



MEMORIA CULTURAL FUNDACIONAL DE LA DICTADURA MILITAR EN CHILE: sus repercusiones en el ámbito de la práctica creativa (1973-1983)

Gonzalo Leiva Quijada¹

Introducción

Este artículo surge desde el proyecto Fondecyt N° 1110385 al intenta buscar lo que hemos considerado “memoria cultural” desde espacios precisos de la cultura y expresiones artísticas chilenas que se ven afectadas de un modo directo por la instauración del régimen militar tras el Golpe de Estado en 1973. Se aspira analizar las estructuras ideológicas que soportan la revuelta militar triunfante; así como dar cuenta de las principales violaciones contra los derechos artístico-culturales durante el período fundacional del gobierno militar comprendido entre 1973 y 1979 y su extensión histórica en la década posterior.

Al realizar la compilación y análisis informativo, se ha tenido que sortear algunas problemáticas metodológicas como la definición de derechos artístico-culturales, así también una sistematización de hechos, medidas y acciones que hayan tenido como consecuencia la negación o violación de los derechos explicitados.

Detrás de los enunciados analíticos debemos decir que no intentamos solo explicitar la tensión productiva entre lo político y lo estético, sino más bien problematizar sobre dichas relaciones, pues veremos que a pesar del férreo control militar instaurado en Chile es posible distinguir “formas afirmativas de resistencia

¹ Gonzalo Leiva Quijada é professor no Instituto de Estética da PUC de Chile.

y formas resistentes de afirmación”², que posibilita que la memoria cultural construya un tejido consistente que sobrepasa la censura, la sospecha y la violencia de la hegemonía militar.

Toda memoria cultura tiene como fundamento que no es algo detenido en el pasado sino que es algo presente, es decir algo que da sentido con su permanencia en la conciencia de un grupo que la mantiene³. Pero esta memoria cultura cuando tiene una impronta marcada por un trauma los grupos que la hacen presente tiene distintos tonos de acercamiento y rememoración. Esto ha sido particularmente explícito en torno a los 40 años del Golpe Militar en Chile, donde se ha transformado en “tema país” con múltiples cuestionamientos, diversas manifestaciones artísticas, libros, programas mediales y exposiciones.

Al ser la memoria cultural del pasado chileno, una experiencia traumática, se hace necesario encuadrar los motivos y las gestaciones que afectaron a la identidad nacional. Por esto, asoma con mayor claridad la tarea que desde la memoria cultural se defina una estrategia no sólo historicista sobre el pasado, sino también, una memoria reparadora de este trauma colectivo. Pues como muy bien se explicita, la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo⁴, es desde la reparación del recuerdo colectivo un eje que fortifica y por donde se nutre la memoria cultural, tanto para su sanación como su proyección.

Por lo mismo, en este contexto caben los cuestionamientos siguientes: ¿Cuáles son los alcances de la condición traumática que vive la sociedad chilena del pos autoritarismo?, ¿De qué manera las políticas y la lógica neoliberal local y global facilitan o entorpecen el proceso de enfrentar esta situación?⁵.

Respecto del trauma, adecuado y consolidado planteamiento, donde los sujetos padecente, las victimas se convierten en el síntoma de una historia que no

² Andreas Huyssen; Después de la gran división, 2002, p. 389

³ En la perspectiva de Maurice Hollwachs; La memoria colectiva. Revista de Cultura Psicológica. Año 1, Nº1, México, 1991.

⁴ Beatriz Sarlo; Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. 2005, p. 9.

⁵ Walescka Pino-Ojeda; Noche y Niebla. Neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile Postautoritario. 2012.

se puede contener. La pertinencia de la teoría traumática no sólo es atingente a las familias de detenidos-desaparecidos, pues el proceso del desaparecido es un enunciado en la divisa “desaparecer sin dejar huellas” es aplicable en todo, es aquí la importancia de la memoria para aparecer con la estampa reparativa del sentido de la memoria cultural.

Se han realizado sobre el Golpe de Estado en Chile, diversos estudios que apuntan a clarificar desde el punto de vista político y sociológico. Ahora se hace necesario revisar este acontecimiento desde la memoria cultural.

Para nosotros la memoria cultural se levanta desde el reconocimiento que junto a los inalienables derechos humanos, hay también derechos culturales. Estos derechos culturales son tan básicos que nutren la memoria cultural. Respecto a los derechos culturales, los entendemos bajo la práctica propiciada por la Organización de Naciones Unidas⁶ que destaca, en la declaración universal, un claro acápite extensivo al campo cultural y que no es restrictivo únicamente a la perspectiva educacional. En concreto, la pertinencia se debe a la Declaración adoptada por el conjunto de la Asamblea General de la Organización de Naciones Unidas que en 1948, en su artículo N° 27 indica: “toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”.

91

Al tipificar elementos que son directamente relacionados con la categoría “derecho cultural”, podemos reseñar aspectos tales como la libertad en la creación, la libertad en la exposición artística, la libertad científica, la comunicación cultural y la libertad de comunicación de las expresiones creadas en la cultura⁷. En estos ámbitos específicos y en los primeros años del régimen

⁶ Tras el término de la Segunda Guerra Mundial, la carta de las Naciones Unidas firmada en San Francisco el 26 de junio de 1945, resuelve “proclamar de nuevo la fe en los derechos fundamentales del hombre, en su dignidad y el valor de la persona humana, en la igualdad de los derechos del hombre y las mujeres, así como de las naciones, grandes o pequeñas”. Carta de las Naciones Unidas, Publicado por el Departamento de Información de Naciones Unidas, New York, 1997, p. 3.

⁷ No obstante, la temprana explicitación de la doctrina de los Derechos Humanos aplicados a los ámbitos culturales, se da bajo la perspectiva planteada por Karel Vasak que estas declaraciones alcanzan una especificación mayor. El Autor tomando los lineamientos de la Carta de los Derechos fundamentales de la Unión europea organiza y clasifica según su especificidad los Derechos

militar, encontramos restricciones evidentes dado el grado de censura o autocensura proyectado coercitivamente en el circuito oficial para algunos creadores y científicos, configurando, por una parte, una verdadera “fuga de cerebros y sensibilidades” y, por otra, un fuerte dispositivo represor hacia ámbitos culturales.

De un modo general, en lo que respecta al derecho de toda persona a participar en la vida cultural, sabemos que hubo numerosas personas excluidas de esta participación⁸.

Un derecho cultural que se ve resentido y que afecta de un modo directo el ámbito artístico es el de la conservación, el desarrollo y la difusión de la cultura por medio de las instituciones pertinentes⁹. Al respecto, es necesario recordar que las escuelas de arte de las principales universidades fueron prácticamente desmanteladas y algunas claramente intervenidas como la Universidad de Chile y la UTE (Universidad Técnica del Estado).

Entre las fuentes consultadas hemos contado con los informes oficiales emanados del Estado Chileno, el “Informe Rettig” y el “Informe Valech”, donde también se ponen como prueba de la presencia traumática la diversidad de violaciones a los derechos artístico-culturales durante el régimen militar, que fueron desde la censura de exposiciones, pasando por la detención de artistas hasta

92

Humanos, dejando un acápite especial para los llamados derechos culturales. Al respecto, *Les Dimensions Internationales des Droits de l' Homme*. UNESCO, Moyenne, Paris, 1978.

