

Bco

ucsh
UNIVERSIDAD CATOLICA
SILVA HENRIQUEZ

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN MEDIA
PEDAGOGÍA EN HISTORIA Y GEOGRAFÍA

**EL ARTE COMO EXPRESIÓN POLÍTICA POPULAR EN
SANTIAGO DE CHILE ENTRE 1960 Y 1990: MURALISMO
CALLEJERO Y MÚSICA POPULAR DE RAÍZ FOLCLÓRICA**

SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE EDUCACIÓN
MEDIA EN HISTORIA Y GEOGRAFÍA, LICENCIADO EN EDUCACIÓN.

PROFESOR GUÍA:

ELIANA URRUTIA MENDEZ

AUTORES:

JAVIER CASTRO ARCOS

KARLA CONTRERAS LEYTON

FERNANDA CORNEJO DONOSO

PATRICIO ESCOBAR HERNÁNDEZ

ALEXIS DÍAZ MOYÁ

PÍA HUERTA MÁRQUEZ

KARINA NÚÑEZ CÁRCAMO

LEGLIET VÁSQUEZ CORTÉS



090504

ucsh
UNIVERSIDAD CATOLICA
SILVA HENRIQUEZ

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN MEDIA
PEDAGOGÍA EN HISTORIA Y GEOGRAFÍA

**EL ARTE COMO EXPRESIÓN POLÍTICA POPULAR EN
SANTIAGO DE CHILE ENTRE 1960 Y 1990: MURALISMO
CALLEJERO Y MÚSICA POPULAR DE RAÍZ FOLCLÓRICA**

SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE EDUCACIÓN
MEDIA EN HISTORIA Y GEOGRAFÍA, LICENCIADO EN EDUCACIÓN.

PROFESOR GUÍA:
ELIANA URRUTIA MENDEZ

AUTORES:
JAVIER CASTRO ARCOS
KARLA CONTRERAS LEYTON
FERNANDA CORNEJO DONOSO
PATRICIO ESCOBAR HERNÁNDEZ
ALEXIS DÍAZ MOYÁ
PÍA HUERTA MÁRQUEZ
KARINA NÚÑEZ CÁRCAMO
LEGLIET VÁSQUEZ CORTÉS



SANTIAGO, ENERO 2008

“Mi embrión vieron tus ojos, y en tu libro estaban escritas todas aquellas cosas que fueron luego formadas, sin faltar una de ellas ¡¡Cuán preciosos me son, oh Dios, tus pensamientos!! ¡¡Cuán grande es la suma de ellos!!

Salmos 139

Eres el aliento fresco que me despierta en las madrugadas más desconocidas. Habitas en cada rincón de mis vértebras, me sostienes y palpitas en mis silencios. Gracias por enseñarme a caminar entre valles y planicies, por rescatarme con tu amor que es mejor que la vida. Padre enséñame cada día a vivir en tu perfecta voluntad

Mil gracias a mis padres, Francisco Castro e Isis Arcos. Papá eres el mejor, gracias por las madrugadas que ofrendaste por tu familia, gracias por tu ejemplo, por tu integridad, por ser un hombre de Dios. Mamá gracias por tu amor, por enseñarme que uno debe esforzarse y ser fiel ha Dios en todo tiempo.

Infinitos agradecimientos a mi novia y esposa Débora. Tus palabras y tu carácter son una enseñanza diaria. Gracias por desafiarme a vivir en plenitud, a ser excelente, gracias por darme la oportunidad de disfrutar de esta vida al son de tu sonrisa. Te amo.

Gracias a todos los que me han apoyado y guiado en este primer paso profesional. Hermanas, abuelitas, tíos, primos, amigos del Reino, y docentes. Reciban mis más sinceras gratitudes.

Finalmente agradezco a nuestro grupo de tesis y profesora guía. A cada uno en particular por hacer de esta experiencia una exploración de lugares casi no recorridos por la historiografía y tratar desde allí generar un aporte. Gracias por los lazos humanitarios, afectivos y espirituales que quedarán siempre perpetuados en mi memoria y oraciones.

Javier Alejandro Castro Arcos.

“Solamente aquel que construye el futuro tiene derecho a juzgar el pasado”.

(Nietzsche, Friedrich).

El proceso que culmina con el desenvolvimiento en las próximas líneas ha estado -a manera personal- cargado de una serie de acontecimientos que marcan tanto el término como el inicio de una nueva etapa en mi vida.

Creo que hablar solo de las dificultades sería un gesto ingrato si considero las veces en que todo pudo ser sorteado de buena forma gracias a la ayuda de muchos. Las páginas que van cubriendo los años, van dejando una huella indestructible en mi memoria, y es gracias a mis cercanos que todo esto pudo ser posible. En primer lugar están mi madre y mi tata, quienes siempre apoyaron mis decisiones entregando todo de sí, para que este objetivo pudiese ser cumplido. Sin embargo, no son los únicos, junto a ellos se encuentran mis hermanos y Cristián-un pilar fundamental- en nuestras vidas.

No puedo dejar de recordar a mis amigos-esos de toda la vida- y esos elegidos en mis años de universidad, que brindaron confianza y apoyo en todos los momentos que viví estos cinco años y al profesor Abraham Paulsen, quien siempre estuvo presente en mi proceso educativo así como también en la vida personal.

Karla Alejandra Contreras Leyton.

*Ha concluido una nueva etapa en mi vida,
la que sin lugar a dudas no hubiese sido posible
sin el incondicional apoyo y amor de mi familia.
Por lo que considero indispensable aprovechar esta instancia para agradecer;
el tiempo en compañía de mi Tata, del que heredé una forma especial de mirar y
amar la vida, a través de su dedicación me instó constantemente a pensar y
cuestionar, además de iniciar mi interés en temas que
hoy se convierten en mi profesión.*

*A Juany con quién compartimos inquietudes y largas
conversaciones sobre temas en común.*

*A mi nana por su amor y preocupación incondicional que
siempre me reconfortado.*

*A mis padres que me han dado su amor y apoyo tanto en los momentos
afortunados como desafortunados, por haberse postergado
por el cumplimiento de mis sueños.*

*A mis hermanos; a Bastián por sus preguntas no siempre con respuestas fáciles,
a Macarena por estar siempre, a su manera.*

*Y finalmente, a Daniel por haberme acompañado a lo largo de este camino,
devolviéndome la confianza en aquellos momentos en que creí perderla, y por
instarme a creer que conseguiré lo que me proponga en la vida.*

Carolina Fernanda Comejo Donoso.

***“Todo Hombre verdadero debe sentir en su mejilla el dolor del golpe
dado en cualquier mejilla de Hombre”
(José Martí)***

*Quiero dedicar el término de esta etapa a mi familia; hijos de la clase Obrera y
campesina, del rigor y el trabajo, que con esfuerzo y abnegada dedicación
formaron parte importante de lo que soy y puedo ser.*

*A mi padre que me proveyó cada día de mucho más que lo necesario para
crecer y educarme.*

*A mi madre, que con ternura sembró en mi la inquietud revolucionaria y
humanista.*

*A mis camaradas de vida. A esos con los que compartí las primeras experiencias
de juventud, con aquellos que compartimos sueños, penas y alegrías, con los
que crecí y sigo creciendo.*

*A mis amigos que están más allá de las fronteras ideológicas y que me han
acompañado de manera ineludible en cada proceso. A mi compañera de vida
y amiga que me ha recordado el camino cada vez que he perdido el horizonte en
estos dos últimos años.*

*Dedico especialmente este trabajo a los luchadores sociales. A los soñadores de
ayer, hoy y siempre, a quienes regalaron su vida y muerte por la construcción de
una sociedad mejor, más justa, libre y hermana.*

Alexis Andrés Díaz Moyá.

Dedicado con todo mi corazón a mi madre Raquel, a mi padre Guillermo, a mi hermano Mauricio y a mi polola Carolina, mis eternos héroes protectores, los amo por siempre.

Patricio Andrés Escobar Hernández.

Desde el año 2003 he visto llegar este momento que culmina con un ciclo completo de mi vida y me permite, a la vez, desplegar lo aprendido en el espacio que viene a continuación.

Me queda mucho por agradecer de manera infinita a mis padres: Verónica y Carlos por su entrega, su sabiduría, su sacrificio y su eterna paciencia en los momentos más difíciles de la carrera y de lo que implica ser "estudiante". Pero por sobretodo, deseo aprovechar esta instancia, que es el resultado material de un trabajo compartido, para dejar por escrito que el largo paso por la universidad no habría sido posible si mis padres y hermanas no hubiesen apoyado el proceso desde adentro y, a la vez, tras bambalinas como espectadores abrazados siempre a Darío, quien ha sido mi más fiel cómplice de las situaciones de alegría y también de desesperación, cuando el cansancio me vencía. Ahí estuvo con su sonrisa y sus ganas de aprender que han sido fundamentales para mi futuro desarrollo profesional. Gracias a mi hijo Darío, y su inmensa vitalidad he aprendido, además, que ser profesor traspasa las barreras del aula. A ellos les dedico este trabajo, a su constancia; por haber sido quienes mejor han sabido guiarme y acompañarme.

Una mención especial a dos protagonistas de esta historia que hemos escrito y plasmado en nuestros corazones, más allá de las líneas contenidas en este trabajo: Carlos Huerta y Leonila Vergara por mantener sus ideales de construir un mundo mejor.

Y, por supuesto, le agradezco a Dios por tenerme en sus brazos para continuar por el camino de la pedagogía.

Pía Verónica Huerta Márquez.

Todo en mi vida se lo agradezco a mi madre, Marta Cárcamo por haber sacrificado parte de su vida por entregarme valores y herramientas para llegar a ser una profesional, además a hermana Paula Poblete, sobrinas Bárbara, Renata y Paula Maturana, quienes fueron un gran apoyo durante estos cinco años de estudio, pues me demostraron tanto como su cariño, amor y confianza durante este proceso de enseñanza y aprendizaje.

Por último, quiero agradecer por todos los detalles a mi futuro esposo, Antonello Onetto, puesto que también a tenido que sacrificar muchos momentos y tiempo para que concluyera correctamente esta etapa de mi formación profesional.

Karina Maciel Núñez Cárcamo.

“A veces podemos pasarnos años sin vivir en absoluto, y de pronto toda nuestra vida se concentra en un solo instante”

Oscar Wilde

Cada vez que me abstraigo de la realidad y veo lo que ha sido mi vida, encuentro a dos personas maravillosas tomando mi mano, caminando a mi lado, sin prisa, más con un gran esfuerzo y una convicción que me da la seguridad de continuar. Hoy y luego de 24 años veo con orgullo y cierta nostalgia como sueltan mi mano...

Ellos son mis padres, Antonio y Liliana, a quienes amo profundamente y dedico este último esfuerzo que constituye el inicio de una nueva vida, vida que ustedes mismos han construido para mí y sepan siempre que las palabras “eterno agradecimiento” no logran contener aquello que siento hacia ustedes y no puedo expresar.

Todo lo que termino y comienzo hoy no hubiese sido posible, además, sin el apoyo de mi familia, a quienes agradezco por amarme tanto, especialmente a mi hermano, quien es mi sol.

Finalmente dedico este trabajo y comienzo este nuevo andar con un homenaje a mi abue, quien a pesar de no estar en cuerpo presente no ha abandonado ni abandonará mi alma jamás.

Legliet Angely Vásquez Cortés

Agradecemos profundamente a nuestra profesora Eliana Urrutia Méndez que guió nuestro trabajo, depositando la confianza que nos permitió enriquecer el seminario que se expondrá a continuación.

A pesar de cargar con la multiplicidad de responsabilidades que su rol como profesora y jefa de carrera implica, tuvo una disposición constante para apoyarnos en los problemas – de diversa índole- que se presentaron a lo largo de nuestra investigación. Nos acogió con las puertas abiertas en sus espacios, tanto de desarrollo laboral como familiar, incentivándonos siempre a mejorar y plantear nuevos desafíos.

“Un profesor trabaja para la eternidad: nadie puede decir donde acaba su influencia.”

(Henry Brooks Adams).

Sus alumnos.

INDICE TEMÁTICO

Capítulo I: Presentación de la investigación	29
1. Introducción	29
2. Planteamiento del problema	32
3. Marco temporal y espacial.....	33
4. Objetivos	36
4.1. Objetivos generales	36
4.2. Objetivos específicos	37
5. Hipótesis.....	38
7. Metodología.....	38
8. Teoría historiográfica.....	43
Capítulo II: Marco Teórico	56
1. Algunas apreciaciones teóricas entre Arte-Política	57
2. ¿(A)рте o (a)рте?.....	61
* 3. Aproximaciones al poder simbólico	62
4. procesos de producción	66
5. Los Productos culturales como acciones de los Movimientos sociales.	71
6. Estrategias de producción y distribución simbólica.	74

7. La Memoria Histórica: Un ejercicio esencial.....	76
8. Concepto de arte.....	78
9. Las funciones del arte.....	98
9.1. Aspectos teóricos-conceptuales para comprender las funciones del arte.....	101
9.2. Siete grandes funciones del arte.....	104
9.3. Funciones del Arte en los distintos periodos históricos.....	109
* 10. Funciones del arte en Chile.....	113
10.1. Funciones auditivas.....	116
10.2. Funciones pictóricas.....	117
11. Arte y política.....	124
* 12. Antecedentes generales del muralismo.....	144
12.1. El Muralismo en México: la primera expresión.....	147
* 12.2. Surgimiento del Muralismo en Chile.....	153
12.2.1. Arte para el Pueblo: la expresión del mural en las calles de Chile.....	157
12.2.2. El surgimiento de las Brigadas: la politización del arte.....	159
12.2.3. La nueva prueba: el mural tras el golpe.....	162

13. Antecedentes generales para la música popular de raíz folclórica chilena	166
13.1. Dinamismo musical chileno 1960 – 1990	170
13.2. El Folclore Chileno	170
13.3. La Nueva Canción Chilena 1960-1973. En Busca de una Identidad Nacional.	174
13.4. Peñas, Festivales, Casas Discográficas: Nuevo Estilo, Nuevo Escenario	182
13.5. Canción Romántica, Lejos de la canción política.....	185
13.6. El Canto Nuevo 1975-1980: Acallando el silencio.....	186
13.7. La ACU: focos disgregados de participación.....	189
13.8. La Música Popular de Raíz Folclórica en la década de 1980..	191
13.9. El Folk Rock en Chile	193
14. Modelo y escuelas: Aproximaciones desde el constructivismo a la práctica educativa.	198
14.1. Educación: recursos didácticos y tecnología audiovisual en la práctica educativa	210
Capítulo III: Contextualización Sociocultural.....	221
1. Contextualización Espacio -Temporal de Chile 1960 – 1990	222

1.1. Las elecciones de 1970	226
1.2. Dictadura Militar (Gobierno de la Junta Militar)	232
2. Contexto Político en Chile 1960-1990.	235
2.1. El siglo XX: Fuertes pulsaciones de un mundo en crisis. Análisis global.	237
2.2. El proyecto de democracia en Chile.....	242
2.2.1. La consolidación de la derecha política chilena. Principales hitos	243
2.2.2. La nueva política de estado: El proyecto de la izquierda	247
2.2.3. El gobierno del pueblo y el fracaso del socialismo: La incapacidad de generar un centro político sólido.....	248
2.2.4. La destrucción del sueño de la democracia y la instalación de un nuevo régimen	254
2.2.5. Justificación social: justificación legal del régimen militar... ..	255
3. aspectos económicos de período 1960-1990.....	259
3.1. Gobierno de Frei Montalva (1964-1970)	263
3.2. Gobierno de la Unidad Popular 1970-1973.....	266
3.3. La Dictadura Militar (1973-1989).....	272

3.4. La crisis de 1982	276
4. Movimientos sociales en Chile 1960-1990	279
4.1. Aproximaciones teóricas a la conformación de los Movimientos Sociales	279
4.2. Aproximándonos a los Movimientos Sociales en Chile 1960-1990.	286
Capítulo IV: Arte Muralista Callejero entre 1960 y 1990	309
1. División por fases del muralismo en Chile entre los años 1960 y 1990	313
1.1. El mural en las elecciones presidenciales.....	313
* 1.2. El mural transita hacia el arte	316
1.3. Clandestinidad en la actividad muralista entre 1973 y 1980	319
* 1.4. Muralismo de resistencia.....	323
2. Los Autores	325
2.1. Artistas de Caballete en la campaña de Allende.....	325
2.2. Historia de la Brigadas	327
2.2.1. Las Brigadas Ramona Parra.....	330
2.2.2. Brigada Elmo Catalán	337

2.2.3. Brigada Camilo Torres	343
2.2.4. Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ)	349
3. Análisis de los Murales	350
3.1. Primera Fase, década de los '60: "El Mural en las elecciones Presidenciales"	351
3.1.1. Muralismo Espontáneo: "El muralismo en la campaña presidencial de 1963-1964.....	351
• Fotografía Número 1: Mural campaña presidencial de 1963- 1964, la participación de la mujer en la campaña presidencial.	351
• Fotografía Número 2: Campaña presidencial 1963-1964. Grandes personajes de la historia nacional en la ribera del río Mapocho.	355
3.1.2. Muralismo Autónomo: "El Muralismo en la campaña presidencial de 1969-1970".	360
• Fotografía Número 3: Campaña presidencial de 1969. Alusiva a las cuarenta primeras medidas del gobierno de Salvador Allende. El medio litro de leche y la reforma agraria.....	360
3.2. El Mural transita hacia el arte.....	363
3.2.1. Muralismo Publicitario o de Propaganda: Desde 04 de noviembre de 1970 hasta 1971.	363

- Fotografía Número 4: El gobierno hace propaganda a través de los muros. Muros del Hospital Barros Luco. Alusivo a la nacionalización del cobre y la reforma agraria..... 363
 - Fotografía Número 5: El gobierno hace campaña presidencial a través de los muros. Muros del Hospital Barros Luco, alusivo al trabajo para todos. 366
- 3.2.2. Muralismo Artístico: Presente desde abril de 1971 y hasta octubre de 1972, su fin converge con el paro de los transportistas. 369
- Fotografía Número 6: Mural realizado en el Hospital del Trabajador. 369
 - Fotografía Número 7: Mural realizado en la ribera del río mapocho con motivo de la conmemoración de los 50 años del Partido Comunista. 372
 - Fotografía Número 8: Proyecto de Mural publicado en el Diario el Siglo 375
- 3.2.3. Fracaso del Proyecto: Desde octubre de 1972 hasta septiembre de 1973. 377
- 3.3. Clandestinidad en la actividad muralista entre 1973 y 1980. El Mural es silenciado 378
- 3.4. Muralismo de Resistencia 379

x 3.4.1. Muralismo de Denuncia	379
• Fotografía Número 9: Representación del asesinato del padre André Jarlan, mártir de la Población La Victoria.	379
• Fotografía Número 10: Mural alusivo a la libertad de los presos, en Villa Francia.	382
• Fotografía Número 11: Mural de alusivo al exilio político bajo la dictadura militar, en Población La Victoria.	385
• Fotografía Número 12: La iniciativa cristiana se instala en los muros a través de murales esperanzadores y alusivos a la unión latinoamericana.....	388
3.4.2. Muralismo Contestario:	391
• Fotografía Número 13: El muralismo vuelve a sus orígenes, con la campaña por el NO.	391
Capítulo V: Música Popular de Raíz Folclórica.....	393
1. Análisis Cultural de la Música Popular de Raíz Folclórica Chilena..	396
1.1. La Música Popular como Respuesta Social	396
1.2. La Folclorización Urbana de la Música Popular	399
2. La Nueva Canción Chilena 1960-1973.....	400
2.1. Quilapayún	402

2.1.1. Lineamientos históricos de Quilapayún	403
2.1.2. El dinamismo del grupo musical	407
2.1.3. Quilapayún, un canto contestatario.....	410
2.1.4. Análisis de la discografía	411
• Disco Número 1	411
• Disco Número 2	416
• Disco Número 3	422
• Disco Número 4	427
• Disco Número 5	434
• Disco Número 6	438
2.2. Inti Illimani	445
2.2.1. Análisis de su discografía	446
• Disco Número 1:	446
• Disco Número 2	450
2.3. Víctor Jara	453
2.3.1. Análisis de su discografía	455
• Disco Número 1	455

