el arte no oficial". Lo que aquí sucede es una reacuación a las contingencias históricas, donde lo artístico assume un nuevo papel. Sólo puede hablarse de crisis si uno se sitúa en la perspectiva "acumulativa y organicista" de los procesos culturales.

LA RECONSTRUCCION DE LO PEQUEÑO

Se abre entonces una etapa donde las identidades históricas su fren un proceso de readecuación. Allí el arte juega, nueva - mente, un papel destacado, como elemento que muestra y diferencia. Asume una perspectiva más dinámica, donde la dimensión cristalizada abre paso a una función de conocimiento y expresión de la realidad o realidades fragmentarias, que ayuda en este proceso de reconstitución de identidad.

En términos del movimiento social, se vuelve a espacios más sectoriales. Correlativamente, en lo artístico se segmentan "públicos" y expresiones: en el caso del movimiento de la canción, se produce una diferenciación entre un canto más "juve- nil" y la expresión más tradicional (folklore, canción popular tradicional). Comienzan a surgir formas más propias y especí- ficas de ciertos sujetos en constitución; por ejemplo, un can- to más propio de la juventud universitaria; un canto más cerca no a los jóvenes pobladores.

El discurso artístico adiciona otras dimensiones: a lo crista- lizado, al signo identificable de inmediato, a la alusión, al pasado luminoso que se proyecta --casi sin transición-- al fu- turo; se antepone la indagación de la realidad, sin ya proyec- to claro y predeterminado; se transita desde el "nosotros" al "yo"; desde el "pueblo" a sectores específicos.

Sin duda, es un proceso de desarticulación y construcción activa de nuevas identidades. En este "mirarse para adentro" --que sí cuesta-- el arte entrega un modo de aprehensión y conoci -

miento de la realidad, que le torna en elemento activo en este proceso de reconstrucción de identidades (1).

Podemos distinguir aún un último momento, que sigue a éste y coexiste --hasta ahora-- con él, Se inaugura con la etapa de crisis del régimen autoritario (1982 -), donde algunas manifestaciones artísticas, antes radicalmente marginadas, empiezan a hallar cabida en el espacio público.

El "canto Nuevo" es "descubierto por los medios de comunicación, mientras Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Los Jaivas y Serrat se transforman en los "hit" musicales, desplazando a Travoltas e Iglesias. Se inicia una producción dramática nacional para televisión, donde actores antes excluidos, vuelven a enfrentar las cámaras. En fin: se produce un relativo proceso de apertura hacia este arte antes marginado.

Razones de orden político, económico y también culturales explikan este fenómeno. En efecto, el quiebre del proyecto autoritario --crisis económica y política-- implica también un quiebre de los referentes culturales que se habían hecho dominantes: la imagen del país moderno, en paz, a las alturas del consumo de cualquier nación desarrollada (con nivel "internacional"), cede paso a la realidad de un país pequeño, endeudado, con una alta tasa de cesantía y cada vez con menos "tranquilidad social". En este contexto, el "Chile de siempre", las tendencias históricas, renacen con fuerza. Y allí los referentes culturales que aporta el movimiento artístico alternativo,

(1) Para algunos sujetos, su diferenciación simbólica, donde lo artístico tiene su espacio, parece ser más buscada que en otros. En la constitución o re-constitución de un sujeto juvenil-estudiantil, lo artístico ha jugado un papel de primera importancia. En cambio, ha sido más débil, por ejemplo, para el movimiento obrero, cuyo eje de reconstitución ha sido su base orgánica (estructuras sindicales, etc.).

entran a tallar en este proceso de re-conocimiento, de reconstrucción de identidad, cuya crisis no había alcanzado sólo a los sectores marginados, sino que se hacía patente en la sociedad toda.

Este arte antes negado --o parte de él-- comienza a actuar ya no sólo en referencia a los sectores donde tuviera su origen y desarrollo, sino en referencia a un espacio nacional. Allí lo hace no sólo en su dimensión de signo reconocible, ni de expresión o conocimiento de la realidad, sino también en su dimensión de ruptura y cuestionamiento de aquella; y, en su dimensión lúdica y distractiva.

Por cierto, la aparición en el espacio nacional de estas manifestaciones de arte "alternativo" provoca la adhesión o identificación con ellas de sectores más amplios que su anterior base de sustento. Esta identificación amplia supone un rechazo primario a ciertas formas artísticas "comerciales" --en tanto que producto hecho en serie con el exclusivo propósito de venta masiva y, en general, de bajísimo valor estético-- y "extranjeras"(1). De alguna manera, este arte alude críticamente a ciertas zonas de la realidad que se hallaban ausentes del espacio público y produce así un re-conocimiento de aquella, que expresa y satisface en parte la búsqueda de nuevos parámetros de identidad.