⁸ El llamado derecho de acceso a la cultura, porque para acceder a la cultura hacen falta prestaciones relacionadas con los grandes servicios públicos (los museos, archivos y bibliotecas son instrumentos de realización del derecho de prestación de acceso a la cultura). Pues bien, es en esta perspectiva que los Derechos Humanos en Chile, en el periodo que examinamos fueron restrictivos, pues estos muchos servicios públicos fueron excluyentes respecto de la disidencia tanto internamente como la no consideración en la gestión cultural. El caso de la DIBAM en la época es interesante destacar los despidos sistemáticos y “la exclusión con listas de personas marxistas” ligadas a la cultura.

⁹ Creemos conveniente indicar que la nueva concepción sobre derechos culturales está instituida recientemente desde noviembre del año 2001 cuando la Conferencia General de la UNESCO aprueba la Declaración Universal sobre Diversidad Cultural en la que una vez más, los derechos culturales son declarados derechos humanos universales. La Declaración también destaca la importancia del respeto a la diversidad cultural y la obligación de los estados de protegerla.

la represión directa con cierre de instituciones culturales. En concreto, la memoria cultural no sólo es quebrada por la Dictadura Militar sino que hubo un intento directo de impulsar una “nueva memoria cultural” que se estableció de modo coercitivo y explícito así como elaborando tanto como construyendo, una nueva sensibilidad estética, nuevos recursos narrativos e ideológicos que buscaremos dar cuenta y analizar.

1 - MARCO CONTEXTUAL: 1973-1979 La etapa fundacional

La dolorosa experiencia histórica de Chile tras el Golpe de Estado de 1973, no sólo creó un nuevo orden político, sino que además instituyó una práctica de limpieza cultural que se manifiesta en dos operaciones directas: por una parte, una clara política de exclusión con exoneración, exilio directo y represión con consecuencia de muerte como lo fue para los detenidos desaparecidos. La declaración realizada en la “mesa de diálogo”¹⁰, décadas después de concluido el régimen militar, expresaba el reconocimiento por parte de las Fuerzas Armadas que las violaciones de los derechos humanos ocurrieron efectivamente durante este periodo, siendo este un punto esencial del acuerdo final. Otro de los aspectos sustanciales es que la “mesa de diálogo” definió que la situación de los detenidos desaparecidos era un tema político crucial para la unidad nacional y la paz social.

Por otra parte, la limpieza cultural en la década de los años 70 era jocosamente mostrada por los periódicos. Se recortaban los pantalones a las damas y a los varones se les cortaba el cabello.¹¹ Dichos dispositivos mostraban

¹⁰ El trabajo de la Mesa de Diálogo concluyó en junio del 2000. Se redefinió las implicancias ético-políticas y las responsabilidades recíprocas de todos los sectores del país. Al respecto, Elizabeth Lira; Resolución interactiva de conflictos políticos: mesa de diálogo sobre Derechos Humanos. Revista Persona y Sociedad., Volumen XVIII, abril del 2004, p. 168.

¹¹ El fotógrafo Samuel Shats que había vivido largos años en Israel regresa a Chile en Agosto de 1973 para ver a sus padres y lo sorprende el Golpe de Estado. A finales de septiembre realiza un viaje e Jahuel y a su vuelta es detenido el auto en que venían y un militar “pelao” que era enviado por un oficial les ordena bajar del automóvil y procede a cortarles los cabellos a él y a su hermano. (entrevista enero 2007)

Otra referencia en Jorge Gissi, Horacio Riquelme et Al; Asedios a la memoria. La experiencia de psicólogos bajo las dictaduras militares en América del sur. Ediciones CESOC, p. 19.

una encubierta operación higiénica donde modas, colores y hasta los muros urbanos se limpiaban de la propaganda brigadista,¹² legado del imaginario de la Unidad Popular.

Ambos operaciones enfatizaban la dimensión refundadora exclusiva que poseía la cruzada de los militares, era una lucha entre el bien y el mal, entre las fuerzas represoras de la ideología totalitaria y las prácticas libertarias de las Fuerzas Armadas y de Orden. Pinochet mismo fue explícito al indicar la gesta salvífica emprendida por la Nación y que de manera directa cambiaba el sentido histórico: “esta dura acción militar estuvo destinada a repudiar la obra totalitaria soviética, que, entronizaba en un Gobierno obediente a sus fines, lo había llevado a un estado de destrucción de los cimientos democráticos, desde sus bases, por la violencia espiritual y material.”¹³

De hecho, llama la atención la denominación de “reconstrucción” para el proceso que levantaba la corriente más nacionalista dentro del Ejército. Es justamente el diagnóstico de un “país destruido” por un sistema político inoperante el que convoca al *leitmotiv* central. Por lo tanto, la “reconstrucción” se erige como objetivo fundamental, una tarea que bajo el mando de las Fuerzas Armadas, “sin otro compromiso que la reconstrucción del país y el regreso a una vida ciudadana normal, está encaminando sus pasos hacia una reconciliación, hacia la paz y la unidad nacional” es decir, la labor se encamina a “la recuperación de los verdaderos valores nacionales”¹⁴, además de organizar campañas múltiples apelando a figuras célebres, a donación de joyas y bienes raíces para el nuevo Estado que se gestaba.

94

¹² Las brigadas muralistas que habían pintado lugares claves de la ciudad de Santiago, como Ramona Parra o Elmo Catalán, habían encaminado su labor en tiempos de la Unidad Popular por una doble labor: “herramienta de comunicación con las masas de los logros del régimen, por un lado; y una vía para democratizar el acceso al arte, por otro” Referenciado por al atingente libro que recoge la vivencia de esta práctica cultural. Eduardo Castillo; Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile, editorial Maval, 2006.

¹³ Augusto Pinochet; Patria y democracia. Editorial Andrés Bello, 1985, p. 33.

¹⁴ Cita extraída del libro: Chile Ayer y Hoy. Editado por la imprenta Gabriela Mistral el libro propaganda del nuevo régimen que realiza un contrapunto visual entre los que ocurría en el gobierno de la UP y lo que pasa en el gobierno de la Fuerzas Armadas. 1974, p. 1.

La Reconstrucción nacionalista se vio reforzada por la naciente “doctrina de la Seguridad Nacional” que inspiraba la declarada guerra ideológica que se llevaba en contra del comunismo internacional en momentos declinatorios de la Guerra Fría. Consecuentemente, desde aquí, el proyecto autoritario destruye de modo directo las organizaciones políticas y sociales de amplios sectores poblacionales. De tal manera, que con el denodado argumento de la seguridad nacional y la lucha contra el terrorismo de inspiración marxista-leninista se organizaron y justificaron oficialmente, aparatos represivos que entre sus prácticas engendraron una red de secuestros y muertes selectivas, que cubrían con terror nocturno y silencioso a nuestro país. En efecto, cuando empiezan las acusaciones de desaparición de personas, tanto el Comité Pro Paz¹⁵, como posteriormente la Vicaría de la Solidaridad¹⁶, recogieron diversos antecedentes para hacer las denuncias judiciales respectivas. Ambas instancias son promovidas por sectores progresistas de la Iglesia Católica, entre otros por el cardenal arzobispo de Santiago Raúl Silva Henríquez, pues bien el Vicario de la Solidaridad al explicar la función de la Vicaría de la solidaridad explicita: “(...) la Vicaría es la presencia de la Iglesia en el campo de la defensa del hombre y de la promoción de los derechos del hombre (...) hemos vivido, y aún vivimos, prácticas que- como han dicho los Obispos- revelan claramente que no existe un respeto digno de los derechos del hombre. En Chile persiste la tortura (...) conocemos la existencia de muchos detenidos desaparecidos, las relegaciones, el exilio”¹⁷.