• Disco Número 2	461
3. Canto Nuevo 1973-1980	464
3.1. Schwenke y Nilo	469
3.1.1. Análisis de su discografía	470
• Disco Número 1	471
4. La Música Popular de Raíz Folclórica en los '80.	477
4.1. Sol y Medianoche	478
4.1.1. Análisis de la discografía	480
• Disco Número 1	480
• Disco Número 2	485
Capítulo VI: Aplicación Didáctica	489
1. Tecnología Audiovisual Como Recurso Didáctico	489
* 1.1. El arte muralista callejero como recurso didáctico	489 *
1.2. La Música Como Un recurso didáctico	498
Capítulo VII: Conclusiones	503
Bibliografía	515
Monografía	515

Tesis.....	523
Revistas	524
Bibliografía Electrónica.....	524
Entrevistas.....	527
Anexos.....	528
1. Hitos históricos más importantes.....	528
2. Aplicación del método de Panofsky.....	569
• Fotografía Número 1: Mural campaña presidencial de 1963-1964, la participación de la mujer en la campaña presidencial.....	569
• Fotografía Número 2: Campaña presidencial 1963-1964. Grandes personajes de la historia nacional en la ribera del río Mapocho.....	575
• Fotografía Número 3: Campaña presidencial de 1969. Alusiva a las cuarenta primeras medidas del gobierno de Salvador Allende. El medio litro de leche y la reforma agraria.....	582
• Fotografía Número 4: El gobierno hace propaganda a través de los muros. Muros del Hospital Barros Luco. Alusivo a la nacionalización del cobre o la reforma agraria.....	587
• Fotografía Número 5: El gobierno hace campaña presidencial a través de los muros. Muros del Hospital Barros Luco, alusivo al trabajo para todos.....	591

- Fotografía Número 6: Mural realizado en el Hospital del Trabajador, con motivo de un concurso. 596
- Fotografía Número 7: Mural realizado en la ribera del río mapocho con motivo de la conmemoración de los 50 años del partido comunista..... 603
- Fotografía Número 8: Proyecto de Mural publicado en el Diario el Siglo 608
- Fotografía Número 9: Representación del asesinato del padre André Jarlan, Mártir de la Población La Victoria. 614
- Fotografía Número 10: Mural alusivo a la libertad de los presos, en Villa Francia. 619
- Fotografía Número 11: Mural de alusivo al exilio político bajo la dictadura militar, en Población La Victoria. 624
- Fotografía Número 12: La iniciativa cristiana se instala en los muros a través de murales esperanzadores y alusivos a la unión latinoamericana..... 630
- Fotografía Número 13: El muralismo vuelve a sus orígenes, con la campaña por el NO. 635

3. Maestros Compositores de la MPRF:..... 639

De lo docto a lo popular..... 639

 ADVIS, Luis..... 639

BECERRA, Gustavo	639
CARRASCO, Eduardo	641
ORTEGA, Sergio.....	641
PAVEZ, Héctor	643
SALINAS, Horacio.....	646

Abreviaturas

ACHS:	Asociación Chilena de Seguridad.
ACU:	Agrupación Cultural Universitaria.
ADN:	Desoxirribonucleico. Concepto que representa los centros de información y redistribución identitaria en un cuerpo social.
AOAN:	Asamblea Obrera de Alimentación Nacional.
APJ:	Agrupación de Plásticos Jóvenes.
APS:	Área de Propiedad Social.
BEC:	Brigada Elmo Catalán.
BRP:	Brigadas Ramona Parra.
CADA:	Colectivos Acciones de Arte.
CÉNECA:	Centro de indagación y Expresión Cultural y Artística.
CLACSO:	Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
CN:	Canto Nuevo.
CORFO:	Corporación de Fomento de la Producción.

CUT:	Central Unitaria de Trabajadores.
DC:	Democracia Cristiana.
DICAP:	Discoteca del Cantar Popular.
DINA:	Dirección de Inteligencia Nacional.
EE.UU:	Estados Unidos.
FECH:	Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile.
FEMICH:	Federación de Estudiantes Mineros e Industriales de Chile.
FESES:	Federación de Estudiantes Secundarios
FF.AA:	Fuerzas Armadas.
FMI:	Fondo Monetario Internacional.
FRAP:	Frente de Acción Popular.
J.C:	Jesús Cristo.
JAP:	Junta de Abastecimiento y Precios.
JJCC:	Juventudes Comunistas.
LP:	Long Play.

MAPU:	Movimiento de Acción Popular
MINEDUC:	Ministerio de Educación
MIR:	Movimiento de Izquierda Revolucionaria.
MPC:	Música Popular Chilena..
MPRF:	Música Popular de Raíz Folclórica.
NCCH:	Nueva Canción Chilena.
ONG:	Organización no Gubernamental.
PC:	Partido Comunista.
PDC:	Partido Demócrata Cristiano.
PEA:	Población Económicamente Activa.
PIB:	Producto Interno Bruto.
PS:	Partido Socialista.
PUC:	Pontificia Universidad Católica de Chile.
RCH:	Rock Chileno.
U.P:	Unidad Popular.

URSS: Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

USACH: Universidad de Santiago de Chile.

UTE: Universidad Técnica del Estado.

CAPÍTULO I:

PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1. INTRODUCCIÓN

El estudio que presentamos a continuación es el resultado del trabajo investigativo y analítico de ocho estudiantes de pre-grado que, luego de cinco años de atesorar diversas experiencias y quehaceres históricos se aventuran en la construcción de una nueva mirada al proceso interpretativo de la realidad de nuestro país, recogiendo la memoria que conforma las raíces de nuestra realidad. A partir de lo anterior intentaremos inmortalizar la expresión popular surgida en Santiago de Chile rescatada desde los murales y la producción Musical Popular de Raíz Folclórica entre 1960 y 1990, haciendo hincapié en que éstas son el resultado de la expresión popular.

Es importante precisar que nuestro trabajo consistirá en la utilización de nuevas fuentes historiográficas con el objetivo de reconstruir y analizar la historia nacional desde una nueva perspectiva, basado en el análisis de la producción musical y muralista entre los años 1960 y 1990, y no así la reconstrucción historiográfica del periodo, la que servirá únicamente como contexto para la explicación de la producción artística. Nuestro enfoque está dado desde el arte entendido como una manifestación del sentir individual o colectivo, que conecta la memoria generacional y su producción cultural.

En nuestro caso, el arte presenta un sentir utilitario y manipulador proveniente desde las elites¹ hacia el pueblo creando una conciencia colectiva, convirtiendo este último en un instrumento para sus fines, de este modo, las dirigencias políticas diseñan el tono de las expresiones populares estableciendo las pautas que el pueblo debe seguir en función de su proyecto político, que pasará a la historia por medio de la producción de los murales callejeros, obteniendo una mirada global de las coyunturas socio-políticas de las que se intenta dar cuenta. Dicha función tiene como fin establecer las peticiones reivindicativas de sus creadores, transformándose a lo largo de la historia en un discurso político de demanda social.

La trascendencia de la manifestación popular, además, la visualizaremos a partir de la Música Popular de Raíz Folclórica, la que intenta rescatar la cotidianeidad del pueblo como actor social. De esta forma el trabajo investigativo se dividió en siete capítulos. En el primero se presenta el planteamiento del problema, la delimitación temporal y espacial y los objetivos que darán los lineamientos a nuestra investigación; a través de esto se intentará comprobar nuestra hipótesis de trabajo, determinando, además, la metodología para dicho quehacer. El segundo capítulo, constituido por el marco teórico, es una discusión bibliográfica

¹ Según Luis Vitale en Revista Nueva Sociedad N°83. 1986. La Clase trabajadora 100 años de lucha. Es correcto definir las clases y sus estructuras internas "según el papel que juegan en una formación social histórica concreta, en su relación con los medios de producción y la propiedad, la forma de apropiación del plus producto social, los ingresos por la vía de trabajo productivo e improductivo, en fin, el mecanismo por el cual un sector de la sociedad se apropia del trabajo de los demás", sean estas voluntarios o forzados macro estructuralmente. Es este último elemento el que nos permite en un sentido micro estructural el determinar como elites inclusive a las propias brigadas y su organización interna.

que genera los conceptos fundamentales de nuestra investigación, delimitando la definición y funciones del arte, su relación con la política, para luego contextualizar la realidad nacional a través de lo político, económico y social, así como la historia del Muralismo y la Música Popular de Raíz Folklórica; finalizando con un marco referencial sobre las Teorías Pedagógicas que fundamentarán nuestra Aplicación Didáctica. El tercer capítulo, se constituye del proceso sociocultural político y económico del periodo en cuestión, dando paso a una mejor perspectiva de lo que ahí ocurre con respecto a los elementos estudiados.

El cuarto capítulo está compuesto por el estudio de los murales en Santiago de Chile y cómo estos muestran las necesidades del pueblo a través del muralismo callejero. En este sentido, el capítulo pretende hacer una mirada global del proceso, exponiendo los actores y objetivos que se desenvuelven en la producción artística, para establecer una periodificación que permita estudiar la relación entre arte y política a través de los murales escogidos para el análisis. El quinto capítulo está constituido a partir del análisis musical de la discografía seleccionada en torno a periodificaciones –al igual que en el capítulo anterior– establecidas para la Música Popular de Raíz Folklórica. La división del período de estudio posibilitó la profundización del análisis de las coyunturas socio-políticas que marcaron el desarrollo de la Música Popular de Raíz Folklórica, divisiones que se vuelven fundamentales para comprender el discurso de cada uno de los discos; análisis que se estructura con un eje transversal comparativo compuesto por el grupo Quilapayún. El sexto capítulo contiene la aplicación didáctica de todo

el proyecto realizado, cómo y de que forma se puede hacer un trabajo con esta investigación dentro del aula y que tipo de material se ocupará.

Finalmente, hemos desarrollado el séptimo capítulo que contiene nuestras conclusiones a modo de síntesis y profundización de las ideas generales con la intención de comprobar nuestra hipótesis y sus objetivos.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La relación entre arte y política es un binomio probadamente dialéctico. Las estructuras gubernamentales entre 1960 y 1990 instrumentalizaron la creación artística a fin de adoctrinar las masas populares con los paradigmas fundamentales de sus planes de gobierno logrando condicionar, a través del muralismo y la Música Popular de Raíz Folclórica (MPRF), la acción social de masas, a tal punto de llevar a las organizaciones políticas de base a desenvolverse en función de las fluctuaciones pertinentes a las pautas de creaciones artísticas. De este modo podríamos afirmar que el muralismo callejero como la Música Popular de Raíz Folclórica no pueden ser catalogadas en estricto rigor como populares, sino mas bien instrumentos de dominación política.

Por tanto observamos en el contexto temporal-espacial histórico a tratar tensiones entre la relación arte y política y la respectiva elaboración de campos simbólicos de representación propiamente política. ¿Son netamente populares y espontáneas las manifestaciones artísticas en la estructura investigada?

3. MARCO TEMPORAL Y ESPACIAL

Nuestro marco temporal y espacial data de 1960 a 1990 del siglo XX, localizándolo específicamente en la ciudad de Santiago. La elección no fue al azar, muy por el contrario como señala Gabriel Salazar en la década del '60 convergen una serie de factores que posibilitaran una mayor participación del ciudadano en la política, lo que se ve reafirmado en la siguiente cita:

“Los Jóvenes de la generación del '68 vivieron una peculiaridad histórica: crecieron rodeados de gigantescas estructuras económicas, políticas e ideológicas (Estados Burocráticos, Guerra fría, teorías ideologizadas, etc.) [...] Para comprender la identidad rebelde de los jóvenes de los '60 es preciso tener presente este escenario bélico. Las flores el rock, la predica de paz, la revolución del amor, el hipismo y las multitudinarias concentraciones musicales fueron expresiones de la disidencia juvenil, del humanismo contestatario frente al tenso gigantismo histórico. En Chile, el gigantismo se condensó en la maquinaria del Estado; en la definición magnificada de las tareas de desarrollo, la revolución social y la construcción del hombre nuevo”².

En este cuadro comenzará a construirse una escena cultural y artística que responderá a los sucesos que están conviviendo con las realidades sociales de miles de personas. Ernesto Saúl dirá que *“Es el siglo XX, pleno de conflictos de*

² SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. *Historia Contemporánea de Chile. Tomo V Niñez y Juventud*. LOM Ediciones, Santiago, Chile. 2002. p. 130.

inquietudes sociales, de avances materiales, el que ve renacer el mural y el grabado. La Revolución Rusa, la Primera Guerra Mundial, la crisis económica, la Segunda Guerra Mundial, la explosión industrial y publicitaria, la Guerra de Vietnam, la crisis económica, la Revolución Cubana. De una u otra manera estos acontecimientos dramáticos golpean a varias generaciones de artistas chilenos”³ desde aquí aflora la necesidad de participación no solo cultural en las peñas y en centros universitarios sino de alineamiento y participación política por medio del arte.

Sin embargo, no debemos desconocer que desde principios del siglo XX se evidencia una profunda verticalización en el disciplinamiento político y específicamente en la relación arte-política, John Friedmann y Thomas Lackington nos sitúan en un contexto en donde “[...] hasta 1920, Chile estuvo gobernado por una élite de grandes propietarios que operaba asociada con grandes grupos financieros, nacionales y extranjeros (la minería estaba en gran parte en manos de compañías extranjeras). Aun cuando todo pudiera haber parecido tranquilo en la superficie, la estructura nacional estaba, de hecho, siendo minada gradualmente en sus cimientos. Bajo el impacto de la rápida urbanización, se estaba formando una nueva clase de profesionales, burócratas, empresarios y personal administrativo y de oficinas y todos ellos comenzaban a presionar para alcanzar una situación en la escala económica y social, exigiendo

³ SAÚL, Ernesto. **Pintura social en Chile**. Editorial Quimantu, Santiago, Chile, 1972, p. 45.

influencia y poder. En 1920 aprovechando la ventaja de la crisis económica acarreada por la Primera Guerra Mundial, los nuevos sectores medios se movieron para obtener el control del gobierno. La elección de Arturo Alessandri Palma a la Presidencia, en medio de las brillantes promesas de una nueva era, «tuvo todos los aspectos de una revolución social, aun cuando no fuera sangrienta. La mejor parte de la clase media hizo causa común con los obreros de la minería y de las fábricas para destronar a la aristocracia... Sin embargo, los nuevos sectores de clase media eran todavía numéricamente débiles. En 1920, probablemente representaban sólo un poco más del diez por ciento de la población total. Treinta años más tarde, habían doblado su fuerza relativa; y hacia 1960, se habían elevado hasta alcanzar un cuarto de la población total. Si se proponían dominar, los políticos de la clase media tendrían que seguir un esquema cambiante de alianzas. Y una de sus primeras alianzas fue la clase obrera organizada.⁴ Por tanto esta relación de dominación en su origen se estructura en elites que finalmente cooptarán las manifestaciones y canales populares para acercar sus planteamientos y desde allí difundirlos en los mismos sectores en procesos de "inclusión". Durante casi medio siglo, a partir del primer período de la administración Alessandri, la acción política de las clases media y obrera sirvió primordialmente como instrumento para promover sus intereses

⁴ FRIEDMANN John- LACKINGTON Thomas, **La Hiperurbanización y el desarrollo nacional de Chile**. En: Godoy, Hernán. Estructura Social de Chile. Editorial Universitaria, Santiago, 1971, pp. 430-432.

parciales.⁵ Entre estos instrumentos es notable el manejo del Arte en medio de las fluctuaciones y coyunturas que se desprenden en los periodos determinados en esta investigación.

Cabe destacar que en el desarrollo de las estructuras estudiadas elaboraremos para una reflexión un tanto más comprensiva periodificaciones en torno a procesos de corta duración, estos serán definidos de manera específica en los respectivos apartados de la investigación.

4. OBJETIVOS

4.1. OBJETIVOS GENERALES

1. Demostrar el tipo de relación existente entre arte y política a través de la creación de Murales Callejeros y la grabación de Música Popular de Raíz Folclórica en Santiago de Chile entre 1960 y 1990.
2. Determinar los períodos por los que pasa la producción muralista y musical entre 1960 y 1990 en Santiago de Chile.
3. Elaborar material didáctico con recursos audiovisuales que aborde la producción muralista y musical en Santiago de Chile entre 1960 y 1990 para ser utilizado en el aula.

⁵ Ibid., 430-432.

4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Determinar las dimensiones en que el arte mural y musical dan cuenta de una declaración política por parte de sus autores, transformando estas manifestaciones en una forma de expresión ciudadana.
2. Reconocer los elementos simbólicos que evidencian de las relaciones de poder histórico concretas a través de las producciones artísticas del Muralismo Callejero y Música Popular de Raíz Folclórica.
3. Elaborar y caracterizar las periodificaciones en base a coyunturas históricas relativas al Muralismo Callejero y la Música Popular de Raíz Folclórica en Santiago de Chile entre 1960 y 1990.
4. Conocer las implicancias históricas de las Brigadas Muralistas y la Música Popular de Raíz Folclórica en Santiago de Chile desde 1960 a 1990.
5. Identificar los elementos de continuidad y discontinuidad históricos en términos de la producción visual y musical entre los años 1960 y 1990 en Santiago de Chile.
6. Rescatar el valor del arte como fuente historiográfica y recurso didáctico para el quehacer educativo.
7. Dimensionar la potencialidad del arte muralista y musical como un recurso transversal para la educación.

5. HIPÓTESIS

La relación entre arte y política en Santiago de Chile entre 1960 y 1990 crea campos simbólicos de representación (muralismo callejero y música popular de raíz folclórica) en función del sujeto popular. Los productos de estos campos simbólicos no tendrán un carácter propiamente popular permanente, es decir, presentan fluctuaciones a lo largo del periodo de estudio determinadas desde la influencia ejercida por las elites (dirigencias políticas), que asumen el liderazgo de dicha representación configurando las formas de expresión y producción artística en función de un proyecto político.

7. METODOLOGÍA

a) Estudio a realizar.

Se analizará historiográficamente el desarrollo de las brigadas muralistas callejeras y la música popular de raíz folclórica desde sus momentos de mayor auge naciente que se expresa desde la década de 1960 hasta el final de la década de 1980. La finalidad de este estudio, es determinar si el arte como expresión política popular es una constante durante todo el periodo histórico estudiado y si esto generó otro tipo de expresiones simbólicas.

Los pasos metodológicos a esgrimir serán primero recurrir a fuentes básicas dentro de la historiografía social y política de Chile, prontamente derivaremos a lecturas un tanto mas específicas y además a la revisión de bibliografía que nos de a conocer el desarrollo del arte en el periodo estudiado. Se suma, además, la recopilación de música a través de LP, Casetes y C.D., se adhiere una revisión

de fotografías y catálogos del muralismo popular, los cuales nos facilitarán un análisis de las condiciones de enunciación y producción social del campo artístico.

b) El Análisis del Tiempo Historiográfico.

Nuestro marco temporal aduce a las estructuras teóricas vistas en las corrientes historiográficas a utilizar. En este caso situaremos la relación arte-política en una "estructura" de tipo braudeliana, esta se vera afectada por "coyunturas" las que estarán definidas en respectivas periodificaciones (Muralismo callejero o MPRF), estas coyunturas son detonadas desde "momentos" en la historia del país.

c) Los Espacios Históricos.

Estos se circunscriben a Santiago de Chile, ciudad que delimita nuestros objetos de estudio. Especialmente en el muralismo se señalarán barrios emblemáticos o sectores de popular destino para estas prácticas culturales, es el caso de la Villa Francia o la población La Legua, entre otros. En materia musical los espacios se reducen a la difusión de la música y su repercusión en esta ciudad.

d) Instrumentos y Técnicas para el Análisis de la Información.