(1) Durante varios años, lo que primó en la difusión masiva fueron expresiones artísticas de la "industria cultural transnacional". La aceptación de este arte alternativo, debe ser vista, en gran medida, como un rechazo primario a aquellas y demostrativa de la búsqueda de nuevos parámetros de identidad.

Sin embargo, esta adhesión primaria es una "adhesión débil", que no necesariamente está en congruencia con una aproximación crítica hacia otros aspectos de la realidad social (1).

Esto no es extraño, si consideramos que el mensaje artístico tiene múltiples dimensiones y posibilidades de lectura. Su significado no está anclado, de modo que no es un mensaje claro y taxativo que provoque un alineamiento ideológico inmediato. Y en ello reside también su poder y su fuerza expansiva; su capacidad de interpelar simbólicamente a múltiples y diversos sujetos(2).

De este modo, el arte alternativo recupera, progresivamente, su capacidad de interpelación simbólica múltiple en el espacio nacional(3). Opera como símbolo de identificación inmediata, también como expresión y conocimiento de la realidad, como crítica de aquella, como portador de proyectos que la trascienden, como juego y diversión. Ninguna de estas dimensiones niega a la otra, sólo se hacen más significativas para diversos sujetos en también diversos momentos históricos.

En este sentido, la también reiterada frase "el arte recuperó el lugar que le corresponde" --luego de un papel pseudo-

-
- (1) Valenzuela y Solari(SUR,1982), comprueban que existe en la juventud estudiantil, una adhesión mayoritaria a un tipo de música "crítica"(Serrat, Los Jaivas, Silvio Rodríguez), pero que esta adhesión no está necesariamente asociada con actitudes más o menos conservadoras respecto de otros tópicos(relación de pareja, adscripción política, etc.).
 - (2) Por ello, resulta forzado reclamar para el arte una función única de "develamiento de las contradicciones reales", o la comprensión del "real sentido" de una obra, porque equivale a afirmar que existe una "lectura correcta", una única decodificación posible.
 - (3) No por ello se abandona la práctica artística aficionada en espacios locales. Sin embargo, el fenómeno a que aludimos en el texto, tiende a desdibujar las rígidas fronteras entre lo oficial y lo alternativo.

político-- no puede ser usada en el sentido de pretender para el arte un papel que le haga negar su capacidad de interpelación directa, de identificación simple a través de sus signos cristalizados, sino de reclamar y reconocer para aquel la multiplicidad de dimensiones que contiene: el arte puede ser signo cristalizado, forma de conocimiento, de expresión, de crítica, de cuestionamiento de lo real y de presentación de imposibles, de juego. Puede, en este sentido, cumplir una función política, ideológica, de conocimiento, de predicción, movilización o adormecimiento y, en definitiva, todas y ninguna de ellas. Reconocer para aquél sólo una de estas funciones, sería negar la riqueza de una de las prácticas más sustantivas del ser humano.

POR EL ARTE

Como práctica cultural, el arte es forma de expresión, comunicación, conocimiento, juego. Sin embargo el mensaje artístico no es sustituible por otras formas de expresión simbólica, dada su particular modo de aprehensión de la realidad y su lenguaje específico: el mensaje artístico es ambiguo y abierto; apela a lo racional al tiempo que a lo emocional y sensitivo; revela lo real pero también tensiona hacia lo imaginario y lo utópico; actúa --tanto en el acto de creación como en el de lectura-- en un tránsito permanente entre lo subjetivo y lo objetivo.

La práctica artística juega --como lo ha demostrado con claridad en estos años de autoritarismo-- un papel importante en la construcción de identidad, en la capacidad de reconocimiento,

de expresión, de atisbar modos y proyectos de vida distintos de los vigentes. La elaboración de sentido a partir de la práctica artística ha sido elemento de primera importancia en la reapropiación consciente de una identidad, en conocer y re-conocer la realidad, en hacer presente lo cotidiano y en proponer una multiplicidad de posibles (1).

Lo artístico aparece así, no sólo como "instrumento para", sino como práctica válida en sí. Una práctica que implica el ensanchamiento del imaginario individual y social, que aporta una mirada a la realidad distinta y complementaria con otras posibles, que asume la necesidad lúdica y de proyección más a llá de lo cotidiano: una esfera de "necesidades radicales" que ningún proyecto puede ignorar.

Para una sociedad futura que aspira lograr mayores niveles de libertad, que aspira y requiere de sujetos cada vez más conscientes de su propia práctica y de sus proyectos, lo artístico no puede ser dejado de lado. Por ello, creemos que la práctica artística debe ser devuelta a la sociedad en su conjunto, expandida y alentada. Esa es una de las pequeñas-grandes lecciones que, involuntariamente, nos han legado estos 10 años de régimen autoritario.

(1) Esta capacidad de cuestionamiento de lo cotidiano, de revertir costumbres y modos instituidos, es lo que hace al arte sospechoso para cualquier proyecto que se proponga la instauración de un modo único de ver la realidad, y que aspire a una consolidación sin cambios posibles.

39