El periodo cronológico que nos aboca, a su vez bajo el análisis sociológico-histórico, presenta una serie de subfases que se es necesario dar cuenta, pues

¹⁵ Llamado originalmente “Comité de cooperación para la paz en Chile”, quería la paz, y la paz se hace con justicia, en el respeto a las personas, en el renacer de la fraternidad. Nació el 4 de octubre de 1973 por la iniciativa del cardenal Raúl Silva Henríquez y de otros religiosos como el padre Fernando Salas, la hermana Odile, además de Daniela Sánchez, José Zalaquett, el obispo luterano Helmut Frenz, otras denominaciones religiosas como la Iglesia judía, bautista y pentecostal constituyeron este primer núcleo de defensa de los derechos de las personas.

¹⁶ Organismo de la Iglesia Católica fundado por el Cardenal Raúl Silva Henríquez que sirvió entre 1976 y 1992 a la defensa de los Derechos Humanos y que instala la preocupación de esta problemática en la conciencia nacional.

¹⁷ Juan Ignacio Gutiérrez; Chile, La Vicaría de la Solidaridad. Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 164.

establecen distintos acentos de acuerdo a coyunturas y acomodados diacrónicos del régimen militar.

La primera fase es la comprendida entre 1973-1975. Esta tiene como característica el que el régimen centra sus esfuerzos en “tareas represivas y de control” con sólo la definición a más largo plazo del nuevo modelo económico, definido como “desarrollo hacia fuera” y revirtiendo el papel distributivo y activo del Estado”¹⁸. Según los datos de la oficina nacional de retorno, el 60% de las personas que abandonaron el país, es decir que partieron al exilio¹⁹ en este primer periodo: 50% por conmutación de pena o expulsión, 30% por persecución directa y 7% por pérdida de trabajo por razones políticas.²⁰

La segunda fase, comprendida entre 1976-1978, se caracteriza por los primeros “intentos de institucionalización del régimen con un modelo de sociedad que repercute en los diversos ámbitos como la privatización de la salud y la previsión social, reforma regional y administrativa, reforma educacional y municipalización entre los principales aspectos.”²¹ Todo este proceso va acompañado de la intensificación de un modelo económico caracterizado por el predominio del capital financiero y la reducción de las funciones del Estado.

De un modo elocuente tanto la primera como la segunda fase definen el periodo fundacional de la dictadura militar en Chile, donde buscaron establecer matrices neonacionalista y antimarxistas en sus fundamentos. Estos idearios sostienen la institucionalización unificada de los organismos de seguridad, que en

96

¹⁸ Garretón, Manuel Antonio; El plebiscito de 1988 y la Transición a la democracia. Documento FLACSO, Santiago, 1988, p. 1.

¹⁹ Sobre el exilio hay numerosas vivencias pero hay una constante, “el exilio fue una confrontación en todos o casi todos los planos de la vida y en todas casi todas las manifestaciones de la vida cotidiana”. La obligación de residir fuera del país, la imposibilidad de decidir la fecha de retorno, la incapacidad de rehacer una imagen “adecuada” de su país, de comprender las causas del derrocamiento de Allende y de su propia derrota personal, de la catástrofe familiar y humana en la que se encuentra sumergido son los núcleos tensante de los miles de exiliados chilenos. Al respecto, Eugenia Neves, una experiencia de montaje literario para una investigación sociológica: el exilio en París. En La invención de la Memoria, Editorial Pehuén, 1988.p. 193.

²⁰ Darío Páez, represión política y memoria colectiva: el caso chileno. En Asedios a la memoria, p. 220.

²¹ Garretón, Op cit, p. 11.

su primera época fue conocido como DINA. (Dirección Nacional de Inteligencia). El organismo represor afiliaba a personas de diversos estratos para aplicar el terror de Estado. Un estudio psicoanalítico indica que en principio los victimarios no tenían una mayor involucración ideológica, ejecutora más que promotora. Distinto es el caso de quienes reclutan, coordinan y planifican la represión, ya que están claramente identificados con los presupuestos ideológicos del régimen militar²².

La tercera fase desarrollada entre 1978 y 1980, es la institucionalización del régimen con un éxito relativo de la aplicación del modelo de libre mercado, el llamado “milagro económico”, el cual va acompañado de una tasa persistente de desempleo, agudizando, ostensiblemente, las desigualdades de ingreso y riqueza²³. Es la fase que ahonda en el control de la memoria cultural por parte de la Dictadura Militar y que tendrá un fuerte efecto en la cultura de los años ochenta con una escena de producciones culturales mermadas.

En este contexto de afianzamiento del modelo represor del Régimen militar; la Iglesia de Santiago organiza el año 1978 el “Simposium Internacional de los Derechos Humanos” que posibilita la promoción de los Derechos Humanos y también que muchos artistas se integren a la defensa de estos, destacando el rol de los derechos culturales.²⁴

Por otra parte, la institucionalización política del régimen de facto intenta alcanzar nuevos ámbitos, no sólo el económico y en este sentido se reconoce el

²² Bandet; Joseph; La mano de Caín. Consideraciones sobre victimarios en el contexto de la violencia política. Revista de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis. ICHPA, 4, N°1-2003, p. 28.

²³ Sánchez, Daniela; Instituciones y acción poblacional: seguimiento de su acción en el período 1973-1981. En Espacio y poder, los pobladores, Documento FLACSO, 1987, p. 152.

²⁴ Muchos artistas nacionales o internacionales donaron obras a la Vicaría de la Solidaridad y en el contexto del año de los Derechos Humanos, 1978. Estas obras constituyen un legado histórico destacado “que representa el dolor, la angustia y tristeza de los hombres que sufrieron violaciones a sus derechos humanos, es un testimonio del derecho que cada hombre tiene a ser persona y un llamado a la esperanza”. Al respecto catálogo “Exposición en recuerdo de la Vicaría de la Solidaridad a XXX años de la creación del Comité Pro Paz y XXV años de la realización del Simposium Internacional de Derechos Humanos”. Museo de San Francisco, Arzobispado de Santiago, Octubre 2003.

diseño de una especie de propuesta en el ámbito cultural, que explícitamente, se ve mejor nutrida por el capital privado que por el Estado.²⁵

De un modo simbólico, el organismo estatal represor en 1979 cambia de nombre de DINA a Central Nacional de Inteligencia, CNI. Es curioso que este momento que se realiza una institucionalización jurídica que es completa en lo político con la imposición de la Constitución de 1980, consagrando el concepto de “democracia protegida” presenta a su vez una aguda crisis en el aspecto cultural, que si bien, tiene sus raíces en la fase anterior, se consolida en la cultura la visión depresiva en la denominación “apagón cultural” que dominará los primeros años de la década de los 80.

2 - LAS REPRESIONES EN EL ÁMBITO cultural-artístico

Muchos artistas colaboraron en la propuesta artística cultural del conglomerado de centro izquierda que conformaba la Unidad Popular. No pocos de estos artistas se comprometieron directamente con el proyecto del Presidente Salvador Allende. Son ellos los que reciben de manera directa los signos represivos. Un claro ejemplo es el ingreso el 12 de septiembre de 1973, a la escuela de Bellas Artes, la que funcionaba en aquella época frente al Parque Forestal. El artista, José Balmes, en aquel momento decano de Bellas Artes, se encontraban cerrando las ventanas del edificio junto a otros artistas cuando irrumpieron una cincuentena de carabineros, los que ingresaron violentamente al recinto con gritos y balacera por los pasillos. Todos confluyeron al hall central, donde se encontraba un grupo de desconcertados y aterrados creadores. La orden fue tirarse al suelo, en medio del tenso caos, José Balmes recuerda de estos momentos de dura represión “que el arma era una prolongación de la bota, y esta una prolongación del arma”.²⁶

98

Así, de una manera capilar se extiende un temor poblacional generalizado sobre la posesión de ciertos objetos y signos culturales del “reciente pasado

²⁵ Osvaldo Aguiló; *Plástica neovanguardista: antecedentes y contextos*. Ediciones Ceneqa, 1983, Santiago.