Nuestra investigación es netamente cualitativa. La principal técnica de investigación que fue utilizada es el análisis del contenido presentado en textos propiamente tales, como aquél inscrito en imágenes y producción discográfica, asumiendo que cada uno de ellos posee un lenguaje y símbolos propios. Así como "[...] la observación es el modo más espontáneo y antiguo de recoger

*información, y la entrevista es el modo más popularizado por los investigadores actuales, la lectura de un texto es el más amplio, universalizado y rico de los modos actuales de llevar a cabo esta tarea*⁶. La lectura junto con el análisis de contenido se convierten en el más relevante instrumento técnico de investigación en Ciencias Sociales, especialmente en la historia. Se supone que con este tipo de técnica, la información escrita *"[...] en textos permanece físicamente y queda separada (en el tiempo y el espacio) de su propio autor."*⁷ Prontamente al describir los procesos y los hechos, se procede a analizar los datos (comparar sobre todo en la etapa explicativa). Es importante comprender que *"[...] los datos no hablan por sí mismos, hay que hacerlos hablar, hay que extraer su significado, hay que realizar inferencias del texto a su(s) contexto(s)"*⁸.

Ahora bien en el muralismo para lograr un análisis más esclarecedor de las obras consideradas se utilizó el **método iconográfico de Panofsky**, el cual propone comprender esencialmente el contexto de la obra producida. En materia musical, se utilizaron ciertos **elementos de la Musicología**, en específico un esquema de análisis propuesto por Juan Pablo Gonzáles, en este se analiza elementos como el autor, la composición y la difusión que esta tuvo. Finalmente estos elementos se alinean para comprender el desarrollo del **Poder Simbólico** y los campos de

⁶ RUIZ, José. **Metodología de la Investigación Cualitativa**. Bilbao, España, Universidad de Dusto. 1999. p. 191.

⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁸ *Ibid.*, p. 232.

producción que generó en diversos contextos socioculturales, lo esencial es observar donde se ubicaron y desde allí deslizarnos a una comprensión analítica.

f) Tipo de investigación.

Nuestra investigación se define dentro de conceptualizaciones y fases exploratorias, descriptivas y explicativas. En concordancia a lo anterior el método será Inductivo de perfil analítico. El propósito es adentrarnos en medio de lugares no recorridos de manera tan aguda por la historiografía nacional y desde allí develar etapas y procesos de gran repercusión en la cotidianidad y generalidad artística y política de la Historia de Chile en el periodo estudiado.

Fase Exploratoria.

Fundamentalmente los estudios exploratorios son aquellos donde “[...] *el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que únicamente hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio*”⁹. En esta etapa la labor se complejiza, puesto que la información que se busca es de difícil acceso o simplemente nos encontramos con que no existen estudios comparativos. En nuestro caso nuestro tema de estudio ha sido poco abordado por la historiografía tradicional dejando inconclusa y pendiente estas etapas. Es importante entender la utilidad de este tipo de

⁹ Ibid., p. 58.

estudio, ya que significa hacer investigación y desentrañar un conocimiento nuevo que al no ser estudiado anteriormente cobra una importancia fundamental, además, “[...] sirven para familiarizarnos con fenómenos relativamente desconocidos, siendo necesario mencionar que esta clase de estudios implican un mayor “riesgo” y requieren gran paciencia, serenidad y receptividad por parte del investigador”¹⁰. Por ende, nuestro interés es atrevernos a “descubrir” y a innovar en sectores poco estudiados y analizados por la historiografía nacional.

Fase Descriptiva.

En esta fase lo que importa es medir “[...] de manera más bien independiente los conceptos o variables a los que se refieren. Aunque, desde luego, pueden integrar las mediciones de cada una de dichas variables para decir cómo es y cómo se manifiesta el fenómeno de interés, su objetivo no es indicar cómo se relacionan las variables medidas”¹¹. Los estudios descriptivos, entre otras cosas, “se centran en medir con la mayor precisión posible [además, este tipo de investigación] requiere considerable conocimiento del área que se investiga para formular las preguntas específicas que busca responder”¹². En este caso nos centraremos en describir elementos que configuran un tejido para el desarrollo del arte, es por eso que existe exclusivamente un apartado en donde se describe el contexto histórico, político, económico y los movimientos sociales.

¹⁰ Ibid., p.59.

¹¹ HERNÁNDEZ-SAMPIERI, Roberto, VV.AA. **Metodología de la Investigación**. México. Mc Graw Hill. 1998. p. 61.

¹² Ibid., p. 60.

Fase Explicativa.

En esta fase se intenta llegar más allá de la descripción de los conceptos o fenómenos, o del establecimiento de relaciones entre los conceptos; están dirigidos a responder a las causas de los eventos físicos o sociales. Como su nombre lo indica, su interés se centra en explicar por qué ocurre un fenómeno y en que condiciones se da éste, o por qué dos o más variables están relacionadas¹³. La investigación realizada en los capítulos de Muralismo Callejero, MPRF y Conclusiones, se centran en dar respuestas y explicaciones a los fenómenos que se entrecruzaron para determinar hechos, esta fase será de las más destacables en el presente trabajo

8. TEORÍA HISTORIOGRÁFICA

Cuando nos situamos en una investigación historiográfica estamos remitiéndonos en su etimología a la "escritura de la Historia", sin olvidar que el ejercicio del historiador apunta hacia la reflexión teórica y metodológica. El estudio de la historia según Julio Aróstegui "[...] es una cualidad inherente a la vida individual y social del hombre, vinculada en forma inextricable con otra realidad como es el tiempo"¹⁴ Por tanto, el Historiador se adscribe a un hecho desarrollado en el tiempo, estos son analizados en nuestro caso desde fuentes primarias,

¹³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴ ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación Histórica. Teoría y Método*. Barcelona, España, Editorial Crítica, 1999, pp. 23.

secundarias y monumentos a su vez por medio de elementos teóricos y metodológicos.

El ejercicio de la historia además se remitirá a un “estudio de causas”, estableciéndose además la historiografía como las formas de elaboración de conciencia reflexiva, Braudel señalará que “[...] *toda nuestra conciencia viene determinada por el pasado y nuestro hacer en el presente depende de esa conciencia histórica. Y es justamente a ese hacer con conciencia, ese hacer humano, a lo que llamamos historia*”¹⁵. Otra perspectiva es la de Gunnar Mendoza quién establece que la historiografía es “[...] *la reflexión que hacen los seres humanos para averiguar y comunicar su historia, o sea la experiencia vital a la que llegan los seres humanos en su marcha por la existencia*”¹⁶. Podríamos evidenciar en relación a las afirmaciones anteriores que la historia es un “[...] *vasto y complejo proceso de génesis, crecimiento y organización a través del cual la humanidad toma conciencia de sí misma y de su situación en el mundo, y el individuo emerge como persona ante la naturaleza y la propia historia*”¹⁷ que se nos “[...] *presenta, al igual que la vida misma, como un espectáculo fugaz, móvil, formado por la trama de problemas intrínsecamente mezclados y que puede revestir sucesivamente, multitud de aspectos diversos y contradictorios*”¹⁸.

¹⁵ BRAUDEL, Fernand. **La historia y las ciencias sociales**. México, Editorial Alianza, 1989. p. 42.

¹⁶ MENDOZA, Gunnar. **La historiografía: Porqué y para qué**. En Revista cultural N° 3. Fundación Cultural del Banco Central. La Paz, Bolivia. 1998. p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ BRAUDEL, Fernand. **La historia y las....** op. cit., p. 125.

Nuestra investigación contempla elementos conceptuales que esencialmente provienen de la Escuela de los Annales y de la Nouvelle Historie. La importancia de la Escuela de los Annales es trascendental debido a que rompe antiguos paradigmas positivistas e incorpora dentro del discurso histórico la interpretación, además de resaltar nuevos sujetos históricos, omitidos por la historiografía tradicional, la que antes era negada e incluso reprimida; ello reformula la visión histórica. Una de sus ideas más importantes es la incorporación de la subjetividad de las Ciencias Sociales, lo que se convierte en un paradigma que supera la barrera del tiempo, ya que una infinidad de autores validan su discurso gracias a la incorporación de nuevas fuentes bibliográficas, o la reinterpretación de antiguas fuentes que se guiaban por el prototipo del positivismo. A esto se le suma el “[...] desarrollo de nuevas temáticas y un interés por el uso de nuevos tipos de fuentes”¹⁹, como son las fuentes secundarias, en las que se encuentran elementos que el paradigma positivista no habría pensado en incorporar; es el caso por ejemplo de la arquitectura o la interpretación de las obras de artes, las que contextualizadas al período histórico pueden ser una fuente muy interesante de conocimiento. Otro elemento que enfatiza esta corriente es que “[...] la obra de la historia pasa a ser “temática” y no meramente descripción de secuencias cronológicas”²⁰; es así que el trabajo del historiador se apega al orden social, ya

¹⁹ AROSTEGUI, Julio. op. cit. p. 104.

²⁰ *Ibid.* p. 104.

que no enfatiza “[...] *narrar episodios sino resolver problemas*”²¹, acercando el discurso histórico al contexto de cambio o mejora social gracias al uso de subjetividades. La incorporación de la “[...] *geografía, la sociología, la antropología, la economía*”²² y otras ciencias, es clave para entender el desarrollo, poder y la influencia que tiene la escuela de los Annales.

Ahora bien la **Nouvelle Histoire** se concentra en “[...] *las propuestas de una nueva historia: nuevos problemas a estudiar, nuevos métodos y nuevos campos de estudio*”²³. Esta correspondería a la episteme misma de la escuela. Otro de los aspectos de esta Escuela, tiene que ver con el planteamiento del estudio de las mentalidades, la cual profundiza y valida la propia interpretación del autor y donde la incorporación de las ideologías, cualquiera que fuese, tiene un valor histórico, según su validación histórica en fuentes.

Dentro de las escuelas historiográficas encontramos diversos conceptos ejes o fundamentales, por ejemplo Braudel plantea el concepto de **estructura** principalmente se establece que la historia debe integrar la totalidad y es en el contacto con las otras ciencias donde los niveles se integran en esa totalidad, por medio de estructuras, transformándose en un quehacer interdisciplinario. Para Braudel, la estructura es una especie de encadenamiento descriptivo de los distintos hechos y niveles, poniéndolos en acción. Enfatiza las permanencias y

²¹ Ibid. p. 104.

²² Ibid. p. 105.

²³ Ibid. p. 105.

esto se manifiesta en la división de los tiempos entre tiempo largo, tiempo medio y tiempo corto. *“Los observadores de lo social entienden por estructura una organización, una coherencia, unas relaciones suficientemente fijas entre realidades y masas sociales... [Para los] historiadores, una estructura es indudablemente un ensamblaje, una arquitectura, pero, más aún, una realidad que el tiempo tarda enormemente en desgastar y en transportar. Ciertas estructuras están dotadas de tan larga vida que se convierte en elementos estables de una infinidad de generaciones: obstruyen la historia, la entorpecen y, por tanto, determinan su transcurrir. Otras, por el contrario, se desintegran más rápidamente”²⁴*. No es que Braudel descomponga la totalidad, pero sí lo hace con los tiempos. Desde esta perspectiva, el concepto de estructura se vincula, al mismo tiempo, con una estructura englobante (el tiempo largo), y una estructura media, inmersa en la anterior. Pierre Vilar, en su crítica a Braudel, plantea que *“[...] la estructura no es algo fijo o invariante, sino que es un proceso con una lógica de funcionamiento en el cual se pueden encontrar ciclos de decadencia y ciclos de renovación, todo en un constante cambio”²⁵*. Cardoso afirma que *“[...] el concepto de estructura se da en historia económica, en oposición al concepto de coyuntura o movimiento. La estructura designa entonces, a la vez, las permanencias económicas y las proporciones que existen entre los*

²⁴ BRAUDEL, Fernand, *La historia y las.....*op. cit. p. 70.

²⁵ VILAR, P. *Estructura y Coyuntura, en Introducción al Vocabulario del análisis histórico*. Barcelona, España, Editorial. Crítica. 1980. pp. 51-105.

fenómenos"²⁶. El concepto de estructura, dice Cardoso, "[...] aparece vinculado a la toma de conciencia de los historiadores acerca de que el estudio de la evolución de las sociedades, demuestra la existencia de ciertos sectores y elementos de la realidad social, caracterizados por una estabilidad y una permanencia relativas y extremadamente variables"²⁷. Por tanto, Cardoso estima que estructura y movimiento están vinculados. Los diferentes tipos de estructuras tienen aparejados diferentes tipos de coyunturas. Cuando estas últimas se acumulan, se producen los cambios estructurales.

Pomian, establece que dentro de una estructura basta que "[...] un elemento de este conjunto cambie, para que todos los demás pierdan su razón de ser"²⁸. Estima, que las Estructuras son "[...] fenómenos geográficos, ecológicos, técnicos, económicos, sociales, políticos, culturales, psicológicos, que permanecen constantes durante un largo período por que no evolucionan, sino de una manera casi imperceptible; en otras palabras, la Estructura viene definida implícitamente como un conjunto de imposiciones, límites o barreras, que impiden a las diferentes variables, cuyas fluctuaciones constituyen la coyuntura, elevarse por encima de cierto techo. Los cambios de Estructura, que consisten en innovaciones que permiten trascender las antiguas imposiciones, poseen carácter de transformaciones cualitativas, de rupturas de continuidad. El tiempo de las Estructuras es lentísimo, casi inmóvil; en última instancia, cabría decir que

²⁶ CARDOSO, Ciro; PÉREZ BRIGNOLI, H. **Los métodos de la historia**. Barcelona, Crítica, 1976.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ POMIAN, Krzysztof, **Diccionario del saber moderno**. España, Editorial Retz, Bilbao, España. 1988. p. 198.

*dentro de cada tipo de Estructura es casi estacionario. Pero, cuando se comparan las estructuras que se suceden, se ve que a este nivel se sitúan las transformaciones irreversibles: las mutaciones que cambian un tipo de estructura en otro*²⁹. Es por ello que plantea que el tiempo de las estructuras, en términos braudelianos, es la larga duración, la semiinmovilidad, el tiempo que casi no pasa, que se mantiene semiestático, pero que avanza lentamente, guardando la energía de todos aquellos pequeños cambios, de todos aquellos acontecimientos instantáneos que a la postre van generando los grandes cambios en las estructuras de la historia.

En esta investigación, la estructura histórica que abordaremos es la relación **arte-política**, contenida en un proceso de mediana duración que se extiende desde 1960 a 1990, por lo que el objeto de estudio es un sistema histórico en cambio, dinámico y sujeto a coyunturas, es decir, un conjunto de elementos interdependientes. Aparece en el contexto de una definición y elección intencional realizada por el historiador y, por lo tanto, inserta en una teoría hipotética-deductiva que se propone explicar el carácter correlacional de arte y política contenido entre los años 1960 a 1990³⁰.

La estructura se desarrolla en el tiempo, en el que podemos observar diversos acontecimientos. Lo que nos incumbe para una construcción de la idea de

²⁹ Ibid., pp. 211-212.

³⁰ RAYMOND, Boudon. Tomado de Ciro Cardoso y H. Pérez Brignoli. "Los métodos de la historia". Barcelona, Crítica, 1976. pp. 50.

historia, es en realidad, la manera en que puede captarse y explicarse de forma objetiva la significación del tiempo como un componente interno, inserto realmente en las cosas, en qué forma el tiempo actúa sobre la existencia de las cosas y se manifiesta en el proceso histórico. Braudel expresa que él deposita confianza en la historia como “[...] herramienta de conocimiento e instrumento de medición” y que una “gran historia significa una historia que se orienta a lo general, que es capaz de extrapolar los detalles, de rebasar la erudición y de captar lo vivo, con sus riesgos y peligros y en sus más grandes líneas de verdad”³¹. Para él, un acontecimiento es un hecho histórico, “[...] un hecho notado, señalado a nuestra atención, registrado, convertido de un modo u otro en visible para nuestra mirada, por una luz tal vez fortuita, en medio de la masa de esos hechos tal vez innumerables que, a cada instante, conforman la historia ideal y completa del mundo. No creamos entonces en la pureza del hecho material de la historia ayer, y que se sigue considerando con una especie de idolatría”. Lo que decidirá la importancia del “acontecimiento” son “las consecuencias que se deriven o no de él”³². “El acontecimiento es explosivo, tonante. Echa tanto humo que llena la conciencia de los contemporáneos; pero apenas dura, apenas se advierte su llama”³³.

En el desenlace de las estructuras todo acontecimiento histórico tiene un significado pleno en función de un ámbito que lo rodea y, en gran medida,

³¹ BRAUDEL, Fernand. **Las Ambiciones de la Historia**. Barcelona, Editorial Crítica, 2002, p. 23.

³² *Ibid.*, pp. 24 – 27.

³³ BRAUDEL, Fernand. **La historia y las.....op. cit.** p. 65.

determina el contexto historiográficamente, la coyuntura. El término “**coyuntura**” debe ser comprendido a partir de una “estructura” en estudio, en este caso la relación Arte-Política, que es nuestro marco temporal mayor. Es decir, si “[...] estructura” es “un conjunto de imposiciones, límites o barreras que impiden las diferentes variables” actuar, la “coyuntura” serían sus fluctuaciones³⁴. Braudel la define como una “[...] realidad a corto plazo”³⁵, es decir, compuesta por una multiplicidad de “**acontecimientos**”. En el desarrollo de apreciaciones temporales se establecerán apreciaciones según su longitud temporal: Por ejemplo, el movimiento secular (el trend), el más largo de los movimientos largos; las coyunturas largas (los ciclos de cincuenta años de Kondratieff, ciclos dobles o hiper ciclos, los inter ciclos); las coyunturas cortas, ciclos intradeceniales y cambios estacionales³⁶.

De acuerdo a las concepciones de los tiempos históricos en las estructuras precisamos en nuestra investigación que es posible observar diversas periodificaciones o ciclos, en medio de estos es notable la relación **Dialéctica** que se da en el binomio o premisa arte-política, la dialéctica primariamente se adscribe al materialismo histórico, pero en definitiva intentaremos ser lo mas puntuales y determinar que en nuestra investigación la dialéctica , son los elementos complementarios y antagónica en disparidad de fuerzas que modelan

³⁴ POMIAN, Krzysztof., op. cit. p. 212.

³⁵ BRAUDEL, Fernand. **El Mediterráneo y el Mundo Mediterráneo en la Época de Felipe II**, México, F. C. E., Tomo I, 1976. p. 23.

³⁶ Ibid. p. 321.

la Historia. Engels mencionara en el "Anti Dühring" que la dialéctica son "[...] *los dos polos de una contraposición, como positivo y negativo, son tan inseparables el uno del otro como contrapuestos el uno al otro, y que a pesar de toda su contraposición se ínter penetran el uno al otro; también descubrimos que causa y efecto son representaciones que no tienen validez Como tales, sino en la aplicación a cada caso particular, y que se funden en cuanto contemplamos el caso particular en su conexión general con el todo del mundo, y se disuelven en la concepción de la alteración universal, en la cual las causas y los efectos cambian constantemente de lugar, y lo que ahora o aquí es efecto, allí o entonces es causa, y viceversa*"³⁷. Por lo tanto la relación arte y política se define como dialéctica la que se evidencia en una interacción en la que mayoritariamente la política determina los campos simbólicos y de reproducción artística.

Completamente necesario es hacer hincapié en la incidencia del **arte como fuente historiográfica**. Nuestra investigación no se limita a las fronteras de la historiografía clásica, considerando además, que esta es una tesis de Pedagogía en Historia, lo que determina que la investigación no se reduce al mero bagaje teórico historiográfico, sino que trata de localizarse en inflexiones entre múltiples disciplinas, en este caso el arte y sus nexos con la historia y por lo tanto con la enseñanza de esta en el aula.

³⁷ ENGELS, Frederich. **Anti duhring**, Editorial Claridad. Buenos Aires, Argentina, 1963. p. 4.

Jacques Le Goff se encargará de situar a las artes como “monumentos”, “hitos” y/o “patrimonios” que se alojan en la **Memoria Histórica**, como elementos sustanciales a la hora de construir una investigación historiográfica, es decir, considerar al arte expresado como una fuente totalmente válida. Le Goff en “El Orden de la Memoria” se encarga de realizar un recorrido histórico en el cual la memoria a través del arte va tomando preponderancia a la hora de ordenar los sucesos, *“Para Aristóteles, que distingue la memoria propiamente dicha, la mera facultad de conservar el pasado, y la reminiscencia, la facultad de volver a llamar voluntariamente aquel pasado, la memoria, desacralizada, laicizada, está «ahora incluida en el tiempo, pero en un tiempo que permanece, también para Aristóteles, rebelde a la inteligibilidad» [Vernant, 1965]. Pero su tratado De la memoria y la reminiscencia parecerá a los grandes escolásticos del medioevo, Alberto Magno y Tomás de Aquino, un arte de la memoria, parangonable con la Rhetorica ad Herennium atribuida a Cicerón.”* Este **arte de la memoria** es la que compete a la historia y no solo como un conocimiento legible, sino que además como un aprendizaje icónico, palpable y expresivo que lleva al estudiante a explorar y deducir las trascendencias y significados.

Eric Hobsbawm menciona que de manera constante el historiador separa al arte de las fuentes historiográficas relegándolas a simples menciones, *“Es practica habitual entre los historiadores – incluyendo al que esto escribe- analizar el desarrollo de las artes, a pesar de lo profundamente arraigado de lo que está en la sociedad, como si fuesen separables de su contexto contemporáneo, como*

*una rama o tipo de actividad humana sujeta a sus propias reglas y susceptible por ello de ser juzgada de acuerdo con ella*³⁸. Es imprescindible considerar las manifestaciones culturales debido a que estas son relevantes al contexto histórico en el que estas se plasmaron.

Es necesario además mencionar el rol de la **Plástica Social**, este consiste en que a través de la plástica y la técnica que existe en la elaboración de cualquier manifestación de arte intente plasmar una carga sociocultural, un dejo de intromisión a problemáticas sociales y una composición acorde al contexto cotidiano. Juan Scalco, un artista plástico social de renombre, indica que es sencillo realizar arte abstracto, lo complejo es que la gran mayoría de las personas vean retratados sus diario vivir personales y sociales en una obra de arte, *"A mí me interesa todo -dijo-: hay que expresar con la composición, con la ubicación de las figuras, qué tienen éstas que decir. No puede ser un arte sin un contenido claro. Sus paisajes son testimonios de lugares reales, son representaciones de lugares de trabajo, de ambientes de vida, de los verdaderos escenarios en los que se desarrollan las actividades humanas, y sus pinturas temáticas son alegatos en favor de la vida y la justicia, en los que la situación está resuelta siempre con un elemento constante, y que podría decirse característico de su obra: la dignidad del ser humano."*³⁹ En definitiva el arte

³⁸ HOBBSAWM, Eric. **Historia del siglo XX**. Editorial Crítica; Barcelona, España. 1994.p. 495

³⁹ HOCEVAR, Sergio, Mendoza, Argentina, 2006. Visitado 15 de diciembre de 2007 En: http://www.losandes.com.ar/2007/0429/suplementos/cultura/nota373423_1.htm

como fuente historiográfica, no solo representa visiones particulares sino que en bastantes ocasiones percepciones ciudadanas.

El arte, por tanto, se incrusta en el tiempo de la historia, por lo que la historiografía no debería dejar excluida las elaboraciones que perpetúan la memoria en espacios determinados. En el caso de nuestra investigación se manifiestan *"[...]las músicas populares como modalidad y lugar privilegiado donde se cruza y articula el tiempo histórico con el tiempo del cotidiano, el imaginario social general con lo subjetivo individual, situación que las constituye en camino para transitar colectivamente hacia el futuro desde el desconcierto de este fin de milenio"*⁴⁰

⁴⁰ TORRES, Rodrigo. **Músicas populares, memoria y nación (el caso de la invención musical en Chile) en Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX.** Garcés Mario compilador. Santiago, Chile. Ediciones LOM. 2000. p. 110.

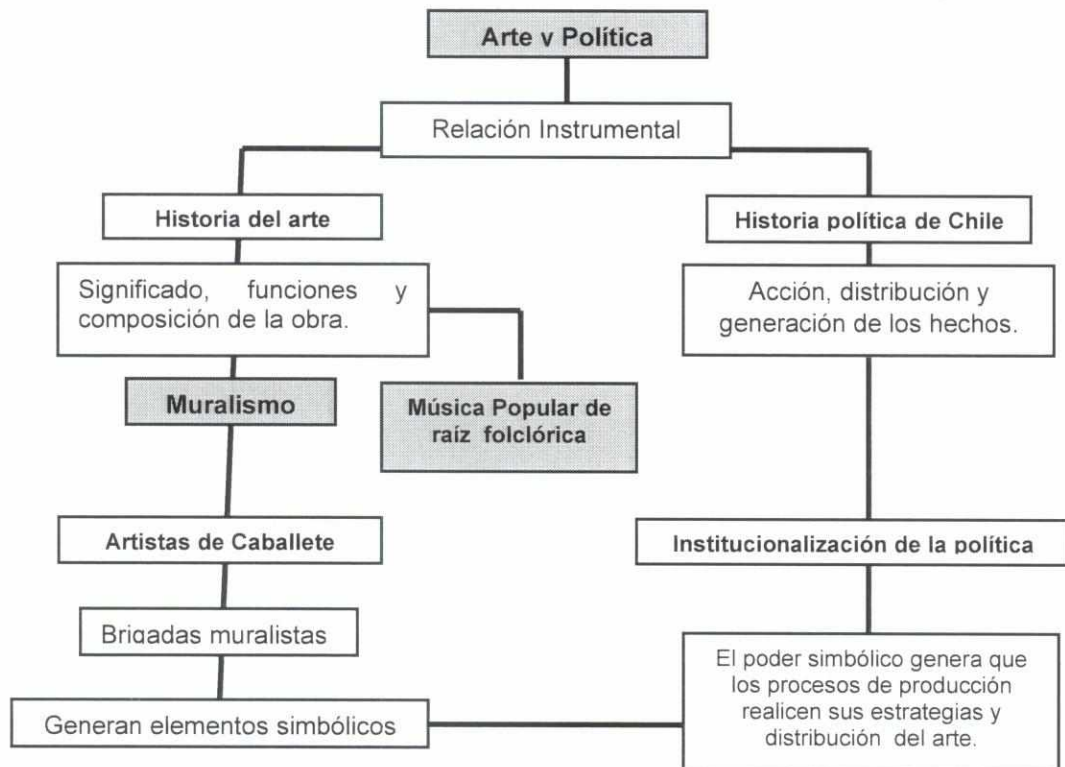
CAPÍTULO II:

MARCO TEÓRICO

Objetivo del Capítulo

- Establecer los conceptos centrales y la discusión bibliográfica a utilizar en la investigación.

Cuadro Esquemático



1. ALGUNAS APRECIACIONES TEÓRICAS ENTRE ARTE-POLÍTICA

Localizaremos un binomio hipotético que da inicio a nuestra investigación, este es, **Arte-Política**. Entenderemos este binomio de manera yuxtapuesta, esto quiere decir, que utilizaremos dos elementos sintetizadores que engloban una cadena de sucesos y memorias interconectadas y recíprocas, en definitiva dos cuerpos que tienen órganos en común y que son capaces de generar vitalidad el uno al otro, sus factores y elementos se ven inmersos en la construcción de una historia, de un imaginario colectivo y en el devenir de fenómenos particulares. Según Susana Pérez Trost toda acción humana es política, nace preñada de alguna ideología⁴¹. Ninguna obra de arte puede escapar la coyuntura del tiempo que la vio nacer. Pero, si la obra se expresa con el idioma de su hora, ¿cómo puede perforar la coyuntura? Grandes obras, que más allá de lo particular, hablaron ayer, hablan y se disfrutan hoy, he allí la importancia de la labor historiográfica al re-novar y delatar los procesos enhebrados.

Singularmente desde Aristóteles vemos la interconexión del binomio, no es menor que en el Libro I de **Política** el brillante autor griego mencione lo siguiente *“Es claro, por tanto, que todas las asociaciones tienden a un bien de cierta especie, y que el más importante de todos los bienes debe ser el objeto de la más importante de las asociaciones, de aquella que encierra todas las demás, y*

⁴¹ PÉREZ, Susana. **Arte y política. ¿Dónde cruzar el umbral?** 2004. Argentina. Visitado el 10 de septiembre de 2007. En <http://www.rosariarte.com.ar/contenidos/index.php?op=nota&nid=83>

a la cual se llama precisamente Estado y asociación política.”⁴² Comprendemos por ende que arte y política continúan otorgándose recíprocamente múltiples elementos que encapsulan variadas memorias, códigos y fibras.

Immanuel Kant, reafirma la implicancia del binomio en el solo hecho de la existencia del ser y prontamente de su producción;

*“Pues, todo lo que haya de sensitivo en cualquier conocimiento de la especial índole del sujeto es patente que lo sensitivamente conocido es representación de las cosas como aparecen; mas lo intelectualmente conocido, lo es de ellos tal cual son. Mas en la representación del sentido hay, primero, algo que llamarías materia, a saber: sensación; además, algo que podría denominarse forma, a saber: la especie de lo sensible que delata la manera cómo las variadas cosas que afectan a los sentidos son coordinadas por una cierta ley natural del ánimo.”*⁴³

Estas sensaciones del sujeto según Kant, serían los que provocarían imaginarios colectivos que se concretizan en expresiones de necesidad continua. Esa necesidad de representación simbólica (pintura o música), es una representación que recorta la esencia de un sujeto particular y la encaja en proyectos macros

⁴² ARISTÓTELES. **Política**. Instituto Caro. Bogotá, Colombia. 1989. p. 1.

⁴³ KANT, Immanuel. **De la forma y principios del mundo sensible e inteligible**. El ateneo, Buenos Aires. 1950. p. 11.

capaces de otorgar vigor a un ideal o a una profunda sensación del alma que incita a valores y sentimientos a ser parte de una estética definida y propia.

Ahora los planteamientos preliminares son exhibidos para establecer si realmente la política es un instrumento del arte o viceversa.

Aristóteles señala que “[...] si cada instrumento pudiese, en virtud de una orden recibida o, si se quiere, adivinada, trabajar por sí mismo, como las estatuas de Dédalo o los trípodes de Vulcano, «que se iban solos a las reuniones de los dioses»; si las lanzaderas tejiesen por sí mismas; si el arco tocase solo la cítara, los empresarios prescindirían de los operarios y los señores de los esclavos³ es decir insiste con una relación instrumental correspondiente”⁴⁴.

No obstante, es riesgoso asegurar una interrelación instrumental equilibrada y equitativa ya que esta siempre se vera atravesada por los fines que un dispositivo ejerce sobre otro. La destacada Teórica Política alemana Hannah Arendt en relación a la acción del hombre y la relación de diversas actividades instrumentales que trastocan lo político (entre ellas el arte) menciona lo siguiente, “Tendremos que hablar más tarde del extraordinario significado de estos principios que mueven al hombre a la acción y de los que ésta se nutre constantemente. Pero aquí, para evitar malentendidos, ya debemos señalar una dificultad. Los principios que inspiran la acción no solamente no son los mismos

⁴⁴ ARISTÓTELES, op. cit. p. 1.

*en las diversas formas de gobierno y épocas de la historia: más bien lo que era principio de la acción en un período puede convertirse en meta a que orientarse en otro o también en fin que perseguir.*⁴⁵

El desafío que asoma tras lo expuesto por Arendt es situar el Binomio en un contexto histórico adecuado y desde allí observar los instrumentos, sus disposiciones y sus respectivos fines.

En función a lo anteriormente manifestado es posible realizar un paneo general de la historia universal y por ejemplo ver como desde el inicio de las civilizaciones decisiones gubernamentales se han servido del arte, los tótems, las monumentales construcciones de Estado en Egipto, Mesopotamia o en el Imperio Azteca, cruzando por el coliseo romano, las catedrales góticas, o las construcciones ideológicas de los regímenes fascistas es el caso de la Alemania Nazi de Hitler con el Dr. Paul Joseph Goebbels a la cabeza encargado del Propaganda Ministerium, podríamos sumar más ejemplos y no acabar. Es que dilucidando lo anterior es posible expresar que en la mayoría de los intervalos de la Historia el dispositivo político engendra y da a luz una batería de simbolismos y señas compiladoras que edifican un Imaginario Social inmerso en un contexto preciso.

⁴⁵ ARENDT, Hannah. *¿Qué es la Política?* Paidós. Barcelona, España. 1997. p.134

2. ¿(A)RTE O (A)RTE?

Por otro lado es menester el preguntarnos ¿Qué tipo de arte comienza a elaborarse? ¿Qué sucede con el contenido del arte?. El Historiador del Arte Ernst Gombrich declara unas palabras muy profundas en donde da a conocer irónicamente los usos y composiciones instrumentales del "(A-a)rte", llegando a decir inclusive que no existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas.

"Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. Entre unos y otros, han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo"⁴⁶.

Sin lugar a dudas deja entrever una diferenciación que intentaremos demostrar en nuestra investigación. Veremos a continuación dos tipos de arte. En primer lugar el (A)rte que vendría a ser una construcción Institucionalizada, Oficial e instrumental, en este caso, por parte del poder Político Este (A)rte se expresa al resto de las estructuras como un conductor y comunicador emblemático y

⁴⁶ GOMBRICH, Ernst. *Historia del Arte*, Alianza, Madrid, España, 1990, p.10.

representativo de las ordenanzas del **establishment**, para ello este creará y diseñará códigos simbólicos que aglutinan formas, matices, colores y figuras determinadas. En segundo lugar el (a)рте esta fuera de los procesos dinámicos de exposición masiva, nacen en lo interno de las capas sociales y confeccionan un (a)рте genuino, singular y propicio a sus convicciones las que pueden ser políticas, pero que sin embargo aun no han sido selladas para el Poder institucionalizado. Ambos (A)-(a)artes poseen características de simbolismos, semánticas, gestión y producción cultural sin embargo lo que cambia son sus circuitos de exposición y territorialización.

Tomando en cuenta los argumentos anteriores es importante señalar que las elites políticas localizaran y alinearan a las manifestaciones artísticas estudiadas en un programa oficial, por tanto el oficialismo otorgara la dimensión de (A)рте a las producciones construidas. Esto nos llevaría posiblemente a afirmar que la voz del (A)рте es una manifestación política que repercute en el diseño simbólico popular a la par de las coyunturas históricas y las periodificaciones que se darán en el desarrollo temporal.

3. APROXIMACIONES AL PODER SIMBÓLICO

Por los antecedentes anteriores parte de nuestra Investigación se enmarcaría en señalar que el binomio tiene una cabeza estructurante, codificadora y decodificadora de simbolismos culturales. Esta cabeza es "la política" la cual

utilizará en un proceso de **Institucionalización** del arte. La acción de la Política distribuye, acondiciona y genera una territorialización de los cuerpos socioculturales a través de un dispositivo dinámico el que en este caso es el arte que tiene la función de imprimir e incrustar dimensiones macro políticas que convergen en localizaciones cotidianas, en el suceso del día a día y coacciona alineando los sentimientos y visiones personales con adoctrinantes ideológicas. El factor que extraerá un (a)rte y lo situará en el (A)rte es uno que también forma parte de nuestro argumento investigativo este es el "*Poder simbólico*" el cual es divergente, su misión es perforar los sedimentos simbólicos y entrometerse en las raíces de una codificación cultural re-convirtiéndola y dándole formas a merced del (A)rte, lo que provocará la elaboración de un **Imaginario Colectivo** e inclusive utopías las que informaran de un acabado proceso simbólica de re significación y por tanto de adquisición de una Identidad Propia.

El **Poder simbólico** es el sintetizador del binomio (arte-política), es la caja re-conversora que transformará el (a)rte en (A)rte. Para un mejor entendimiento nos sumergiremos en el concepto de Bronislaw Baczko. En primera Instancia este menciona que;

"[...] todo poder, y particularmente el poder político, se rodea de representaciones colectivas y que, para el, el ámbito del imaginario y de lo

*simbólico es un lugar estratégico de una importancia capital*⁴⁷ continua y agrega comprobando que “[...] todo poder busca monopolizar ciertos emblemas y controlar, cuando no dirigir la costumbre de otros. De este modo, el ejercicio del poder, en especial del poder político, pasa por el imaginario colectivo. Ejercer un “Poder Simbólico” no significa agregar lo ilusorio a un poderío “real”, sino multiplicar y reforzar una dominación efectiva por la apropiación de símbolos, por la conjugación de las relaciones de sentido y de poderío”.⁴⁸

El pensamiento de Baczkó traduce de manera magistral la composición de este poder simbólico que emerge desde el binomio mencionado a estudiar. Es que la transversalidad del poder es lo que en definitiva dará energía a las articulaciones generadas por el binomio. El poder es quien imparte **Zoe** (vitalidad dinámica) a las máquinas (a)rtísticas, sino existe el Poder de por medio las prácticas y proclamas del arte se quedan en el mero hecho de circunvalaciones locales las que pronto se extinguen si es que no son alcanzadas por la factoría del poder.

El ejercicio del poder se dilucida en las acciones de un dispositivo por sobre otro estructurando el campo de otras acciones posibles, en definitiva una relación de poder se mide por la acción de una acción sobre otras acciones, es el caso de la U.P. quien con su proyecto y la actividad de este la acción del arte se alinea a los márgenes contrarrestados del poder y por lo tanto actúa de aquella manera

⁴⁷ BACZKO, Bronsilaw. **Los imaginarios sociales, Memorias y esperanzas colectivas**. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1999, p. 12.

⁴⁸ *Ibid.*, p.16.

otorgando un simbolismo básico. Un destacado Muralista nacional Alejandro "Mono" González nos delata los procesos de producción del poder simbólico; *"Nuestras representaciones simbólicas, hace treinta años, eran: caras en movimiento donde se multiplicaba la imagen con la reiteración para dar sensación de desplazamiento y multitud, con recursos del cuadro a cuadro del cine, manos llevando banderas de colores, herramientas, estrellas que se descomponían ante los ojos de los espectadores y se convertían en aves o flores, mano-paloma-bandera, eran imágenes metafóricas que podían tener diferentes lecturas visuales con elementos compuestos para ahorrar tiempo en su confección y, hacer más eficaz su concepto y llegada"*⁴⁹

El poder simbólico en nuestro contexto de investigación, es un poder que se funda en la **lucha**, en la dialéctica que promueve el sueño en conjunto y que necesita la acreditación del **pueblo** y por lo tanto su mismo lenguaje simbólico para facilitar los canales de coacción y por lo tanto dominación política, Foucault dirá que esta forma de poder emerge en nuestra vida cotidiana.

"Como siempre en las relaciones de poder, se encuentra uno ante fenómenos complejos que no obedecen a la forma hegeliana de dialéctica. El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo

⁴⁹ GONZÁLEZ, Alejandro "Mono". **El arte brigadista**. 2000. Visitado 20 de agosto de 2007. En <http://www.abacq.net/imaginaria/arte4b.htm>

*muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello... todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano.*⁵⁰

Finalmente categoriza al individuo, lo marca por su propia individualidad, lo une a su propia identidad, le impone una ley de verdad que el tiene que reconocer y al mismo tiempo otros deben reconocer en el, y desde allí la extensión a las vías de circulación.

4. PROCESOS DE PRODUCCIÓN

Ahora bien la investigación comprende dos procesos en los que el Binomio se desenvuelve por medio de la actividad del “Poder simbólico” en la construcción del devenir histórico.

El primer proceso lo llamaremos **Etapa Genuina o Espontánea** esto por que si bien es cierto que muchas de las manifestaciones artísticas con matices de protesta social nacen ingenuamente y directamente desde cordones externos a los circuitos de poder, Gabriel Salazar y Julio Pinto en el prefacio de su Historia Contemporánea de Chile Tomo V delatan como actores de re-codificación cultural

⁵⁰ FOUCAULT, Michel. **Microfísica del poder**. Ediciones Piqueta. Barcelona, España. 1980. p. 104.

como lo son jóvenes y niños se ven inmersos en esta "autogestión" de Identidad con lo que tenían a la mano.