²⁶ Reseñado Faride Zarán; *O el asilo contra la opresión. 23 historias para recordar*. Editores Parados Ltda., 1991, p. 77.

revolucionario” que son quemados, guardados, enterrados, como libros, música, afiches, escritos, fotografías que fueran considerados incriminatorios para el sujeto, su familia. La sombra de la autocensura y del temor asoló amplios sectores que se disciplinaron tempranamente: usando polleras las mujeres, limpiándose de todo vestigio estrafalario, cortándose el pelo los hombres, es decir prácticas depuratorias que buscaban desprenderse del pasado que había llevado a la fractura política.

El modelo autoritario que se había apropiado del país, se institucionalizó a lo largo de este primer periodo en cuatro planos culturales. El plano de la ideología y de los discursos, el plano de organización de los medios culturales, el plano de la organización del campo intelectual y el plano del reconocimiento e interacciones en la vida cotidiana.²⁷ De estos cuatro universos influidos intencionales e inconscientemente los más destacados en esta primera fase hasta 1989 es el nivel ideológico de los discursos de la plana mayor del régimen militar y el de la vida cotidiana que recibió un fuerte impronta represiva con un temor agudizado que llevó a muchas prácticas de autocensura²⁸ persistente en la cultura chilena hasta bien entrada la democracia.

Respecto la organización de los medios culturales y de los modelos culturales de un modo referencial se buscaba afinar en la identidad nacional y en este sentido los libros escolares, los contenidos de los Museos, el exceso de rituales cívico militares y los repetitivos slogan políticos por medio de los medios de la época así como los inflexibles discursos de los jefes del régimen eran dispositivos²⁹ con se insistía en una nueva identidad. Chile, en este contexto valórico y cultural era una “nación libre del yugo externo”.

Ahora bien, el nuevo modelo cultural que las Fuerzas Armadas y de Orden pretendían imponer de un modo más o menos intencionado, se constituyen en un

²⁷ Brunner; José Joaquín; Cultura autoritaria y cultura escolar. Programa FLACSO, Santiago, N°209, Junio 1984, p. 15-16.

²⁸ El psicólogo Jorge Gissi recuerda: “Para escribir evidentemente teníamos que auto-censurarnos, yo escribí algunas cosas, pero con niveles altos de autocensura, o sea con todo tipo de recursos: sacando palabras, citando autores, en fin.” Asedios a la memoria, la experiencia de psicólogos bajo las dictaduras militares enamerica del sur. Cesoc, 2001, p. 170

²⁹ Al respecto Bernardo Subercaseaux; Chile o una loca historia. Editorial LOM, 1999, p. 44-45.

“bloque de poder” que encuentra en los medios de comunicación un eje fundamental de propaganda, control y radiación.³⁰ Con una televisión en pleno proceso de expansión, con el dominio de las radios y de la prensa escrita, la operación cultural parecía tener éxito.

En algunos ámbitos específicos es notoria la represión, como por ejemplo en la docencia, donde se calcula que un 30% de los profesores fueron exonerados de las universidades chilenas entre 1973 y 1978. Lo mismo ocurre en el ámbito artístico como el teatro ya que parten sobre un 25% al exilio.³¹ En concreto, en la Universidad de Chile, el 90% de los miembros de la compañía de Teatro fue despedido.³²

En el ámbito propiamente plástico se provoca, tras el golpe de Estado, un fuerte silencio, pues las prácticas de arte y política habían tenido un fuerte desarrollo en el Gobierno de la Unidad Popular. Según Pablo Oyarzún, el golpe paraliza la producción artística, “la recuperación de la palabra y de la imagen, de espacios de resonancia y movimiento es paulatina, difícil”³³

A lo anterior, hay que agregarle el peso marcado de la censura que implementa medidas que imposibilitan que en el espacio público haya disensos, limitando de un modo directo la libertad de opinión e información por medio de la intimidación, delación, prohibición o bien, directamente por la fuerza. Resulta hoy paradigmático lo ocurrido en 1975 al pintor Guillermo Núñez quien es apresado y exiliado por realizar una exposición conceptual con jaulas de pájaros que contenían en su interior pan, flores, reproducciones de la Mona Lisa, etc. Dicha exposición se realizaba en el Instituto Chileno Francés de Cultura, alcanzando a durar un día, pues fue rápidamente clausurada por las fuerzas de seguridad,

³⁰ Brunner, José Joaquín; Ob cit, p. 29.

³¹ Anny Rivera; Transformaciones culturales y movimientos artísticos en el orden autoritario. Chile: 1973-1982. Ceneqa, mayo de 1983, p. 54.

³² María de la Luz Hurtado; paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática. Revista Primer Acto, p. 57.

³³ Pablo Oyarzún, Arte en Chile de veinte y treinta años, en Arte visualidad e historia. Edit. La Blanca Montaña, Santiago, 1999, p. 214.

además de ser el artista encarcelado algunos meses para salir posteriormente al exilio.³⁴

Otro ejemplo paradigmático de censura es lo ocurrida en 1975 con la revista Manuscritos, que será todo un referente en las artes visuales, pues en ella se presentan, por vez primera, los trabajo neodadá de Parra, Lihn, conocido como “El Quebrantahuesos”. Parodiando el formato sensacionalista de la prensa, con recortes de textos e imágenes reproducía con humor, a lo “Tristan Tzara”, un trabajo de protesta metafórica en forma de collage. La publicación fue censurada y su director Ronald Kay amonestado y el decano despedido.³⁵

Por su parte, la función de los medios de difusión y de los medios de comunicación en el fomento de la participación en la vida cultural fue claramente restrictiva, pues “los medios de comunicación quedaron sometidos a una censura, y después a una autocensura”.³⁶ Esta comenzó tras el Golpe de Estado cuando los diarios “El Mercurio” y “La Tercera” se “editaron fuertemente censurados, con espacios en blancos dejados por la información retirada por los censores -militares primeros y civiles luego-instalados en la salas de redacción”³⁷. En algunos casos, la censura podría ser implícita, como por ejemplo lo ocurrido a la “Casa del escritor” perteneciente a la Sociedad de Escritores que recibía desde el Gobierno de Alessandri una pequeña subvención que fue quitada por las nuevas autoridades, además de la supresión anual del Premio Nacional de literatura que fue dejado bianual y lo más grave que “el discernimiento del premio nacional de literatura sea discernido con jurados pertenecientes al Pen Club, el cual se adhirió públicamente al general Pinochet, por lo que fue desautorizado por el Pen Club internacional”³⁸.

³⁴ Milan Ivelic, Gaspar Galaz; Arte actual en Chile, Editorial Universidad Católica de Valparaíso p. 156.

³⁵ Al respecto Nicanor Parra; Obras públicas, El quebrantahuesos. Catálogo Centro Cultural La Moneda, 2006, p. 22-23.

³⁶ Informe de la Comisión Nacional de Verdad y de Reconciliación-INFORME RETTIG-. Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. Diciembre 1996.p. 42.

³⁷ Lidia Baltra; Atentados a la libertad de información en Chile.1973-1987. CENECA, 1988. p. 20.

³⁸ Matilde Ladrón de Guevara; Y va a caer, autoedición, Santiago, 1985 p. 162.

En medio de este oscuro panorama con claras restricciones a los derechos culturales asoma un espacio que no deja de ser paradójico y curioso. Pues, en las propias áreas institucionalizadas de vigilancia como la cárcel y la penitenciaría emergen desde 1975 obras de teatro, recitales de poesía, festivales de la canción y el fascinante trabajo enunciativo de “las arpilleras” bordadas. Esta visibilidad puede ser entendida en términos del estrecho circuito de resistencia al interior del país, como también al temor generalizado que habían provocado los aparatos represores. En la lectura oficial, toda esta “cultura de la solidaridad” tendría el signo de la derrota y del microcircuito y por eso no recibe un miramiento represivo particular.³⁹ Pero sí lo reciben numerosos actos públicos de música folclórica, popular o bien directamente religiosa que son prohibidos de manera sistemática hasta los años 80’.

El Estado tiene el control de la cultura chilena hasta que en 1976 con la aplicación del modelo económico de libre mercado y el principio de subsidiaridad incita a la empresa privada a tomar un rol protagónico al financiar el sector cultural, en particular la difusión museal sostenida por el museo de Bellas Artes. Al aparecer la figura del mecenazgo cultural, este ayuda a algunos artistas no necesariamente oficialistas a instalarse en el circuito artístico de la época.

102

La represión se hace menos masiva y a medida que el mercado ejerce su dominio en la cultura se percibe una mayor liberalización frente a las manifestaciones disidentes a finales de los años setenta⁴⁰. Es en estos espacios apoyados por la iniciativa privada⁴¹ que se va gestando una dislocación del gesto oficialista por parte de una convergencia de artistas que reformulan las imágenes desde nuevas propuestas visuales, transformando su trabajo en un verdadero corte a la censura, la represión.⁴²

³⁹ Tesis sostenida por María Luz Hurtado; Op cit, p. 35.

⁴⁰ Soledad Bianchi; Donde volcarse en este paisaje. Lassa, Boston, 1986, p. 3

⁴¹ Uno de los más destacados es Amigos del Arte, corporación privada sin fines de lucro creada en 1976 con la doble misión de realizar actividades que tiendan al desarrollo de las artes en nuestro país e incentivar la participación de la empresa privada en ellas. Al respecto, Jaime Meneses; la empresa privada en el arte. Revista Cultura, N°25, p. 105.

⁴² Las reformulaciones de la imagen plástica desde la producción de Leppe, Dittborn, Bru, Smith, Parra y Altamirano que cobran vigencia y polémica desencadenan una serie de propuestas teórica

La misión de trabajar artísticamente con aspecto de la contingencia política fue asumida por artistas individuales que agrupaban sus fuerzas. Es el caso de Luz Donoso y Hernán Parada, que realizando su proyecto “Duda y Claridad”, trabajan sobre las representaciones de vida desde los soportes fotográficos de los detenidos desaparecidos. El 15 de noviembre de 1979, realizan a las 12 horas en pleno Paseo Ahumada, una intervención de las pantallas televisivas de una tienda comercial de electrodomésticos, con el retrato de una detenida desaparecida.⁴³

La tarea de rearmar la escena artística es retomada por algunos colectivos. Específicamente, entre los años 1977-1979 irrumpe el discurso dislocado de “escena de avanzada”⁴⁴ la que realiza numerosas citas discursivas⁴⁵ y performances que aludían desde la vanguardia discursiva artística a la contingencia. Un ejemplo fundador es la acción “Para no morir de hambre con el arte”, clara alusión a la fracturada economía de los bolsones de pobreza. También, realizan otras acciones que dicen relación con la situación de detenidos desaparecidos y el lavado de las zonas de dolor como clara alusión a la acción depurativa del arte frente a lo siniestro, que había ingresado a la cultura chilena. Sin embargo, el desarrollo artístico discursivo del proyecto artístico de “avanzada” se queda en el “margen” como campo de acción. De un modo evidente, el trabajo de escena de avanzada se incorpora a redes del mundo *underground* que se gestaba en torno a los años 80’.

Por su parte, el Estado, para participar en este renovado impulso desde la economía, centra sus iniciativas oficiales en las llamadas “Jornadas de la Cultura” que se prolongaron por mucho tiempo con las redes de universidades estatales. Así también, se crea el Teatro Itinerante que recorre el país con obras chilenas y

de Lihn, Richard, Kay, Huneus y Valdés posibilitando en pleno régimen militar un corte epistémico. Ver al respecto: Aguiló, Osvaldo; Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contextos. Ceneca, Santiago, 1983, p. 20.

⁴³ Referenciado en proyecto Fondart: Calle y Acontecimiento, coordinador Francisco Sanfuentes, 2001. Santiago, p. 79-83.

⁴⁴ Colectivo convergente donde participaba Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells, que trabaja la performance como parte de las acciones denunciativas. Al respecto el trabajo crítico de Nelly Richard; Márgenes e Instituciones, Melbourne, 1986.

⁴⁵ La cita como práctica artística pasó a ser una recursividad artística que “resignificó una cultura y una sociedad hecha pedazos” Nelly Richard; La insubordinación de los signos. Editorial cuarto propio, Santiago, 1994, p. 71,

clásicas europeas. Pero, de un modo directo, el aspecto que fue fuertemente impulsado por los primeros años de la instalación del Gobierno Militar en Chile, en particular entre el año 1975-1978 fue la promoción de la conciencia y el disfrute del “patrimonio cultural republicano”, en la medida en que este patrimonio, mueble e inmueble, se asentaba en el pasado histórico decimonónico donde se gestó la Nación y acrecentaba la idea de refundación de la patria como era la idea originaria de la declaración realizada por la Junta Militar. De un modo evidente, la idea de cultura se asentaba e identificaba con cierta perennidad, por esto, tanto patrimonio, como monumentos tendrán tanta importancia. Una idea de cultura según la cual el Estado se hace cargo del pasado o mejor dicho del pasado que lo legitima.⁴⁶

Desde 1976 tendremos centros colectivos autónomos que escapan de los controles de vigilancia y que agrupan o reúnen a artistas e intelectuales de un amplio espectro. Entre las principales iniciativas encontramos SUR, CENECA, la Academia de Humanismo Cristiano, el Centro de Estudios Económicos y Sociales entre los principales, aunque estas instituciones presentan niveles de influencia restrictivos.

Otro sector cultural que había recibido un duro golpe fue el teatro. Muchos grupos fueron forzados a dejar el país, grupos que habían configurado vanguardia en la creación y experimentación teatral como el Teatro Ángel, Los Cuatro y el Aleph, los que se instalaron en Costa Rica, Venezuela y Francia respectivamente. Así también, Los Mimos de Noisvander, el Teatro Nuevo Popular que se asentó en la República Democrática Alemana, entre otros.

Sin embargo, la producción teatral no se detiene pues a pesar de las restricciones entre 1974 y 1980 se reconocen a lo menos 40 obras que en su mensaje era un teatro crítico al sistema, mas no siempre de manera directa, por ejemplo con obras universales que expresaban metafóricamente el atropello, denunciaban desde el testimonio la conculcación de derechos. Sin duda, un verdadero hito de un teatro testimonial mucho más explícito es lo protagonizado por las obras colectivas del Ictus como “Pedro, Juan y Diego” o bien del Taller de

⁴⁶ Ideas refrendadas por Guillermo Sunkel desde el texto de Jesús Martín Barbero; Por unas políticas de comunicación en la cultura”. En Utopías 1973-2003. Editado Nelly Richard; U.ARCIS, 2004, p. 197.