*"El proceso modelador, termina siendo asumido por los propios niños y jóvenes, a contrapelo, como un proceso marginal de auto-construcción de Identidad. Terminará (por cierto) siendo esta una tarea autogestionaria que ellos deben ejecutar a como de lugar, con los recursos o la imaginación que sea, a favor de la corriente, o en contra de ella."*⁵¹

Atingente a nuestro periodo de investigación una evidencia es lo que menciona Salazar en el proceso de origen de la "Música Popular Chilena de raíz folclórica", *"La esencia de esa Música consistía en acompañar los trabajos, los días y las luchas del bajo pueblo. Porque era un canto a la identidad de quienes, socialmente, construían a pulso su pobre realidad"*⁵² Esta realidad pertenece históricamente a la formación de cordones habitacionales aledaños a los centros de la ciudad, esto producto de una ola migratoria fenomenal que data de 1950 y que proviene de espacios rurales y por lo tanto regionales. En este traslado no solo se transportó un incremento estadístico a la capital muy por el contrario, las valijas de los "campesinos" incluían siglos de memoria audiovisual y por lo tanto Folclor, historia, tradiciones, anhelos, artefactos y producciones.

⁵¹ SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. *Historia Contemporánea de Chile. Tomo V Niñez y Juventud*. LOM Ediciones, Santiago, Chile. 2002. p. 8.

⁵² *Ibíd.* p.148.

Por ende vemos que el arte en esta etapa es producto de lo cotidiano, los compases sencillos de un obrero o una tejedora que rememora las invenciones de sus abuelos en medio de una cantaita de la pericono o al visualizar ciertos colores simbólicos. Joaquín Edwards Bello se jactaba de que nunca la burguesía terminaría enrolándose en compases tan autóctonos y tribales como los de la **zamacueca**, vemos por tanto de que los simbolismo sufren reconversiones a través del tiempo.

El segundo proceso vendría de inmediato. La señalaremos como la etapa de **Institucionalización y Oficialización** de las manifestaciones culturales. En este las facciones políticas detectan **soberanía** y complicidad a la hora de poder utilizar el arte como un medio o canal interactivo con el **pueblo**. La característica principal de la segunda fase es la oficialización y a veces institucionalización de estas manifestaciones culturales, he allí los colectivos, artistas y diseños pasan a ser marca registrada de una facción política. Bronislaw Baczko establece que *“Los símbolos espontáneos se convierten en obligatorios, impuestos. El poder hace de ellos un instrumento efectivo que sirve para implantar los nuevos valores, para “transformar las almas” y ligarlas al nuevo orden político y social”*⁵³ Es cuando el arte esta en el proceso de ser un instrumento de transmisión, comunicación y territorialización de la política en localizaciones externas. Bourdieu nos da la razón y señala que esta es una etapa de;

⁵³ BACZKO, Bronsilaw, op. cit., p. 42.

“Representación ideal o idealizada que de sí mismos dan los poderes simbólicos sugiere en cierto modo una ingenuidad de segundo orden, la de los «listillos», como habría dicho Pascal, que no quieren que les cuenten cuentos. El placer de sentirse astuto, desengañado y desengañador, de dárseles de desencantado desencantador, es fuente de muchos errores científicos: aunque sólo sea porque incita a olvidar que la ilusión denunciada forma parte de la realidad y que se la ha de inscribir en el modelo que tiene que dar razón de ella, y que, en primera instancia, no puede construirse más que contra ella.”⁵⁴

Razones prácticas sobre la teoría de la acción. Esto traerá consigo que por ejemplo personajes como Víctor Jara sean “rostro” de un Proyecto político, y aúnen sus sentimientos de justicia social con una facción política, en sus palabras el señalaba los tránsitos de folcloristas con lírica social;

“Cantábamos en facultades universitarias, en peñas, en centros de trabajo. La Central Única de Trabajadores se dio cuenta que ésta era una canción que la clase obrera y campesina necesitaba para sus luchas, que era bandera de sus reivindicaciones, y nos llamó a recitales con los trabaja dores. Mientras seguíamos censurados por la burguesía, nuestro auditorio aumentaba...”⁵⁵

⁵⁴ BOURDIEU, Pierre. **Razones prácticas sobre la teoría de la acción**. Anagrama, Barcelona, España.1997, p. 86.

⁵⁵ RODRÍGUEZ, Osvaldo. **Antes de la nueva canción chilena**. 1984. Madrid, España. Visitado el 5 de septiembre de 2007. En <http://www.abacq.net/imaginaria/disc004.htm>

Es notable la interrelación existente entre un dispositivo como la C.U.T. y la cooptación que generan a favor del proyecto cultural de la U.P. es inimaginable recordar esta etapa de nuestra historia sin contemplar un canto de Víctor Jara o una pintura de las brigadas muralistas.

Según Deleuze estos procesos de imaginario colectivo institucionalizado esquematizan mapas de acción. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.

De acuerdo a Foucault, la forma más concreta de reconocer las evidencias del instrumento cultural y de lo político en la cultura es traer a luz las relaciones de poder, ubicar su posición, encontrar sus puntos de aplicaciones y los métodos usados. Más que analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, consiste en analizar relaciones de poder a través del antagonismo de estrategias.

5. LOS PRODUCTOS CULTURALES COMO ACCIONES DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES.

Vemos además una avanzada de los movimientos sociales inmersos en estas convergencias y procesos. Los Movimientos sociales son conectores de la realidad política y la expresión artística, los movimientos sociales serán vistos como procesos que engendran las distintas relaciones entre arte y política, en otras palabras los movimientos sociales serán la matriz que otorgará identidad, propósito y dirección a las nuevas estrategias y acciones colectivas, que en este caso se plasma en los murales y se escuchan en las agrupaciones musicales que poseen esta codificación.

Por lo tanto, proponemos que existen diversos cuerpos sociales explicitados en los movimientos sociales. Estos poseen un ADN colectivo (pigmentación, matices formas y diseño colectivos) que dará una identidad y un proyecto en conjunto. Desde ahí creemos que las características de los cuerpos la otorgan estas diversas cargas significativas y simbólica, en este caso el Muralismo y los Movimientos musicales que son diseccionados y totalmente influenciados por la voz de la Política quien además se encuentra adherida en el ADN de estas manifestaciones por mera cuestión natural, debido a que las producciones artísticas-como señalamos desde un comienzo- poseen esta correlación entre el binomio-arte y política-, es el deseo de la expresión, de la justicia social y de hacer ver las problemáticas, elogios y malestares que posee un movimiento o

colectividad determinada. Notaremos por ende múltiples acciones y reacciones que nacen en algunos casos de manera espontánea, la que pronto será coordinada- como estamos explicando- en un proceso institucionalizado rotulante.

Tendríamos que decir por tanto que el Muralismo y Música popular de raíz folclórica son mecanismo de acción y participación popular o en otros términos colectiva.

Estos mecanismo de acciones artísticas y culturales pasan a ser productores de artefactos políticos comestibles a segmentos sociales determinados, estos nuevos productos estarán cubiertos en envases culturales re-codificados. La prescripción de un mapa de distribución cultural, implica un control directo de la maquina ideológica y por lo tanto implementa un plan de producción cultural la cual es materializada y transversal a la realidad local dentro de un segmento social. Foucault señalaba que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (FOUCAULT, 1973).

Según Max Weber ahí también etapas de producción en donde la política se desenvuelve y establece una constante elaboración y creación de productos, se

dirá por tanto que “[...]los tres tipos de dominación política distinguidos por Weber, a saber, los poderes tradicionales, carismáticos y burocráticos se ejercen por diferentes sistemas de representaciones colectivas sobre las cuales se funda la legitimidad de esos poderes específicos”⁵⁶ Y en Chile vemos como quizás por inercia se constituye la dominación del poder de los tres tipos de Weber. Primero vemos la recopilación de la tradición del saber artístico popular del folclor, la ingenuidad y sus formas productivas, se levantan carismas y figuras representativas que convocan a las masas y por ultimo la burocracia en el Gobierno de la U.P. da todas las herramientas para construir “propaganda” política a través del arte. Estos circuitos artísticos y culturales pasan a ser productores de artefactos políticos comestibles a segmentos sociales estos envueltos en envases culturales.

El Artista chileno Ernesto Saúl menciona que por ejemplo las brigadas Ramona Parra nacieron con una finalidad práctica: hacer publicidad política. No hubo en ellas ni un maestro ni un grupo de artistas. Todo lo que saben lo aprendieron trabajando. Todo lo que han realizado lo hicieron aprendiendo. Para ellas la academia era el trabajo de la calle, de día o de noche, acosados por sus adversarios o huyendo de la policía. De la premura nació un arte rápido, directo, simple (SAÚL, 1991).

⁵⁶ BACZKO, Bronsilaw, op. cit., p. 22.

En el sector de la Música popular de raíz folclórica vemos que los acordes, las métricas y las melodías se mantienen como el producto del folclor tradicional, lo que se altera en el nuevo producto es su codificación, su contenido y mensaje, este es el sello **Popular** que tiene por propósito incluir la trayectoria memoria del folclor marginal representativo de la masa social excluida y sumida en la pobreza, la que ahora se conectara a través del mecanismo de la música en una instrumentalización, consolidación de la oficialización de las ideas Populares y Por tanto un nuevo producto que posee vectores netamente políticos.

6. ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN SIMBÓLICA.

Entre todos estos fenómenos asoman los conceptos de Producción y distribución simbólica. Lo primero que es necesario mencionar es que al estar dentro de la teorización política el arte sufre una transformación en su estética, es una "Estética del Poder" esto en la elaboración artística que es parte de una marca registrada o sello determinado. El "Mono" González asevera un concepto que será parte de la producción del mural, la **Imagen-Consigna** y en el caso de la Música la **Lírica-consigna** esto implica el contenido del producto mas allá de que el envoltorio esta diseñado con matices de fácil acceso al pueblo, figuras representativas, pero mas que todo el producto simbólico proveerá un sólido contenido social que demuestra un proyecto político, es decir se genera una coacción audiovisual de manera concientizadora en cuanto a ideales e

imaginarios colectivos.

Se dirá que “[...] aquí el arte está ligado a la política, la sociología se une a la expresión del hombre. En Chile el mural se despoja de tecnicismo y se amolda a cualquier muro, pierde el afán de posteridad y recurre a lo inmediato y contingente, a los anhelos y esperanzas, a las insatisfacciones”.⁵⁷

Dentro de estos procesos de distribución y producción de las ideas políticas se generarían de acuerdo a los preceptos de Bourdieu reglas de transformación de la cultura las reglas por las cuales un pensamiento o un evento histórico social pasa a formar parte de la producción artística, y, por otra, las *reglas de transformación* inmanentes a la escena de trabajo crítico en que la obra es reconocida y fomentada. De acuerdo a la tesis de Pérez Villalobos es necesario preguntarse ¿Cuáles son las “**reglas de transformación** (BOURDIEU, 1997) - propias del medio artístico- que gestionan el tránsito del signo intervencionista al signo transicional en Chile? ¿Cuáles son las reglas de transformación que gestionan el tránsito de lo transicional como signo político a lo transicional como signo artístico? Siguiendo la tesis de Pérez Villalobos podríamos decir que las reglas de transformación son posibles de observar en los mismos productos simbólicos, están demarcadas sus transformaciones en los mismísimos símbolos y signos los que van desde los procesos de espontaneidad, oficialización,

⁵⁷ GONZÁLEZ, Alejandro “Mono”, 2000, op. cit.

contestación (en la dictadura) y transición envueltos estos signos en las líricas y diseños que son parte misma del producto y eventualmente del contenido cultural (PEREZ VILLALOBOS, 2003).

7. LA MEMORIA HISTÓRICA: UN EJERCICIO ESENCIAL.

Por otra parte un tema esencial de nuestra investigación es recopilar de alguna manera nuestra Memoria histórica, la cual entre proceso y proceso nos cuenta de nuestros padres, abuelos y ancestros. La Memoria nos hace Re-cordar (Volver a pasar por el corazón) procesos y eventos que necesitan una re-interpretación y una visión diversa. Jacques Le Goff escribe “El Orden de la Memoria” en esta se establece un concepto promisorio entorno a la temática;

“La evolución de las sociedades en la segunda mitad del siglo XX esclarecerá la importancia del papel representado por la memoria colectiva. Saliendo de la órbita de la historia entendida como ciencia y como culto público —hacia arriba en cuanto depósito (móvil) de la historia, rico de archivos y de documentos/ monumentos, y al mismo tiempo hacia abajo, eco sonoro (y vivo) del trabajo histórico—, la memoria colectiva es uno de los elementos más importantes de las sociedades desarrolladas y de las sociedades en vías de desarrollo, de las clases

dominantes y de las clases dominadas, todas en lucha por el poder o por la vida, por sobrevivir y por avanzar".⁵⁸

Por otro lado es menester dar espacio en nuestra memoria colectiva a generaciones que se dedicaron a dejar señales simbólicas de sus relaciones de poder, aun más sus odios, visiones y utopías.

Según Garretón *"No hay futuro para Chile si no hay una re-elaboración colectiva de su pasado, porque los países son su historia y el modo como la asumen frente a las nuevas circunstancias que esa misma historia y otras historias van creando. Por eso, nunca serán "demasiados" los debates, las memorias, las investigaciones, los recuerdos, la presencia de estos treinta años y, especialmente, de su origen"*.⁵⁹

Es inimaginable la reminiscencia de la historia sin entender las significaciones de la música popular de raíz folclórica y del muralismo nacional.

"El arte de las Brigadas Ramona Parra trascendió y fue más allá del muralismo, actualmente se puede apreciar en diversas formas gráficas que utilizan su estilo, ya sea en afiches, pósters, carátulas de discos compactos. A través de estas expresiones, se mantiene una especie de tradición, una vinculación con el sentir

⁵⁸ LE GOFF, Jacques. **El orden de la memoria**. Paidós. Barcelona, España. 1991. p. 181.

⁵⁹ GARRETÓN, Manuel. **Memoria y proyecto de país**. 2003. Santiago, Chile. Visitado el 30 de julio de 2007. En: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-090X2003000200010&script=sci_arttext

*del pasado, que es finalmente una reafirmación de la siempre necesaria memoria, que es unas de las bases de la cultura.*⁶⁰

El ya nombrado Mono González comenta que *"El arte brigadista se desarrolla y nace de la resistencia cultural [...] Es la alternativa visual plástica en las calles urbanas de los marginados [...] Desde su origen: la propaganda política del rayado de letras callejeras, de propaganda de ideas y de candidatos se transformaron en dibujos para 'decorar' (no en el vacío) o relatar o exaltar en sus entornos no sólo sus vidas y aspiraciones sino de los que la originaron en sus luchas y en el rescate permanente de la Memoria y como ven por delante la transformación del mundo: 'el que queremos y soñamos'*⁶¹.

Por lo tanto nuestra Memoria está en desarrollo, esta debe sufrir diversos recuerdos expresado en investigaciones de carácter histórico que descubra nuevos procesos y representaciones de la historia nacional.

8. CONCEPTO DE ARTE

En esta parte nos preocupará por determinar ¿Qué es el arte?, no así que es el Arte con A mayúscula, ya que nos estaría limitando a designar sólo un tipo de creación artística. Por ende, se trabajará el concepto como tal, es decir, de manera general, ya que también existen definiciones particulares que adjuntan al

⁶⁰ GONZÁLEZ Alejandro. "Mono", **La pintura Brigadista chilena**, 2006. Santiago, Chile. Visitado el 10 de septiembre de 2007. En: http://monogonzalez.blogspot.com/2006_01_01_archive.html

⁶¹ Ibid.

arte un tipo de especialización y clasificación en su que hacer. De lo anterior, ha señalado Gombrich que no existe el arte con A mayúscula, ya que limitaría a tal palabra a sólo considerar algunas creaciones como arte, no reconociendo así la existencia de antecedentes históricos, corrientes filosóficas, cultura, modos de pensar, etc. que han intervenido en la construcción de una definición. Por ende,

“No existe, realmente, el Arte. No hay más que artistas, esto es, hombres y mujeres favorecidos por el maravilloso don de equilibrar formas y colores hasta dar en lo justo, y, lo que es más raro aún, dotados de una integridad de carácter que nunca se satisface con soluciones a medias, sino que indica su predisposición a renunciar a todos los efectos fáciles, a todo éxito superficial a favor del esfuerzo y la agonía propia de la obra sincera. Los artistas, creemos, existirán siempre. Pero si también el arte ha de ser una realidad depende en no escasa medida de nosotros mismos, su público. Por nuestra indiferencia o nuestro interés, por nuestro prejuicio o nuestra comprensión, nosotros decidiremos su continuidad⁶²”.

Así también, se hará referencia a distintas definiciones creadas a lo largo de la historia del hombre, las que han servido para una mayor clarificación y estudio del concepto sobre la expresión y actividad de creación consciente que realiza el hombre en un tiempo y espacio determinado.

⁶² GOMBRICH, Ernst, op. cit. p. 597.

Sin embargo, hay que considerar que el significado de arte, va cambiando a medida que pasa el tiempo, ya que, el hombre también va evolucionando tanto física como mentalmente, proporcionándole nuevos conocimientos en el manejo de datos y técnicas que le ayudaran a desarrollar nuevas capacidades de comprensión y captación sobre la realidad en la cual vive y en la cual se presenta una forma y modo de pensar, ya que cada época tiene ciertas reglas por las cuales el hombre se rige para adaptarse a los cambios y hechos que se viven en la historia.

De tal manera, se crean distintos enfoques y trabajos realizados en base al concepto de arte para que la sociedad de una época pueda tener una mejor comprensión sobre su significado.

Definir exactamente lo que es arte, es demasiado difícil, ya que, existen diversas definiciones sobre su concepto, y como este se ha plasmado a lo largo de la historia del hombre mediante sus trabajos.

En sus orígenes, *“La expresión “arte” se deriva del latín “ars”, que a su vez es una traducción del griego “τέχνη”⁶³*, y que significaba la destreza que tenía un hombre para la construcción de una cosa, es decir, es arte a modo general todo tipo de actividad humana que creara algo a favor de una utilidad que le diera el

⁶³ TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de seis ideas**. España. Tecnos 1997. p. 39.

hombre a ese algo o cosa, *“Además es una actividad consciente, no un reflejo o producto del azar[...].”*⁶⁴.

Por ello, lo que es arte está ligado a una intención que desea el artista plasmar y transmitir mediante la forma, orden o estructura en que se dispone para ser vista por el público y poder así generar ciertos efectos de transmisión visual o plásticos de su obra.

El concepto de arte, ha sido objeto de varios análisis teóricos por los artistas, para fundamentar su trabajo y entregar cierto conocimiento sobre las cualidades y estructuras en que se basaban para la creación de su obra.

Sin embargo, era muy distinto en la práctica, ya que *“Los criterios para decir qué era o no una obra de arte eran muchos, y todos bastante inestables. En teoría el único criterio fue la belleza: en la práctica entraban también en juego consideraciones tales como el contenido del pensamiento, la expresión, el grado de seriedad, la rectitud moral, la individualidad y el propósito no-comercial”*⁶⁵.

Una descripción del concepto mismo de arte nos lleva a considerar que *“La historia del concepto en Europa ha durado así veinticinco siglos y se divide a grosso modo en dos períodos, afirmando cada uno un concepto de arte diferente. El primer período del concepto duró mucho tiempo, abarcando desde el siglo V*

⁶⁴ Ibid., p. 65.

⁶⁵ Ibid., p. 54.

a. de J.C. al XVI d. de J.C. A través de estos largos siglos, el arte se construyó como una producción sujeta a reglas. Ese fue el primer concepto que se elaboró. Los años 1500-1750 fueron años de transición: el concepto antiguo, aunque había perdido su puesto anterior, se conservaba todavía, mientras que ya se estaba gestando el nuevo. Finalmente, alrededor de 1750, el concepto antiguo cedió su lugar al moderno. Ahora arte significaba producir belleza”⁶⁶

De tal forma, el arte ha sido objeto de diversas intencionalidades por parte del autor en cada época, logrando así una mejor comprensión sobre sus características y como éste se constituye, por ende, la palabra arte ha significado diversas cosas a lo largo de la historia, sirviendo para fundamentar todo tipo de creación y comunicación por parte del artista hacia los demás, ya que;

“El arte ha sido portador en las distintas épocas de las inquietudes del hombre y su forma de enfrentar la vida y su entorno, reflejando las contradicciones existenciales de lo individual y colectivo, envolviendo los valores y recogiendo los objetos de la cotidianeidad, alzándolo a lo sublime entre el tránsito inevitable de lo finito a lo permanente, conectando al hombre de la antigüedad y al contemporáneo”⁶⁷.