Investigaciones Teatrales con “Tres Marías y una Rosa” que en 1978 se instalan teatralmente en el mundo popular como una clara disidencia cultural respecto la cultura autoritaria y oficialista.⁴⁷

El floreciente desarrollo del llamado Nuevo Cine Chileno generado en la década de los años 60´ había tendido una vertiente militante que había llevado a la construcción de un manifiesto de los cineastas de la Unidad popular.⁴⁸ La producción chilena de los años setenta había tenido tan buenas expectativas de público y crítica cae en un gran marasmo tras el golpe militar. Muchos reconocen que es una de las áreas más seriamente dañadas⁴⁹. El atentado más simbólico contra el cine chileno fue la pira encendidas de películas en el patio de Chile Films, entre los filmes quemado estaban los noticiarios fílmicos desde 1945 hacia delante, material irrecuperable.⁵⁰

Entre 1973 y 1978 sólo se realizan en Chile dos películas⁵¹ y el cine publicitario parece hacer desaparecer el cine de creación y de autor. Sin duda, un cine chileno que se desarrollo fue el cine del exilio,⁵² por su parte películas como

⁴⁷ Al respecto, el análisis crítico del periodo desde la perspectiva de la producción teatral. María de la Luz Hurtado; Transformaciones y Rupturas de lenguaje en el teatro, Cultura, Autoritarismo y redemocratización en Chile. Editor Manuel Antonio Garretón, 1993, p. 79.

⁴⁸ Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular, escrito por Miguel Littin y Sergio Castilla que manifestaba al cine como un arma al servicio del pueblo y de la construcción del socialismo. En Marcia Orell García; Las nuevas fuentes del Cine latinoamericano. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006, p. 124.

⁴⁹El estreno de la película “A la sombra del sol” que había comenzado en noviembre de 1973 termina un año después con la detención y desaparición del director de Fotografía y de la guionista Carmen Bueno. Pablo Perelman; Los cineastas somos considerados una tropa de niños en el quehacer artístico chileno. Revista Enfoque, N°16, 1990, p. 24.

⁵⁰ Por testimonio directo de Marcos Llona, funcionario de Chile Film. En Jacqueline Mouesca; Plano secuencia de la memoria de Chile. Ediciones El litoral, 1988.

⁵¹ Los filmes son “Gracia y el Forastero” de Sergio Riesemberg y “A la sombra del sol” de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman. Pero esta última película venía en la etapa postproducción desde 1973. En general la industria cinematográfica chilena después de 1978 transita al Spot publicitario, el video se constituye en soporte dominante y se genera una actividad privada. Referenciados por Jacqueline Mouesca; Cine chileno, veinte años. Cabo de Hornos impresores, 1992. p. 40-41.

⁵² “Surgió y se desarrolló una cinematografía nacional fuera de las fronteras del país, realizándose ya durante los primeros diez años de exilio 178 filmes”. Mouesca, Jacqueline. 1980. Plano

“La Batalla de Chile” habían afirmado la importancia que tenía el documental en la tradición cinematográfica nacional y que es uno de los géneros cinematográficos más resentidos tras el golpe de Estado⁵³. Hubo intentos en 1978 de filmar escenas de protestas callejeras, pero fueron esfuerzos dispersos y modestos⁵⁴.

Hubo dos situaciones contextuales que impidieron el desarrollo del cine chileno tras el golpe de Estado. Lo primero, fue el decreto de la nueva ley de censura realizada en 1974. Dicho decreto restringe el acceso de películas chilenas o extranjeras, incorporando cláusulas específicas de rechazo como: incitación a la violencia, pornografía y la exteriorización de ideas marxistas. El concepto agravante de estas disposiciones es el de “censura previa”, la ley no es orientación sino directamente restricción. Al ser una ley coercitiva “al penalizar la exhibición pública hace que se transforme en una ley que arremete contra los derechos de los ciudadanos e incide directamente sobre la libertad de expresión de los creadores”⁵⁵.

Un segundo aspecto contextual, fue el retiro en 1974 de los mecanismos de apoyo estatales al cine nacional, como por ejemplo franquicias tributarias, lo cual hace inabordable una película. Esta medida implicó el “exilio voluntario” de muchos realizadores y personas lagadas a la industria audiovisual.

Lo anterior explica las dificultades de parar un proyecto cinematográfico y por que tuvo que esperar tres años y sólo en 1979 se exhibe la película de Silvio

secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Ediciones del Litoral, Madrid, España, 204 p.

⁵³ Mirjam Pick, Zuzana; Variaciones sobre el cine chileno, revista Araucaria, N°23, 1983, p. 98-99.

⁵⁴ Jacqueline Mousca; rescatar la memoria popular. Entrevista al colectivo CINE –OJO. Revista Araucaria, N°32, 1985, p. 80.

⁵⁵ Entrevista realizada a Ignacio Aliaga, Director Cinemateca, (enero 2007). En este contexto, explica Aliaga, fueron rechazadas muchas películas de la órbita del este, simplemente por provenir de estos lugares. También ocurrió casos irrisorios como la censura a películas de Woody Allen, el violinista en el tejado (por desarrollarse en Rusia) y Casanova de Fellini. Un ejemplo chileno es la calificación para 21 años de la película “Cien niños esperando a un tren” de Ignacio Agüero.

Caiozzi “Julio Comienza en Julio.”⁵⁶ Tras esta película se abre todo un nuevo momento para el cine chileno, “recompuesto” además, por otros directores como Cristián Sánchez y Carlos Flores del Pino. En general, es tan gravitante en el imaginario fílmico lo ocurrido con el golpe de Estado de 1973, que se habla de un antes y un después⁵⁷, el comienzo de esta nueva fase lo constituye la película dirigida por Caiozzi, una remembranza histórica sobre el rito de pasaje de un niño de la élite terrateniente, que tiene en la brutalidad masculina una evidente ligazón con prácticas violentadoras de instituciones tradicionales.

La música, por su parte, también había resentido lo que había sido las restricciones y las represiones en el ámbito cultural: muerte de Víctor Jara y el exilio de numerosos artistas del canto popular que conformaban la “Nueva Canción Chilena” como los hermanos Parra, Quilapayún, Inti Ilimani, Illapu, Patricio Mans entre los principales se dispersa lo que había sido un verdadero hito de desarrollo musical chileno. Pero el exilio había también tocado a músicos del ámbito docto como los compositores Gustavo Becerra, Gabriel Oliverio Brnčić Isaza, Fernando García y el cantante Hans Stein.

A los aspectos antes expresados hay otros que no son menores al momento de pensar el desarrollo musical: el prolongado toque de queda, la censura y la autocensura de la industria y de los medios. Además hay que agregar “el paulatino desmantelamiento de la institucionalidad sustentada por el Estado, nos dejó casi sin compositores, músicos populares, espacios de diversión, canales de difusión, y medios de producción musical”⁵⁸.