Considerando lo anterior, existen autores que trabajan el significado del concepto de arte como Tolstoi, quien da su punto de vista al decir que *“El arte es una*

⁶⁶ Ibid., p. 51.

⁶⁷ PARADA, Pamela. *El arte, los lenguajes artísticos y la educación*. Chile. Printus. 2006. p. 10.

*actividad humana que consiste en esto, que un hombre, conscientemente, por medio de ciertos signos externos, haga la entrega a los demás de los sentimientos en que su vida se ha movido, y que los demás se impregnen de ese sentir y también lo vivan*⁶⁸; y Tatarkiewicz al manifestar que *“El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque*⁶⁹.

La capacidad que tiene el hombre para traspasar sus emociones a través de su arte es la relación que se encuentra entre los autores antes señalados, quienes llaman a la emotividad del artista a la hora de la creación de su arte, el cual debe servir para transmitir al otro o proyectar a través de su creación lo que el autor quiere o hace manifiesto. Por ende, *“[...] la multiplicidad de aquello que llamamos arte es un hecho; en diferentes períodos, países, tendencias y estilos, las obras de arte no sólo tiene formas diferentes, sino que cumplen funciones diferentes, expresan intenciones diferentes y funcionan de modo diferentes*⁷⁰.

En consecuencia, se ha visto al concepto arte de distintas formas y con distintas características, por ello, considero a continuación como una definición de esta época sobre lo que es el concepto en sí, a modo general de lo que significa arte creada por Read quien señala que;

⁶⁸ READ, Herbert. **El significado del arte**. Buenos Aires. Losada. 1954. p. 142.

⁶⁹ TATARKIEWICZ, Władysław, op. cit. p. 67.

⁷⁰ Ibid., p.17.

“El arte es un modo de expresión en todas sus actividades esenciales, el arte intenta decirnos algo: algo acerca del universo, del hombre, del artista mismo. El arte es una forma de conocimiento tan precioso para el hombre como el mundo de la filosofía o de la ciencia. Desde luego, sólo cuando reconocemos claramente que el arte es una forma de conocimiento paralela a otra, pero distinta de ellas, por medio de las cuales el hombre llega a comprender su ambiente, sólo entonces podemos empezar a apreciar su importancia en la historia de la humanidad”⁷¹.

La palabra arte ha sido anteriormente vista como un modo de expresión, ya que se consideró que todo arte tiene que ver con la expresión que el artista quiere transmitir a través de su obra y como esta se presenta para ser vista por el público, quien debe percibir a través de su observación lo que su creador quiere que vean.

De tal forma, la expresión, es el sentir del artista, su modo de transmitir emociones y sentimientos que lo conducen a crear. En este sentido, a lo largo del tiempo, se podría decir que todo lo que consideramos arte, es un modo de expresión del hombre y como éste en cada época y lugar se ha servido de su habilidad para representar su pensamiento.

⁷¹ PARADA, Pamela, op. cit. p. 9.

En efecto, a menudo se ha delimitado mucho el significado de lo que es arte, encasillándolo a formas de pensar del hombre en una época y a expresiones que este quiere ver en una creación. Por lo cual, *“La palabra “arte” puede tener un significado general y una serie de significados particulares. Puede significar el arte como un todo, un arte único de muchas formas (ars una, especie mille), o un arte particular, como por ejemplo la pintura, escultura, música, etc.”*⁷².

La construcción del significado de lo que es arte, ha tenido a lo largo del tiempo diversos enfoques dados por los aspectos que el hombre quiere considerar a la hora de evaluar si una expresión es o no arte; por lo cual el hombre se encarga de estructurar los criterios a utilizar a la hora de realizar dicha evaluación, atendiendo a que *“[...]el arte debe empezar con esta suposición: que el hombre responde a la forma, a la superficie, a la masa de las cosas percibidas por sus sentidos, y que cierto aspecto en la proporción de la forma, la superficie y la masa de las cosas, se traducen en una deleitosa sensación, mientras que la falta de esos aspectos provoca indiferencia o un positivo malestar y hasta disgusto”*⁷³.

En tanto, la diversidad de expresiones de lo que es arte, ha sido un gran problema para lograr entregar una definición, por ello, se debe considerar que *“Una definición de arte debe tener en cuenta tanto la intención como el efecto, y especificar que tanto la intención como el efecto pueden ser de un tipo u otro. Por*

⁷² TATARKIEWICZ, Wladyslaw, op. cit. p. 55.

⁷³ READ, Herbert. *El significado del...* op. cit. pp. 8-9.

*eso la definición no será sólo un conjunto de disyunciones, sino que consistirá de dos conjuntos de disyunciones*⁷⁴

Esta inclinación nos llama a considerar el concepto de arte a modo general y no a denominarlo de manera particular, ya que el significado del arte no debe ir acompañado de un valor, puesto que, sería limitarlo o restringirlo en el tiempo a ciertas consideraciones a tomar por el hombre para saber si es o no arte una creación hecha por el hombre.

En tal sentido, según Hegel *“La idea de arte sale de la división de la ciencia de que es objeto, el arte encierra dos elementos: el fondo y la forma, la idea y la representación sensible, dos testimonios que están llamados a reunirse en armoniosa unidad”*⁷⁵. Se puede considerar un rasgo distintivo de lo que es arte a través de esta definición, como es la configuración de una cosa o construcción de un objeto visible por el hombre, para poder identificarlo y observarlo de tal manera que, a través de él, el artista de a conocer a los demás su habilidad y destreza a la hora de expresar su arte.

Lo que denominamos como arte, ha tenido caracteres variados a lo largo de la historia, por ello, Gombrich señala que;

⁷⁴ TATARKIEWICZ, Wladyslaw, op. cit. p. 67.

⁷⁵ MACARRON, Miguel. **La conservación y la restauración en el siglo XX**. España. Tecnos. 1998. p. 199.

“Nunca se acaba de aprender en lo que al arte se refiere. Siempre existen cosas nuevas por descubrir. Las grandes obras de arte parecen diferentes cada vez que uno las contempla. Parecen tan inagotables e imprevisibles como los seres humanos. Es un inquieto mucho propio, con sus particulares y extrañas leyes, con sus aventuras propias. Nadie debe creer que lo sabe todo en él, porque nadie ha podido conseguir tal cosa. Nada, sin embargo, más importante que esto precisamente: para gozar de esas obras debemos tener una mente limpia, capaz de percibir cualquier indicio y hacerse eco de cualquier armonía oculta; un espíritu capaz de elevarse por encima de todo, no enturbiado con palabras altisonantes y frases hechas. Es infinitamente mejor no saber nada acerca del arte que poseer esa especie de conocimiento a medias propio del esnob”⁷⁶.

Por lo cual, toda expresión artística está muy ligada a la evolución del hombre, ya que, con el paso de los años y siglos, el hombre va adquiriendo nuevos conocimientos y destrezas que le sirven para la realización de nuevas formas y representaciones que dan a conocer lo que consideran como arte en un tiempo y lugar determinado, así como también *“El arte es, pues, una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe un material dado expresa y comunica el contenido*

⁷⁶ GOMBRICH, Ernst, op. cit. p. 36.

*espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad*⁷⁷.

Se distingue además que, no se puede generar un juicio de valor sobre las creaciones de la antigüedad o creaciones del pasado, ya que, cada arte es y debe ser valorada como tal, puesto que es una forma de expresión del hombre, cuyo registro es a través de formas u objetos que nos muestran como era el hombre en una época determinada, así como también su forma de pensar y ver el mundo.

De tal manera que, todo lo designado como arte, es por naturaleza un ámbito de libertad por parte del artista, quien puede expresar y adoptar distintas formas para manifestar su creación.

Situación por la cual, se debe tener claro que “[...] *el arte es la producción de un lenguaje expresivo y comunicativo que transmite ideas multívocas y disfrutes estéticos a través del objeto artístico. Y como tal, permite la afirmación de la esencia humana y cuando es auténtico produce la eliminación de la enajenación y abre el camino hacia la libertad*”⁷⁸.

De lo anterior, también se puede señalar que: el artista va creando su arte, de acuerdo a los recursos que tiene a su disposición. Generando así, un lazo entre

⁷⁷ ORTIZ, Ana. **Definición y clasificación del arte popular**. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia del arte. Universidad Nacional de México. D. F. México, 1985, p. 7.

⁷⁸ Ibid. p. 11.

el artista y los materiales que utiliza para su trabajo, ya que, requiere que conozca y logre manejar el medio por el cual realiza su expresión artística.

Así también, en cada época el hombre va utilizando distintos tipos de recursos que le facilitan su práctica, por ello encontramos que algunos utilizan el yeso, la madera, la tela, etc. como material base para su creación.

Los artistas durante la última década de la historia han hecho uso de otras técnicas y materiales o recursos para que el hombre pueda reconocer a través de ellos, un nuevo tipo de lenguaje visual que el artista quiere comunicar. Se incorporan ciertos elementos en la obra para atribuir un significado conocido a nivel general, por ello se habla de que, *“El simbolismo es sencillamente el arte de seleccionar analogías para ideas abstractas (una paloma para representar la paz) y es bastante familiar en poesía”*.⁷⁹

Así el significado del concepto de arte es mucho más extenso hoy en día, de lo que fue en el pasado, ya que no nos limitamos a considerar sólo al arte como modo de expresión y del pensamiento que tenga un artista, sino también juntar el concepto arte con un tipo de especialización por parte del artista, ya que, con el paso del tiempo cada persona se ha ido especializando en un modo de expresión y creación de su objeto. Siendo un trabajo hoy en día mas bien utilitario, ya que lo debemos entender como un proceso productivo.

⁷⁹ READ, Herbert. **El significado del...** op. cit. p. 130.

Distinguiendo que el autor tiene la habilidad de producir ciertas cosas para expresar una intencionalidad; en efecto, el rol que debe cumplir su obra debe ser adoptar un modo de expresión funcional para que el público logre incorporar a través de su observación, un medio de comunicación que tiene el autor con los demás, así también, ha de incorporar los actuales medios de comunicación en su creación.

Desde el siglo XX, el concepto arte se ha ampliado mucho en sus consideraciones, ya que se han incorporado todas las actividades esenciales de expresión que tiene el hombre en lo que se llama la habilidad que tiene el artista y ser así parte de los criterios que se utilizaban para distinguir si era o no posible considerarla dentro de la categoría que encerraba la definición de arte.

Por otra parte, *“El arte tiene, pues, muchas funciones diferentes. Puede representar cosas existentes, pero puede también construir cosas que no existan. Trata de cosas que son externas al hombre, pero expresa también su vida interior. Estimula la vida interior del artista, pero también la del receptor. Al receptor le aporta satisfacción, pero puede también emocionarle, provocarle, impresionarle o producirle un choque”*⁸⁰. El resultado de todo esto es que cualquiera de los observadores que vea una obra de arte, logre identificar la intencionalidad que tiene el artista con su creación.

⁸⁰ TATARKIEWICZ, Władysław, op. cit. p. 65.

De cierta manera, el paso del tiempo fue otorgando distintas formas de expresión al hombre, para que este pudiera transmitir su pensamiento y su forma de ver al mundo, con lo cual, *“El nuevo arte surgió del antiguo a modo de oposición. Calificando como “vanguardia” al grupo de artistas rebeldes y haciendo una representación simplificada de las cosas, puede decirse que la transformación se realizó en tres etapas: la de la vanguardia anatematizada, la militante y la victoriosa”*⁸¹.

Sin embargo, no es menor lo antes señalado como oposición, ya que el hombre siempre se atemoriza cuando ve algo nuevo, puesto que, no lo conoce y no sabe como funciona, por tal, el cambio de mentalidad y apreciación por parte del hombre sobre lo que debe de considerar arte, es bastante lento y dificultoso para que todos logren captar completamente lo que el artista quiere transmitir en su forma de expresión.

Para el hombre, todo tipo de cambio resulta bastante lento y paulatino, ya que, debe observar mucho y alcanzar cierto grado de apreciación y valoración sobre lo que el artista denomina como su arte. Progresivamente el artista va siendo reconocido por los demás como un creador e innovador, apareciendo así nuevos conceptos y factores que ligaran al arte como modo de expresión.

⁸¹ Ibid. p. 72.

Durante el siglo XX, como había señalado en una de las páginas anteriores, ha comenzado a utilizar el simbolismo e impresionismo para atraer considerablemente al público o a la gente común, aquella que antes no tenía acceso y posibilidad de conocer e intervenir en la construcción del artistas, por ende, *“Esta vanguardia provocó rápidamente una situación donde la libertad en el arte no era sólo algo permisible, sino de rigueur; las coacciones sobre los artistas habían llegado a su fin”*⁸².

Los nuevos tiempos, han posibilitado que el artista tenga mayores libertades y facilidades para que su obra sea conocida y vista no tan sólo por una parte de la sociedad, sino también por aquellos que muchas veces están imposibilitados por no poseer los recursos económicos para asistir a los lugares donde se dan a conocer las creaciones y formas de expresión que tienen los artistas.

Así también, el artista tiene en este tiempo mayores libertades en cuanto a sus formas de hacer arte, ya que no hay un parámetro establecido para considerar si es o no arte su obra. Permitiéndole entonces, la facilidad y autonomía a la hora de asignar un sistema de trabajo a su especialización, en cuya elaboración tiene también la libertad para utilizar elementos que proporcionen y fortalezcan la intencionalidad del autor.

⁸² Ibid. p. 72.

Las diferencias en el arte fueron circunstanciales en la historia del hombre, ya que, *“El único sistema que beneficia al arte es la revolución permanente. La novedad no es la única característica de la vanguardia, sino que también lo es el extremismo. El número de soluciones extremas es limitado. La conjunción de estas dos tendencias la novedad y el extremismo confirió a los cambios el aspecto de una serie de giros que iban de un extremo a otro, de una polarización de idas y venidas a posturas extremas”*.⁸³

Cuando se habla de revolución, se quiere dar a entender cuando se pasa de un estado a otro de manera drástica, lo cual provoca en el hombre un desequilibrio que requiere de tiempo para poder estabilizarse y además adaptarse a las nuevas condiciones que la vida del hombre requiere para mejorar los estados en lo que se vio la existencia de algún cambio.

El hombre es conciente de los cambios que va sufriendo, de tal forma, el trabajo mental que realiza es fundamental para reconocer y valorar si es que lo nuevo es mejor o no, para realizar el ejercicio posterior que es, el de la aceptación de esta revolución y que debe además trabajar para lograr convertir primeramente su forma de pensar y ver el mundo, para luego plantearse según las características que posee el surgimiento de nuevas formas de expresión como es el arte.

⁸³ Ibid. p. 73.

Por consiguiente, el arte al ser una forma de conocimiento, este va siendo útil para el hombre en la medida que va adoptando nuevas formas de entendimiento sobre lo que fue el arte y como este fue definido por los artistas, así como también, va adquiriendo nuevos aspectos de expresión que han definido que es arte y como este se plasma en un la realidad.

Desde luego, sólo las personas que reconocen el surgimiento de algo nuevo, son capaces de adquirir más rápido los saberes que encierran a la obra del artista, como él fue capaz de construirla, que quiere transmitir con su forma de expresión y más aún, que intención tuvo a la hora de su creación, ya que, cada obra al ser un modo de expresión del artista le atribuye cierto carácter u elemento distintivo.

Por último, es necesario reafirmar que el arte es un modo de expresión que tiene el artista para crear su obra, además de utilizar los recursos que tiene a su alcance para el trabajo y configuración final de su trabajo. Es muy difícil lograr una simplificación del significado de lo que es la palabra arte, ya que ha tenido distintos alcances y reconocimientos en cuanto a su creación y su forma de expresión.

Por consiguiente, lo que llamamos arte debe ser entendido en la actualidad como toda forma de expresión que tiene el hombre para transmitir a través de ella una forma de pensar, de ver la vida, de reconocer los hechos históricos, etc. Lo cual lo ha llevado o motivado finalmente realizar su obra artística.

La expresión que tiene el artista es fundamental para conocer tanto al autor como el tiempo en el cual vive, ya que la historia al hacerla los hombres, estos van pasando por distintas etapas en la vida, de acuerdo a su crecimiento y forma de pensar, lo cual afecta también a la hora de crear una obra de arte, puesto que para la antigüedad el arte era más bien una copia exacta de la realidad en la cual vivía, por ello se consideraba la destreza que tenía el artista para captar fielmente los colores, movimientos, diseños, etc. de lo que había en la naturaleza.

Posteriormente, el hombre fue reconociendo su capacidad y destreza en la utilización de los materiales existentes y que requería para atribuir a su obra, el tono y forma suficiente para que fuera una representación bien lograda. Así también, el artista fue evolucionando y logrando una nueva percepción de lo que era el arte, atribuyéndole el carácter de belleza.

La belleza durante los siglos XV al XVIII paso a ser primordial a la hora de considerar una obra de arte, mediante la estilización y el modo de pensar del hombre al relacionar al arte como algo bello, algo que debía serpreciado por su hermosura, elegancia, es decir, lo que era agradable al ojo humano.

A continuación lo que era arte, paso a ser una producción de objetos que el artista construía y que le servía para representar su interés o la manifestación de algo que quería que los demás conocieran.

El artista en la antigüedad cuando creaba una obra era más bien por una

motivación personal, es decir, su obra era para satisfacer sus propias necesidades de expresión. Lo cual con el paso del tiempo fue cambiando, ya que, a medida de que era conocido y reconocido por la sociedad, éste adquiría cierto valor agregado visto en la apreciación de su arte, para luego ser solicitado a la hora de que alguien quisiera una creación de él para ser expuesta en su hogar.

Ciertos cambios fue adquiriendo el arte a lo largo del tiempo, como la atribución de conceptos similares al anteriormente señalado: Concretamente la belleza, ya que de cierta forma, cuando se consideraba algo como bello, las personas lo asemejaban de inmediato al arte. No así a partir del siglo XIX, ya que lo que era arte comenzó a tener cierto coste y utilidad por parte del artista, ya que el arte comienza a ser una producción de ideas y conceptos que se manifestaban en la sociedad.

Por ello, a partir del siglo XX, comienza el arte a tener un cambio circunstancial a la hora de considerarlo como tal, ya que, el hombre no tan sólo reconocía al arte como una forma de expresión singular, sino más bien plural, al existir una especialización por parte del artista en su forma y modo de creación de su obra.

Comenzó a ser muy difícil encontrar sólo una definición que englobara todo lo que conlleva el arte, por ende, el significado de la palabra arte comenzó a tener distintas aristas a la hora de hablar sobre ellas. Y más aún, el artista comenzó a

incluir en sus obras diferentes simbolismos e impresionismos, que fueran reconocidos por todos y más aún a nivel mundial.

El artista también sufrió disímiles cambios como artista creador, de una manera en la antigüedad, luego para alguien que lo solícito y ahora, tan sólo a ser una producción destinada a agradarle a la gente o sociedad para ser conocido y reconocido por su trabajo como creador de expresiones, en las cuales busca atraer al otro para que se detenga, observe sus obras.

Por ello, la sociedad de producción en la cual el hombre vive hasta hoy en día, ha sido mucho más fuerte al determinar cual y como será la obra del artista, ya que muchas veces a tenido que dejar de lado su emotividad, para dar lugar a lo que el público quiere ver en su obra.

En consecuencia, el arte a modo general es una forma de expresión que tiene el hombre en un tiempo y lugar determinado, para dar a conocer ciertas características que tiene la época a la cual pertenece, además de expresar sentimientos, ideas, culturas, historias, así también, atribuirle una intencionalidad mayor que dirige al artista a crear de tal manera y posición su identidad.

9. LAS FUNCIONES DEL ARTE

Antes de abocarnos en las funciones del arte, es pertinente que dejemos en claro dos premisas que guiarán nuestro trabajo. Como primera premisa consideraremos al arte en su sentido más genérico como una **habilidad** inherente al ser humano, por consiguiente, es desde momentos prístinos de nuestra civilización que encontraremos indicios de actividades artísticas. No obstante, cuando hablamos de **habilidad** también lo hacemos de **intencionalidad**, por que una obra de arte siempre tiene tras de sí una *intención* que la originó, por consiguiente, respondía a una **función** específica en un momento determinado.

Sin embargo, no se acudirá a la distinción formulada por Gombrich entre las artes con A mayúscula o las artes con a minúscula, sino, que simplemente se entenderá por éstas la habilidad originada de una intención, o sea, que persigue un fin mayor, no simplemente el arte por el arte.

Como segunda premisa y guiándonos por Néstor García Canclini, quien señala que “[...] *el objeto de estudio de la estética y de la historia del arte no puede ser la obra, sino, el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían*”⁸⁴. Con esta cita queremos dejar en claro que el objetivo

⁸⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La Producción Simbólica teoría y método en sociología del arte*. Siglo Veintiuno editores. 1998. México. p. 17.

que nos plantearemos en esta investigación no serán las obras de arte por si solas, sino, en interacción con la sociedad, que es la que la interpreta revistiéndola de un lenguaje simbólico.

Por consiguiente en este capítulo nos hemos planteado como objetivo poder dilucidar cuales son las funciones que cumplen las obras de arte o las actividades artísticas en la sociedad.

Para ello es pertinente que dejemos en claro desde un primer momento que es lo que entenderemos como **funciones del arte**. Éstas consistirán fundamentalmente en la tarea que le corresponderá realizar a las artes dentro de la sociedad, ya que como Panofsky ha proclamado “[...] *la historia del arte no es concebible, en su más alto sentido, sin una abierta y generosa relación con la historia íntegra, con la teoría y la estética, con la filosofía y la cultura toda*”.⁸⁵ Ya que las obras de arte deben ser entendidas como construcciones sociales.

El planteamiento de este autor en cuanto a la historia del arte nos señala como principal meta superar el reduccionismo de remitirse únicamente a las formas de las obras como se venía haciendo hasta entonces, principalmente con Wölfflin como principal exponente, en cambio se puede decir que Panofsky aboga más bien por una visión íntegra de la obra de arte, por consiguiente teniendo en cuenta algunos elementos indispensables para la comprensión de éstas, como

⁸⁵ PANOFSKY, Edwin. **Estudios sobre iconología**. España. Alianza. 1989. p. XII

son el contexto social e histórico en el que fueron llevadas a cabo, además de conocimientos previos sobre el artista para así comprender sus motivaciones.

La posición que nos plantea Panofsky es ampliamente compartida por otros estudiosos del arte, como es el caso de Herbert Read quien concuerda en el rol social de las obras de arte ante lo que manifiesta que éstas son “[...] un proceso formativo que ejerce influencia directa tanto sobre la psicología individual como sobre la organización social”⁸⁶. En tanto, David Herrero también comparte dicha posición ante lo que fundamenta que “La obra de arte guarda relación con los factores sociales, religiosos, políticos, económicos y culturales de todo tipo que caracterizaron el período en que vivió el artista”.⁸⁷ Como ya se nombró anteriormente García Canclini también se suma a lo expuesto por estos autores al atribuirles un carácter eminentemente social a las obras de arte.

Para resumir resulta sin duda ser de vital importancia la consideración de los factores endógenos y exógenos que rodean tanto a la obra como al artista, principalmente los endógenos, ya que nos hablan del contexto histórico en el que le correspondió desenvolverse. Por lo que, si nos proponemos interpretar o tratar de hacer hablar a una obra de arte, resulta imperioso el que nos planteemos como requisito partir nuestro análisis desde un enfoque interpretativo contextualizado.

⁸⁶ READ, Herbert. **Arte y Alienación: El papel del artista en la sociedad**. Editorial Proyección. 1969. p. 9.

⁸⁷ ESTRADA, David. **Estética**. Barcelona, España. Editorial Herder. 1988. p. 110.

9.1. ASPECTOS TEÓRICOS-CONCEPTUALES PARA COMPRENDER LAS FUNCIONES DEL ARTE

Para cumplir con el objetivo que nos hemos planteados, en primer lugar, es ineludible que conozcamos e interpretemos las obras, en cierto modo que las hagamos hablar, para poder sacar a relucir cual fue el objetivo que se planteó el artista y, así comprender la función que dicha obra vino a desempeñar.

Para cumplir este acometido deberemos valernos de ciertas herramientas que nos entrega el estudio de la historia del arte, y es en esta línea que nos plantearemos como tesis fundamental de este capítulo, la existencia de una función primigenia en el arte, la **función semiótica**, para cuya definición nos hemos basado en el concepto de Umberto Eco el que nos expresa que *“Existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación y ambos elementos se convierten en funtivos de la correlación”*.⁸⁸ Lo anterior consiste en la implantación de un análisis prácticamente lingüísticos de la obras, ya que la correlación que se pretende establecer es entre la imagen visible o forma de la obra con el contenido de la misma, para poder interpretar que fue lo que quiso comunicar a través de la lectura que podamos hacer entre el asunto y contenido de la obra, en base a los símbolos presentes en ella.

⁸⁸ ECO, Humberto. **Tratado de Semiótica General**. Editorial Lumen. Barcelona-España. 2000. p. 83.

Pero precisemos un poco más el por qué del concepto de **función semiótica**, en primer lugar, porque éste se plantea como objetivo el estudio de los signos, por tanto, del significado y los mensajes ocultos de las obras. Será esta **función simbólica** del arte la que nos abrirá las puertas para poder dilucidar las demás funciones que se le pueden atribuir al arte, en tanto, se constituye en nuestra puerta de entrada para la interpretación de las obras de arte, de ahí su importancia como función primigenia. O como nos plantea David Estrada Herrero en su libro *Estética "Más que en el concepto de símbolo, la problemática semiótica se polariza naturalmente en torno a la función y significado del signo"*.⁸⁹

Concordando nuevamente con Panofsky veremos que los estudios no se limitarán a hacer hablar o crear un lenguaje dentro de la obra de arte entre el contenido o asunto y la forma o imagen, sino, que también deberemos interpretar a través de la búsqueda de patrones comunes dentro de las obras lo que nos hace presuponer la existencia de un lenguaje simbólico, que es importante descubrir para entender cuál es el discurso que se pretende transmitir, además de poder iluminarnos acerca de aquellos elementos de continuidad o ruptura presentes en las obras.

⁸⁹ ESTRADA, David, op. cit., p. 484.

Lo expuesto hasta el momento no hace más que determinar lo que constituiría una correcta interpretación⁹⁰ de una obra de arte, para conseguir una explicación válida de lo que se está observando lo que se constituye en lo que se denomina dentro de los estudios de Historia del Arte como **iconografía**. Para precisar un poco más el concepto Panofsky en Estudios sobre Iconología nos señala que *“El asunto por sí mismo, cuyo desciframiento es primario para la plena inteligencia de la intención expresiva, da lugar al estudio que llamamos iconografía, que intenta leer correctamente la representación misma y proponer su explicación adecuada”*.⁹¹

Hasta ahora nos hemos referido principalmente a aquellos aspectos más bien teóricos que fundamentan el camino que debemos transitar para la interpretación de las obras. Sin embargo, nos proponemos aterrizar lo visto hasta el momento: en primer lugar estableceremos funciones generales del arte; en segundo lugar pretendemos atribuir ciertas funciones a períodos específicos de la historia y, finalmente concluiremos dando a conocer las funciones que adoptarán las manifestaciones artísticas durante las décadas del sesenta, setenta y ochenta en Chile, con el objetivo de poder ver si en la práctica se logra establecer lo que han manifestado hasta ahora los autores. Que el arte al ser un fenómeno social dependerá estrechamente del contexto histórico en el cual se encuentra inmerso

⁹⁰ La correcta interpretación corresponde a una idea de Panofsky en Estudios sobre iconología, en que el autor plantea la correcta interpretación como el objetivo último de la iconografía, para lo cual debe basarse en una correcta interpretación de la obra para que posteriormente de paso a una explicación adecuada de la misma.

⁹¹ PANOFSKY, Edwin. **Estudio sobre iconología**... op. cit. p. XXVI

adquiriendo determinadas connotaciones características de determinados períodos.

9.2. SIETE GRANDES FUNCIONES DEL ARTE

Como ya se ha señalado en párrafos precedentes es importante que antes de abordar funciones más específicas del arte no olvidemos que en primer lugar cumple una **función social** que se deriva de su función primigenia la función semiótica ya que la función social se materializa a través de esta última, en virtud de que a través de la interpretación de sus símbolos da cabida a entender lo que somos como cultura y sociedad.

Continuando, Panofsky nos establece que *“Todos los objetos creados por el hombre son de dos clases: a) vehículos de comunicación, b) utensilios o instrumentos. Pero ambas cosas pueden ser, a la vez, obras de arte”*.⁹² Es importante precisar que tanto los vehículos de comunicación como los utensilios responden primeramente a una **intención**, en el caso de los vehículos de comunicación será la transmisión de un concepto, mientras que en los utensilios la intención que subyace a este objeto fabricado es el cumplimiento de una función, como por ejemplo la luz roja del semáforo, cuya función indica que debemos detenernos, o como el Panteón que en sus orígenes fue creado para

⁹² Ibid., p. XX

que cumpliera una función, lo que no resta que actualmente sea denominado como *estéticamente experimentados*⁹³.

Por consiguiente, indistintamente una obra de arte puede ser tanto vehículo de comunicación como utensilio, no obstante, estableceremos que las obras de arte como pinturas, esculturas, piezas musicales se constituyen como medios de comunicación, por tanto, estéticamente experimentados, ya que transmiten un concepto, si este es comprendido podremos decir que el vehículo cumplió su fin. Como se dijo en un comienzo que toda obra tiene intencionalidad por consiguiente hay algo que desea transmitir y su medio será el arte.

Por consiguiente, estableceremos que la **función comunicativa** es una característica intrínseca de las obras de arte, en tanto, que son vistas como el medio de comunicación alternativo del que se valen los artistas para mostrar su arte el cual es utilizado con el fin de comunicar algo que no necesariamente se ve a simple vista sino que se hace necesario observar y analizar los símbolos y signos presentes en la obra para tratar de establecer la **función semiótica** que en ella subyace.

Muy de la mano con la función anterior esta la **función discursiva** del arte, este se constituye como trampolín o podio discursivo, puede existir un discurso que

⁹³ Corresponde al concepto que utiliza Panofsky para referirse a las creaciones humanas que son consideradas obras de arte.

necesita ser legitimado y no encuentra mejores herramientas que las obras de arte, ya sean auditivas o pictóricas.

Estas funciones desencadenarán inexorablemente en la **función política**, como fue en el caso de Hitler que se valió del cine, una de las expresiones de arte visual para dar a conocer y legitimar su discurso, puesto que los nacionalismos del siglo pasado resultan impensables sin la imagen. Es aquí cuando las manifestaciones artísticas comienzan a ir de la mano o se comienzan a conjugar con el poder, explícito, existirá un arte institucionalizado generalmente el de quienes ostentan el poder (político-económico), en tanto, por otro lado existirán quienes también buscan ese poder pero valiéndose de aquellos medios no institucionalizados para dichas prácticas, quienes buscando lugares alternativos será denominados como vanguardias.

Esta ligazón que existe entre **arte-política**, adquirirá una nueva función para el caso de Chile, y por que no decirlo también para Latinoamérica, cabe la pregunta que tienen en común ambas realidades, principalmente un pasado golpista que hace que la conjugación arte-política cobre una nueva función. La **función contestataria**, porque ambas realidades encuentran en el arte la posibilidad de manifestarse en contra de lo que está aconteciendo en sus países, actúa en contra del gobierno, como una protesta silenciosa.

Quizá el impacto y la facilidad con que sean utilizadas las obras de arte se deba

principalmente a que una imagen vale más que mil palabras, de hay la importancia de las artes visuales puestos que son masivas, en la práctica la gente es capas de retener con mayor facilidad algo que observó a algo que escucho a medias.

En las obras de arte también podemos encontrar una **función histórica** ya que como nos señala Panofsky “[...] un historiador del arte es un humanista cuyo <material primario> lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte”.⁹⁴ Para comprender el porque de la funcionalidad histórica nos basta con entender a las obras de arte como aquellas fuentes primarias, que le sirven tanto al historiador como a cualquier persona en común para conocer el pasado e interpretarlo, sus formas de vida, sus consignas, ya que se encuentran inmortalizados viendo como transcurre el tiempo a sus pies, con el objetivo de que las interroguemos sobre aquellos períodos en los cuales tuvieron nacimiento.

También podemos encontrarnos frente a una **funcionalidad educativa**, puesto que las imágenes resultan ser mucho más claras y representativas de un período en muchos casos más que las lecturas, esto principalmente enfocado hacia el que aprende.

⁹⁴ PANOFSKY, Edwin. *El significado de las artes visuales*. España. Alianza. 1991. p. 26.

No obstante, *“El arte puede sin duda enseñar, pero generalmente no de forma explícita”*.⁹⁵ Ya que las obras tienen una intencionalidad, pero hay que descubrirla e interpretarla, aunque a lo largo de la historia se han destacado una serie de cultura por poseer un arte eminentemente didáctico como es el caso del arte egipcio. En Chile también un tipo de arte terminó por constituirse casi en una escuela donde cada artista tenía un papel asignado dentro de las funciones de la obra, las brigadas muralista, hicieron escuela en las calles de Chile, como fue el caso de la Brigada Ramona Parra que con anterioridad al golpe de Estado de 1973 se tomo de las calles para plasmar su arte, el que sin lugar a dudas era de propaganda en apoyo a la Unidad Popular. Las obras de este período se pueden encontrar en torno al río Mapocho, en el Hospital del Trabajador, en la Municipalidad de San Miguel entre muchos otros lugares.

Quizá se preguntarán por la **función religiosa** la que sin lugar a dudas cobra gran importancia a lo largo de la historia pero principalmente en la edad media, aunque también en la prehistoria, por lo que preferimos dejarla para ser abordada cuando estemos viendo las funciones específicas por periodos históricos.

⁹⁵ BEARDSLEY, Monroe; HOSPERS John. *Estética historia y fundamentos*. Madrid, España, Cátedra, 1990. p. 151.

9.3. FUNCIONES DEL ARTE EN LOS DISTINTOS PERIODOS HISTÓRICOS

Nos proponemos hacer un recorrido histórico para poder comprender que estas funciones no han sido estáticas sino muy por el contrario respondiendo a las necesidades del hombre, en distintas épocas, estas funciones irán cobrando distintos matices. Hay que advertir que este recorrido histórico es bastante breve, ya que su objetivo primordial es evidenciar los cambios del arte en algunos períodos históricos.

Partiremos como es costumbre con el arte rupestre de la prehistoria, en este período nos encontramos con obras de arte plasmadas en las cuevas como la de Altamira en España donde es posible observar los primeros indicios de una función artística, el hombre dotado de una habilidad específica para poder plasmar episodios de su vida los que tenían un valor predictivo.

Se ha llevado a la conclusión que la función que originó aquellas monumentales obras consistía en la necesidad de poder satisfacer una necesidad vital como es la alimentación, puesto que al dibujar un hombre cazando un animal, creían en la **funcionalidad predictiva** de dicho dibujo. Ante lo cual Herbert Read, nos plantea que *“Por la representación simbólica de un acontecimiento cree el hombre primitivo que puede asegurar la incidencia real del acontecimiento”*⁹⁶. Sin embargo, es importante precisar que si bien es cierto estamos hablando de

⁹⁶ READ, Herbert. **Arte y Alienación...** op. cit. p. 46.

una función predictiva, esta no es la función primigenia en si misma, ya que responde a un impulso mayor que es el de la creencia en algo superior por lo que la función en primer lugar será religiosa para desencadenar en una función predictiva basada en la creencia de algo superior que puede incidir en los sucesos posteriores.

Es importante que realicemos un paréntesis explicativo y que no caigamos en el error de establecer estos tiempos históricos como si fuesen una sucesión cronológica exacta, puesto que no es posible ya que el arte rupestre debe de ser considerado como un punto a parte. Según Gombrich entre lo acontecido en las cuevas de España y Francia y los períodos posteriores no existe una ilación que permita vincular aquellas manifestaciones con las que sucedieron con posteridad. Sin embargo, el continuo si se establece con las manifestaciones que tuvieron lugar desde Egipto, Mesopotamia y la Isla de Creta, hacia la cultura occidental.

Es recién con el advenimiento del arte de las culturas antes mencionadas que se puede establecer una ligazón entre maestros y herederos de su cultura en general como en el caso específico de las manifestaciones artísticas, hecho que sucedió principalmente entre el transporte cultural y artístico entre la Isla de Creta y el mundo Heleno del continente.

Los egipcios fueron una cultura sin precedentes a nivel de construcciones de arte en lo que Gombrich ha denominado arte para la eternidad. La función principal

del arte en Egipto era perpetuar la imagen de aquellas personas importantes como era el caso del Faraón y su familia con el objetivo de inmortalizar su imagen para la posteridad, a través de la grandiosidad de las obras dejadas en la tierra.

También se le atribuye una función educativa a las mismas obras monumentales como eran las pirámides y las tumbas reales, puesto que dentro de dichas tumbas estaba grabada en los muros la vida de la persona que se encontraba en ese lugar, lo interesante es que para realizar esa ilustración se había acuñado un lenguaje de símbolos que eran comprensibles para todos por que ya formaban parte de su acervo cultural.

En el Mundo Clásico el arte había evolucionado importando mucho más las formas lo estético por sobre lo simbólico, están más destinadas a satisfacer determinados placeres a la vista, por tanto, tienen que ser armónicas, y bellas. Para ratificar lo expuesto Demócrito señala que “[...] *para la clasificación de las artes: unas tienen por meta la satisfacción de las necesidades de la vida, mientras que otras sirven para proporcionar determinados placeres*”.⁹⁷ En este aspecto, al parecer ellos se inclinaban más bien por lo segundo, su función por consiguiente era más estética.

⁹⁷ ESTRADA, David, op. cit., p. 79.

No obstante, de igual forma es posible encontrar cierta funcionalidad como lo señala David Estrada en su libro *Estética*, “Según Posidonio, el maestro de Cicerón, las artes ayudan al hombre a salir del estado de salvajismo y constituyen la posibilidad misma de una conducta ética y una felicidad auténtica”.⁹⁸

El mundo clásico consideraba que las artes es lo que separaba a los salvajes de los civilizados puesto que quien era capaz de llevar a cabo alguna obra artística era por consecuencia una persona desde un punto de vista ético superior.

En el medioevo presenciaremos un arte encaminado hacia lo religioso, donde su principal función será simbólica, puesto que busca representar la espiritualidad de la religión y los misterios de la misma. En las obras se representará comúnmente las imágenes de santos, vírgenes, de cristo y de Dios, siendo los símbolos más frecuentes la cruxifixión y la paloma (espíritu santo), por nombrar algunas.

Por otro lado en el medioevo las imágenes también vendrán a cumplir un fin educativo, puesto que los instruirán en la religión y en el temor a Dios, ya que uno de los objetivos que se persigue es poder dominar de mejor forma la expresión de las imágenes, con el objeto de que provoquen los efectos esperados, el temor a dios.

⁹⁸ Ibid., pp. 79-80.

David Herrero nos señala ante esto que *“En el cristianismo, el arte, más que una imagen más o menos mimética de la realidad, es considerado como un medio de expresión de la realidad espiritual que subyace al orden creado y a la esfera de la gracia. El arte se hace, pues, simbólico y ejerce, además una clara función litúrgica y didáctica”*.⁹⁹

10. FUNCIONES DEL ARTE EN CHILE

Poder dilucidar cuales son las funciones del arte presentes en Chile, no es tarea fácil, pues no es posible encontrarlo en ningún libro de arte a cerca del tema, por que no los hay específicamente, a nivel general la literatura que existe acerca de arte en Chile aborda más bien temáticas relativas a la pintura de los cuadros, siendo publicaciones como las de coloquios o estudios paralelos las que contemplan las temáticas no incluidas en la literatura de arte tradicional.

No obstante, estas publicaciones de coloquios, seminarios o estudios, no abordan el arte desde un punto de vista teórico-conceptual como análisis de las obras, sino, que más bien tratan ejemplos concretos de las manifestaciones artísticas que han tenido lugar en períodos históricos determinados, es por eso que estos escritos se constituirán en nuestra fuente primaria, ya que abordan ejemplos de las manifestaciones artísticas que han tenido lugar en nuestro país,

⁹⁹ *Ibid.*, p. 82.

por lo que sin lugar a dudas gracias a estas publicaciones nos resultará menos azaroso el poder señalar cuales son las funciones del arte en Chile.