A finales de los años 70’ y con la emergencia de circuitos alternativos para los músicos chilenos como peñas universitarias, la Parroquia universitaria, el Café del Cerro, El Jardín y otros lugares dispersos, se conforma un nuevo movimiento

⁵⁶ La película fue realizada por la pasión de tres jóvenes creadores Caiozzi, Nelson Fuentes y Alberto Celery, con muy pocos recursos, pero con muchas ganas de hacer una película. La edición demoró tres años por falta de fondos para recién estrenarla en 1979, todo un record de aquellos años tristes. Radomiro Spotorno; Lo mejor del siglo. Revista Patrimonio Cultural, N°15, septiembre 1999, p. 31.

⁵⁷ Cavallo, Ascanio et Al.; Huérfanos y perdidos, el cine chileno de la transición. Editorial Grijalbo, 1999, p. 30.

⁵⁸ González, Juan Pablo; Música en Democracia, Revista Cultura N°25, 1999, p. 54.

musical que conocido como “Canto Nuevo” busca una música de fusión, con raíz folclórica y textos disidentes.

La fotografía resintió de modo directo la censura en los medios, además el golpe asentado con muchos detenidos-desaparecidos que eran fotógrafos la hizo ver una profesión sospechosa. A finales de los años setenta con la Vicaria de la Solidaridad y por la presencia de los fotógrafos Luis Navarro⁵⁹ y Hellen Hugues se organiza una fotografía de resistencia. Una fotografía testimonial que se transforma en una acusación directa de la barbarie por medio del retrato portados por las familiares de los detenidos-desaparecidos. Ya en los ochenta la acción organizada y gremial de la AFI (asociación de Fotógrafos Independientes)⁶⁰ posibilita la emergencia de una fotografía vivificada y con múltiples memorias culturales desde el testimonio.

Un último sector afectado por los signos represivos es el diseño gráfico, en la medida en que la empresa editora mermó su producción y muchos operarios cercanos o simpatizantes a la Unidad Popular fueron despedidos o torturados. El caso de la empresa Quimantú, que adoptó el nombre de Gabriela Mistral, se desperfiló de la línea editorial quedando reducida a producción de etiquetas, envases y revistas para terceros. Un rubro que se afianzó fueron las publicaciones de las nuevas políticas del gobierno que buscaban afianzar la imagen de un país seguro y unido.⁶¹

108

El diseño chileno prontamente debe acomodar su discursividad, ya no es el contexto social o la educación popular los impulsores, sino el mercado bajo la inicial modalidad del “libre mercado”. Las oficinas de diseño se rearmaron generando un fuerte impulso ligado esencialmente a la publicidad comercial desprendiéndose de otras connotaciones culturales.

3 - LAS COMISIONES DE REPARACIÓN y el ámbito cultural

⁵⁹ Gonzalo Leiva; Luis Navarro La potencia de la memoria. Editorial Maval, 2005.

⁶⁰ Gonzalo Leiva; multitudes en sombras LA AFI. Editorial Ocho Libros, 2008.

⁶¹ Álvarez, Pedro, Historia del Diseño Gráfico en Chile, La Nación, 2004, p. 141.

Al constituirse la Comisión Rettig⁶², su labor estuvo claramente establecida: ofrecer un cuadro genérico lo más completo posible con la información más pertinente sobre las más graves violaciones a los derechos humanos con resultado de muerte y desapariciones cometidas por agentes del Estado o por particulares con fines políticos, reuniendo antecedentes sobre las víctimas y recomendar medidas de reparación y reivindicación.

Sin embargo, la lectura direccionada respecto lo que constituía el informe Rettig presenta en algunos casos una complicada clarificación de la profesión u oficio de origen de los detenidos desaparecidos. No obstante los esfuerzos indagatorios de la Vicaría de la Solidaridad, en muchos de los casos no se tienen con claridad su profesión o ámbito de trabajo.

Por su parte, el informe Valech⁶³ o “Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura” tiene otra perspectiva y sus antecedentes guardados como reservados nos impiden de manera directa saber las profesiones de los que sufrieron violencia política. El objetivo de la comisión Valech era determinar, de acuerdo a los antecedentes que se presenten, quiénes son las personas que sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas, por actos de agentes del Estado o de personas a su servicio, en el período comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990. La Comisión debía también proponer medidas de reparación al Presidente de la República para las víctimas que identificara y elaborar un informe de todo ello.

La Comisión recibió testimonios a través de entrevistas personales en todo el territorio de la República, durante un período de seis meses, y en más de 40 países, donde las personas entregaron sus testimonios por escrito. Al final del proceso, fueron reconocidas como víctimas de prisión política y tortura 28.459 personas, que corresponden a 34.690 detenciones. Del total de personas, 1.244

⁶² Los componentes de la comisión fueron: Raúl Rettig Guissen (Presidente) y los miembros de la comisión: Jaime Castillo Velasco, José Luis Cea Egaña, Mónica Jiménez de La Jara, Ricardo Martín Díaz, Laura Novoa Vásquez, Gonzalo Vial Correa, José Luis Zalaquett Daher. Como secretario de la comisión: Jorge Correa Sutil.

⁶³ <http://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf>

eran menores de 18 años y de éstas 176 eran menores de 13 años. El 12,72%, que equivale a 3.621 personas, son mujeres.

Por otra parte, si observamos la lista de personas detenidas desaparecidas, ligadas a los ámbitos de la investigación de derechos culturales conculcados en el informe Rettig vemos que los profesionales que más se repiten son arquitectos, dibujantes, fotógrafos y cineastas, todos profesionales en plena consolidación cultural en los años setenta. En menor medida encontramos a personas vinculadas al mundo del teatro y de la música.

De acuerdo con la información recabada se irá completando en la medida en que se encuentre mayor documentación. Un aspecto que amplía el horizonte de nuestra investigación son las personas que fueron identificadas como dibujantes, fotógrafos o músicos, pues se desconoce sí de un modo efectivo y sistemático ellos realizaron esta actividad. Se excluyeron a personas que estando ligados al ámbito cultural de los medios de prensa pues constituye otra tipificación.

Por medio del testimonio directo, y los testimonios sostenidos en las Comisiones Rettig y Valech podemos extrapolar la tremenda fractura enunciada en la memoria cultural. No solo por la imposición de un modelo respecto otro, sino por la violencia ejercida para sostener la fundación cultural que también la dictadura militar chilena intentó sostener.

110

ALGUNAS Conclusiones

El derecho a la obtención de los derechos es el fundamento de todos los derechos posibles. En particular los artistas y creadores son particularmente sensibles a la conculcación de los derechos culturales que le impidan crear, difundir y discutir su producción cultural. Por esto, tras el Golpe Militar de 1973, se realizó una lenta recomposición de los espacios de creación, divulgación y circulación artística.

La memoria cultural en su función reparadora debe reconocer la verdad vivenciada desde el recuerdo cultural. A pesar del trauma histórico la memoria cultural logra conformar un quiebre cultural. La dictadura buscó impulsar en los primeros años hasta las ochenta unas plataformas que fuera consolidando no solamente una nueva institucionalidad, sino también una nueva memoria cultural. Los adherentes a estos procesos fueron escasos gestores y artistas. Desde el punto

de vista de los contenidos se centraron en aspectos nacionalista históricos decimonónicos y republicanos. La gran organización cultural y las agrupaciones de profesores, científicos, artistas y creadores quedaron censuradas, exiliadas, marginadas.

Durante la dictadura Militar chilena, los conceptos de derechos culturales eran conculcados como los derechos humanos, para ello eficientes organismos represores cometieron una práctica selectiva en los ámbitos culturales.

La doctrina militar era particularmente eficaz en la estética cotidiana por medio de la institución educacional y los medios de comunicación, pero no contó con apoyo decidido de destacados artistas nacionales que más bien se replegaron o bien abandonaron el país.

Los creadores y artistas individuales logran tras los años más complejos entre 1973 y 1976 retomar los signos represivos y transformarlos en material de construcción artística. Este proceso es particularmente una “memoria cultural de resistencia” al Estado represor y está en la esencia de la doctrina de los derechos humanos. En concreto los derechos humanos se ponen en evidencia por la acción de ciertos artistas que dan cuenta de esta doctrina que a igual tiempo desenmascara acciones represivas concretas. Un grupo específico de artistas sufre los embates de las iniciales y balbucientes políticas de gobierno en materia de cultura y gestión cultural. Al respecto, los informes Reting y Valech son clara evidencia que había derechos humanos y culturales que fueron conculcados en los diversos ámbitos de la cultura durante la primera época, o periodo fundacional del régimen militar.

La memoria cultural posibilita la activación del re-cordis, volver al corazón, es el ejercicio ético fundamental que debe hacer este país, que al ser acompañado de la justicia instala una macro verdad: CHILE un país con aparente prosperidad, pero que esconde fracturas, un país en duelo y traumas. Para lograr superar esta experiencia traumática, se hace necesaria una reconciliación adecuada, es decir integrando las memorias culturales silenciadas al devenir, pero en particular afrontando el pasado y consolidando los procesos que ayuden a fortalecer una vida democrática comunitaria, dinámica, plural y participativa.

AGUILO, Osvaldo. Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contextos. Santiago: CENECA. 1983.

ÁLVAREZ, Pedro. Historia del Diseño Gráfico en Chile. Santiago: La Nación, 2004.

BANDET Joseph. La mano de Caín. Consideraciones sobre victimarios en el contexto de la violencia política. Revista de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis. ICHPA, 4, N°1, Santiago ICHP, 2003.

BIANCHI Soledad. Donde volcarse en este paisaje. Boston: LASSA, 1986.

BALTRA Lidia. Atentados a la libertad de información en Chile.1973-1987. Santiago: CENECA, 1988.

BRUNNER José Joaquín. Cultura autoritaria y cultura escolar. Santiago: Programa FLACSO, N°209, Junio 1984.

CARTA de las Naciones Unidas. New York: Publicado por el Departamento de Información de Naciones Unidas, 1997.

CASTILLO Eduardo. Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago: Editorial Maval, 2006.

CATALOGO “Exposición en recuerdo de la Vicaría de la Solidaridad a XXX años de la creación del Comité Pro Paz y XXV años de la realización del Simposium Internacional de Derechos Humanos”. Museo de San Francisco. Santiago: Arzobispado de Santiago, Octubre 2003.

CAVALLO Ascanio et Al. Huérfanos y perdidos, el cine chileno de la transición. Santiago: Editorial Grijalbo, 1999.

CHILE AYER Y HOY. Santiago: Imprenta Gabriela Mistral. 1974.

GARRETON Manuel Antonio; El plebiscito de 1988 y la Transición a la democracia. Santiago: Documento FLACSO, 1988.

GISSI Jorge, RIQUELME Horacio. Asedios a la memoria. La experiencia de psicólogos bajo las dictaduras militares en América del sur. Santiago: CESOC, 2001.

GONZALEZ, Juan Pablo. Música en Democracia, Revista Cultura N°25. Santiago: Consejo de la Cultura, 1999.

GUTIERREZ Juan Ignacio; Chile, La Vicaría de la Solidaridad. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

HURTADO María de la Luz Hurtado. Transformaciones y Rupturas de lenguaje en el teatro, en Cultura, Autoritarismo y redemocratización en Chile. Editor Manuel Antonio Garretón. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993.

HURTADO María de la Luz. Paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática. Revista Primer Acto. Santiago: Teatro PUC.2003.

HUYSEN Andreas; Después de la gran división, modernismo, cultura de masas, postmodernismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.2002.

HOLLWACHS Maurice; La memoria colectiva. Revista de Cultura Psicológica. Año 1, N°1, México, 1991.

INFORME DE LA COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN-
INFORME RETTIG-. Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. Santiago:
Andros Impresores. Diciembre 1996.

IVELIC, Milan, GALAZ, Gaspar; Arte actual en Chile. Valparaíso: Editorial Universidad Católica de Valparaíso. 1988.

LADRON DE GUEVARA Matilde. Y va a caer. Santiago: autoedición, 1985.

LEIVA Gonzalo; Luis Navarro La potencia de la memoria. Editorial Maval, 2005.

LEIVA Gonzalo; multitudes en sombras LA AFI. Editorial Ocho Libros, 2008.

LIRA Elizabeth. Resolución interactiva de conflictos políticos: mesa de diálogo sobre Derechos Humanos. Revista Persona y Sociedad., Volumen XVIII. Santiago, abril del 2004.

MENESES, Jaime; la empresa privada en el arte. Revista Cultura, N°25, Consejo de la Cultura.

MIRJAM, Zuzana; Variaciones sobre el cine chileno. Revista Araucaria, N°23. Madrid: 1983.

MOUESCA Jacqueline. Rescatar la memoria popular. Entrevista al colectivo CINE – OJO. Revista Araucaria, N°32. Madrid: 1985.

MOUESCA Jacqueline. Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid: Ediciones del Litoral, España, 1980.

MOUESCA Jacqueline. Cine chileno, veinte años. Santiago: Cabo de Hornos impresores, 1992.

NEVES Eugenia, una experiencia de montaje literario para una investigación sociológica: el exilio en París. En La invención de la Memoria. Santiago: Editorial Pehuén, 1988.

OYARZUN Pablo. Arte visualidad e historia. Santiago: Edit. La Blanca Montaña, 1999.

ORELL Marcia; Las nuevas fuentes del Cine latinoamericano. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006.

PARRA Nicanor. Obras públicas, El quebrantahuesos. Santiago: Catálogo Centro Cultural La Moneda, 2006.

PERELMAN, Pablo. Los cineastas somos considerados una tropa de niños en el quehacer artístico chileno. Revista Enfoque, N°16. Santiago: Gráfica nueva LTDA. 1990.

PINOCHET Augusto. Patria y democracia. Santiago: Editorial Andrés Bello. 1985.

PINO-OJEDA Walescka; Noche y Niebla. Neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile Postautoritario. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012.

RICHARD Nelly. Utopías 1973-2003. Santiago: U.ARCIS, 2004.

RICHARD Nelly. Márgenes e Instituciones. Melbourne: Arts & Text, 1986.

RIVERA Anny. Transformaciones culturales y movimientos artísticos en el orden autoritario. Chile: 1973-1982. Santiago: Ceneca, mayo de 1983.

SANFUENTES, Francisco, ERRAZURIZ, Virginia. Calle y Acontecimiento. Santiago: Editorial ARCIS, 2001.

SÄNCHEZ Daniela. Instituciones y acción poblacional: seguimiento de su acción en el período 1973-1981. En Espacio y poder, los pobladores. Santiago: Documento FLACSO, 1987.

SARLO Beatriz. Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI Editores Argentinos, 2005.

SPOTORNO Radomiro. Lo mejor del siglo. Revista Patrimonio Cultural, N°15. Santiago: DIBAM, septiembre 1999.

SUBERCASEAUX Bernardo; Chile o una loca historia. Editorial LOM, 1999.

VASAK Karel. Les Dimensions Internationales des Droits de l' Homme. UNESCO. Paris: Moyenne. 1978.

ZARAN Faride. O el asilo contra la opresión. 23 historias para recordar. Santiago: Editores Parados Ltda., 1991.