No pretendemos abarcar toda la historiografía del arte chileno, sino, que nos remitiremos específicamente al período histórico que nos interesa para los fines de nuestra investigación; las décadas del sesenta, setenta y ochenta.

Como lo hemos venido señalando a lo largo de este escrito es imperioso que no dejemos de lado para este estudio el contexto histórico en el que se desarrollaron dichas manifestaciones, ya que éste aspecto nos dará el punto de partida para comprender las funciones que adoptará el arte en estas tres décadas.

A priori también es importante señalar que si en apartados anteriores nos remitimos casi únicamente a las artes con A mayúscula, para el caso puntual de Chile incorporaremos otras manifestaciones artísticas a este análisis, como son la música popular, los murales y las fotografías entre otras.

Para contextualizar un poco el período de estudio nos basaremos en una cita de Gaspar Galaz en el Coloquio de Arte y Política *"En otras palabras, a la primera etapa del informalismo chileno, del 60 al 63, corresponde al desmantelamiento de la estructura del cuadro, apuntando a la oscuridad de sentido que tiene en ese momento la pregunta por el significante. La segunda etapa, --es decir, el post-informalismo, desde el año 64 en adelante—corresponde al momento en que la*

*relación arte/política se convierte en la causa eficiente de muchos de los trabajos del artista comprometido y militante”.*¹⁰⁰

Lo que Gaspar Galaz nos está queriendo decir es que a inicios de la década del 60 asistiremos al fin del cuadro como figura artística por antonomasia, el que no daba cabida a un análisis exhaustivo de la obra al preguntarse por lo que quería dar a conocer. Sin embargo, el autor manifiesta que en la década del 60 comienza a tener lugar un movimiento denominado informalismo cuyo mayor exponente será el grupo Signo el que forma parte de la vanguardia chilena que se caracterizó por “[...] fomentar una crítica tanto de la representación estético-plástica, acorde a la modernización política visible en el contexto social”¹⁰¹.

Por lo que será posible evidenciar en cuyas obras mayor contenido, el que se vera profundizado principalmente con el advenimiento del año 64 quizá coincidente con las elecciones que dieron por victorioso a Eduardo Frei Montalva y que motivaron nuevos impulsos en los partidos de izquierda. Por ende, el año ‘64 el arte adquirirá mayor significación por que según lo que señala el autor es desde este momento que el arte se constituye como herramienta política, social y militante.

¹⁰⁰ Richard, Nelly, op. cit. p. 65.

¹⁰¹ MACHUCA, Guillermo. "Arte: de la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo", GAZMURI, Cristián, **100 Años de Cultura Chilena 1905-2005**. Santiago, Chile. Zig-Zag. 2006. p. 273.

10.1. FUNCIONES AUDITIVAS

Como ya se ha señalado las manifestaciones artísticas acaecidas principalmente en la década del sesenta como es el caso de la música, se encontrarán caracterizadas por una **función social** del arte, muy significativa por lo demás.

A este respecto Gabriel Salazar nos señala que *“Probablemente la resurrección de la música social del bajo pueblo habría sido un fenómeno aislado, de investigación universitaria o de aventurerismo musical solista, de no haberse dado, contemporáneamente, una necesidad política de exaltar lo nacional frente a lo extranjero y, por otro lado, una necesidad social de plantearse autónoma y críticamente frente a la dominación. Ante esa doble necesidad, los jóvenes respondieron diferenciadamente: algunos dieron vida al “neofolklore nacionalista”, y otros, a lo que fue la “nueva canción chilena”.*¹⁰²

Quizá en el período de estudio que nos hemos planteado, más que en ningún otro cobrarán en el arte tanta importancia las funciones sociales y políticas implícitas en los productos artísticos, configurándose en las funciones ejes para poder explicar las manifestaciones artísticas a lo largo de este período.

Según Gabriel Salazar este tránsito desde lo social a lo político se dio de la siguiente manera *“Si la música del bajo pueblo (folk) se ha caracterizado siempre*

¹⁰² SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio, op. cit. p. 151.

—como se dijo— porque tiende a acompañar “los trabajos, las luchas y los días” de los hombres y mujeres de condición modesta u oprimida para revitalizar su energía histórica, la NCCH [nueva canción chilena] tendió a hacer lo mismo, sólo que con una tendencia cada vez más explícita y directa a revitalizar la lucha política y a comportarse como un instrumento cultural de una determinada militancia histórica”.¹⁰³

En tanto, el tránsito de la música como manifestación artística en su origen como función social, fue decantando para ir adquiriendo con el tiempo ribetes más políticos hasta constituirse en característico de una militancia en específico.

En los inicios de la nueva canción chilena la vinculación política con los partidos de izquierda no era aun muy clara, hasta que se comenzó a vincular a la música principalmente la de Víctor Jara como una manifestación política en apoyo a Salvador Allende.

10.2. FUNCIONES PICTÓRICAS

Sin embargo, en el caso del muralismo la vinculación política con el arte, será mucho más palpable, además con anterioridad a la elección del 70 los partidos de izquierda ya se habían apoderado a través de las artes de los únicos medios que tenían a su disposición, la calle, era el medio que le dejaba la sociedad no

¹⁰³ *Ibid.*, p. 158.

concientemente para plasmar su opción política, ya que los otros espacios se encontraban ocupados por quienes detentaban el poder de los medios de comunicación por lo que les era casi imposible acceder a ellos.

En este período también nos encontraremos con otras manifestaciones artísticas como los murales, en el que al igual que en el caso anterior encontramos que tienen lugar tanto la función social como política del arte sin embargo se le atribuirán tres funciones anexas; una función de colectivo social, una educativa y una ideológica. El muralismo responde a la tendencia vanguardista desde este punto de vista, es que busca lugares alternativos a los consagrados para las obras de arte para mostrar sus obras en paralelo, a las del arte consagrado.

Antes de analizar estas funciones es pertinente que primero nos remitamos al lugar donde se desempeñaran estas obras, la calle, ¿dónde radica la importancia del lugar?, en el hecho que este se constituye como un nuevo escenario político donde tendrá cabida la actividad cívica fuera de los lugares formales destinados para dicho fin.

Tampoco es menor, que la calle sea en lugar por antonomasia del que se tomaran quienes no ostentan el poder.

Por lo que Gabriel Salazar nos señala que *"Ser joven universitario a partir de 1950 fue, sobre todo, vivir la experiencia de tomarse la calle, ya no desfilando con disciplina miliciana (como en los 30'), o en carnavalescas murgas bohemias*

(como en 1915), sino para gritar, a la vez, críticas y alternativas. La calle como "espacio ciudadano", único lugar donde cabe anunciar el advenimiento de una nueva etapa de la historia".¹⁰⁴

Los murales como ya se mencionó contendrán tanto la función política como social, mientras que por otro lado tendrá una función de colectivo social, ya que se hacía necesaria la existencia de un gran número de personas para llevar a cabo aquellas obras donde cada uno de los integrantes tenía una función específica. Además a este tipo de arte es posible atribuirle una función educativa, en primer lugar enseñaba a pintar de hay nacieron algunos artistas, pero también educativa puesto que se les enseñaba un nuevo lenguaje simbólico, sin por ello dejar de lado el adoctrinamiento político que tenían implícito dichas obras.

La importancia del muralismo para el arte es que nos brinda la posibilidad de realizar un análisis semiótico de la obra, para así poder comprender que fue lo que quiso comunicar el autor. Obviamente dicha interpretación deberá contextualizarse en un período en específico para así poder comprender los aspectos sociales, políticos que tendrán, lugar.

Ambas manifestaciones siguieron estando presentes, pero el contexto histórico cambio, por ende, las funciones que se habían propuesto también evidenciaron

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 221.

cambios, de igual forma seguía estando la función social dentro de las más importantes, la función política se exacerbó cada vez más, y nacieron funciones nuevas, ya que este tipo de arte que tenía lugar en las calles o con gran cantidad de participantes comenzó a ser visto como la disidencia, puesto que ya no se hacía propaganda para la candidatura de Allende, ni mucho menos se encontraban siendo parte del gobierno, en estos momentos eran sindicados como manifestaciones contestatarias.

Lo que aconteció con el advenimiento de la dictadura del General Pinochet se puede resumir en la siguiente cita *"El golpe militar del año 1973 implicó una violenta interrupción del arte comprometido precedente. La reforma a nivel estético y político que había definido el arte moderno en su acepción local, expresada en la utopía vanguardista de una fusión entre arte y política, arte y sociedad, fue decididamente exterminada por la restauración conservadora impuesta por el régimen militar. En este sentido, el golpe significó una violenta ruptura respecto del devenir del arte moderno en Chile"*¹⁰⁵.

En este período *"Es que el artista visual quiere convertirse en el portavoz de la disidencia; quiere ser reconocido como una pieza clave en las modificaciones y la*

¹⁰⁵ MACHUCA, Guillermo, op. cit. p. 283.

*toma de conciencia de los nuevos tiempos. La producción artística, como factor de cambio, es tal vez la última utopía de una modernidad epigonal”.*¹⁰⁶

Como ya lo mencionamos anteriormente con el grupo Signo a comienzo de la década del 60 vemos como el arte comienza a manifestar una serie de cambios, se va haciendo cada vez más conciente de su función social, pero sin lugar a dudas es en los años de dictadura donde los exponentes del arte nacional se darán cuenta que tienen en sus manos una herramienta de protesta en contra de lo que estaba aconteciendo en el país.

El artista queriendo ser un activo personaje político y social, es que le atribuirá a sus obras un carácter de denuncias, por ejemplo, como los hicieron con el grupo CADA en revistas donde a través de la fotografía de una viuda, daban a conocer lo que estaba sucediendo a en país, que la gente estaba muriendo. O con publicaciones a las afueras del Bellas Artes, queriendo señalar el carácter disidente de su arte.

Continuando con el período de la dictadura de Augusto Pinochet, tendrá lugar una nueva funcionalidad en el arte, la que denominaremos **función contestataria**, período en el cual tanto el arte como la ideología serán tildados de subversivos, como ya se señaló este será un función característica tanto de Chile

¹⁰⁶ Richard, Nelly, op. cit. pp. 63-64.

como de América Latina, por poseer ambas un pasado golpista, lo que llevo a refugiarse en el arte como bandera de lucha para hacer frente a la represión.

A finales de la década del 70 y comienzo de la del 80 tiene lugar el nacimiento de la Escena de Avanzada Nelly Richard autora del término, lo definió de la siguiente forma *“Una escena llamada “de avanzada” que se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones límites de su práctica, en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrativo en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del poder. Por haberse propuesto reformular el nexo entre arte y política fuera de toda correspondencia mecánica o dependencia ilustrativa, fuera de toda subordinación discursiva a la categoría de lo ideológico [...]*¹⁰⁷

La definición que nos entrega Nelly Richard a cerca del concepto de escena de avanzada, resulta ser bastante clarificadora a cerca de lo que estaba aconteciendo en este período, pero, sin lugar a dudas lo que resulta ser más interesante es la propuesta de tratar de hacer frente a la dictadura a través de la creatividad artística, toda manifestación artística conlleva tras de si creatividad, pero lo original es invertirla en hacer una guerra simbólica.

¹⁰⁷ MACHUCA, Guillermo, op. cit. p. 285.

Con anterioridad señalé que las dos funciones más importantes que tuvieron lugar en el arte chileno fueron la **función social** y la **función política**, pero sin lugar a dudas a estas dos subyace una **función simbólica**, que es capaz de ocultar tras de sí un discurso que serán capaces de entender quienes interpreten dichos símbolos, por que la actividad muralista chilena es prioritariamente discursiva, por que se sustenta en un discurso coherente con sus manifestaciones. Por consiguiente se deriva otra función del arte, la función de protesta silenciosa, no es una protesta que se grite a los mil vientos pero esta hay para ser escuchada.

Finalmente la función que vista desde los ojos del presente es capaz de resumir todas las demás, nuestro arte como lo señalaba Milan Ivelic y Gaspar Galaz en Chile Arte Actual cumple antes que todo una **función testimonial**, puesto que da luces de lo que fuimos en el pasado, de lo que realmente somos pero no nos atrevemos a admitir, podemos disfrazar en un lenguaje simbólico lo que esta padeciendo la sociedad, puede ser testimonio de la asimetría desarrollo-subdesarrollo, puede dar testimonio de nuestra identidad, en fin el arte nos puede brindar la posibilidad de ser como una especie de radiografía de la realidad de nuestro país, donde se dejan asomar las coyunturas y los quiebres de los que somos parte.

11. ARTE Y POLÍTICA

“Las palabras [y las imágenes] que se silencian con la muerte de un pensador, son aquellas cuya significación está condicionada por el contexto histórico cultural en que fueron pronunciadas. Tales palabras (e imágenes) son casi siempre, las que contienen respuestas y soluciones a las preguntas esenciales. Las palabras [e imágenes] que continúan resonando en el espíritu, son aquellas cuya significación surge del espíritu humano en actitud interrogativa, no dependientes de las condiciones espacio – temporales. La vigencia de esas palabras [e imágenes], se da en el ámbito de la comunicación. Consiste en la formulación de preguntas esenciales, que se pueden plantear desde la actitud interrogativa, en cualquier tiempo y lugar y en relación al acontecer de cualquier tiempo y lugar.”¹⁰⁸

La relación existente entre arte y política no es algo para nada nuevo, realizando un somero análisis, podemos decir, que esta relación tiene miles de años y tan sólo basta tomar en consideración el inicio de la Grecia clásica en donde artistas y políticos se utilizaban unos a otros para poder beneficiarse de las ventajas de cada uno frente a la polis, con esto nos daremos cuenta que, como dije con anterioridad, que lo expuesto no es nada nuevo (posiblemente desde Grecia el arte no ha podido existir por si misma). Lo que se debe tener en consideración es

¹⁰⁸ RETAMAL, Jaime. *Kant y la racionalidad práctica: homenaje a los 200 años*. Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile, 2004. p. 10.

que si realmente uno es consecuencia o causa-efecto del otro. Si bien, en una primera instancia podemos hablar de que son cosas distintas, que nacen y se desarrollan, sus resultados se expresan de distintas maneras uno del otro el vínculo que se mantiene entre ambos factores es muy cercano, más bien la duda cae si realmente existe una separación, es decir, que el arte se exprese libremente sin una connotación política o viceversa.

Tanto la política como el arte, son expresiones puramente naturales del ser humano, se reúnen en la vida humana, representan un sentir específico de quien la concibe pero con marcadas diferencias al momento de darse a conocer. La política opera en la sociedad, por lógica tiene incidencia en todas las personas y sus efectos se ven en el corto, mediano y largo plazo. Nos movemos según la forma de política que se realice en la sociedad en que vivimos. Por otro lado, el arte si bien sus expresiones, se dan a conocer en la sociedad estas no son o mejor dicho no tienen incidencia en todas las personas, solo más bien para quienes lo aprecian. Las repercusiones de corto y largo plazo que pueda tener en la sociedad se ven en otras expresiones artísticas que la misma sociedad pueda crear y recrear para dar sentido a alguno hecho o acontecimiento que se este dando. La relaciones de estas dos actividades son tanto armoniosas como rupturistas. Por una parte se unen para proyectos institucionales y sociales de gran envergadura que transversalizan la sociedad y por otra, se encuentran enfrentados en momentos en que la realidad del contexto histórico es totalmente

desfavorable para las propias personas.

Esto nos deja una perspectiva que puede parecer difusa en algunos momentos pero que si se analiza con mayor profundidad se puede ver con mayor claridad. Toda expresión artística tiene como parte de su esencia una connotación política, es decir, el arte no es sólo expresión en si misma sino que también responde directa o indirectamente al contexto histórico en el cual se sitúa. Es utilizada por la política para plasmar el sentir de una coyuntura, pero también los mismos artistas usan el arte para darle sentido a una era o momento. Lo hizo Nicolás Maquiavelo en su obra "El Príncipe" al escribir sobre como debía ser un buen gobernante de la época y también lo hizo Francisco Goya en su obra "Los fusilamientos de la Moncloa" al retratar lo que acontecía a principios del siglo XIX en la península ibérica. Hay muchos más ejemplos en los cuales el arte expresa de manera clara su relación con el contexto en el cual se ampara, con esto no quiero decir que su existencia se deba solamente a esto sino, como mencioné anteriormente, es parte de su esencia representar lo que sucede a su alrededor.

Pero esto no se debe tomar como una condicionante, algo que impida al arte expresarse o sólo considerarse como una herramienta de la política. Sino que el arte esta ligado a su contexto, por lo tanto, sus expresiones son un lenguaje de su propia época incluso ocupan un lugar relevante cuando todas las otras expresiones del ser humano no son capaces de mostrar el sentir de un suceso o época. El arte nos muestra ese camino de comprensión, una imagen vale más

que mil palabras, y también es la imagen la que le da validez a mil palabras a mil interpretaciones que en el caso de historiador constantemente va leyendo y releyendo los vestigios que nos deja la propia historia del ser humano y por ende, eso le permite reescribir la misma historia.

En esta relación *“La historia es una disciplina fragmentaria, en cuanto al conocimiento del pasado se hace posible a través de fragmentos, pedazos e impresiones muchas veces regidos por el azar y que los historiadores recogen y estudian buscando significados posibles”*¹⁰⁹. Arte y política son fenómenos que son parte de la historia por, lo tanto, (y se quiere ser reiterativo en esto para una mayor claridad) son parte de la construcción historiográfica de cualquier nación cuya tradición y cultura se plasme en la realidad;

*“La historia se rehace e interpreta constantemente y día a día hacemos descubrimientos nuevos acerca de aspectos del acontecer a los que no habíamos prestado atención previamente, y cada generación - en rigor cada historiador - mira con su óptica particular documentos y fuentes, por lo cual la disciplina de la indagación e interpretación del pasado, es en algún modo, inagotable.”*¹¹⁰

¹⁰⁹ GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950**. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, 2003. p.12.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p.18.

La relación también se da en la ruptura y se manifiesta muchas veces con bastante claridad. Esto tiene una doble lectura; cuando la política es corrupta y va en contra de todos los principios y derechos de los seres humanos esta se manifiesta, por una parte, en forma explosiva y directa, y por otra, de forma más oculta y caracteriza de forma irónica (esa es su arma) el momento en el cual se presenta.

Hay que entender que el arte y la política no nacen o viven siendo una representación el uno del otro. El arte tanto como la política tienen representación en si misma, por lo tanto se logra hacer una diferencia entre lo que conocemos entre arte comprometido (que es en definitiva lo que hemos visto hasta ahora) y el arte de vanguardia, es este último es el que podría descontaminarse de toda impronta política para expresarse en si misma, representar lo que el artista quiere desde el fondo de su ser sin compromiso político alguno y que sea interpretado según el sentir de cada quien lo aprecie o sienta. Es importante tomar en cuenta esta diferencia dado que todas las expresiones conviven siempre en el mismo espacio tiempo siendo múltiples y expresando diversos sentimientos, aunque muchos dicen que su esencia se pierde al intentar desvincularse del mundo que lo rodea.

“El arte únicamente tiene sentido como búsqueda de expansión del espacio de libertad en el que vive el hombre, la política sólo se logra a si misma como construcción de relaciones sociales en las que el poder no sea un obstáculo para

la libertad, de manera que arte y política por su propio cometido reenvían hacia una mismidad que les da sentido y los define ¹¹¹.

Siguiendo las palabras de Eduardo Carrasco¹¹² esta relación de arte y política se da en la lógica de los opuestos-complementarios (Binomio), es difícil colocar al arte fuera de este contexto, que este fuera de su espacio, de la realidad dado que responde hacia ella, funciona para la apreciación personal y de otros, aunque en algunas etapas de la historia lo denominado arte solamente se presentó para una elite y fue ella la que denominó que era (A)рте o no, el arte ha cambiado a través de la historia su connotación frente a la sociedad y es sobre todo en el siglo XX en donde el arte se masifica de sobremanera; en artistas, en espacios, en seguidores y en donde también se dieron momentos en los cuales la sociedad completa fue participe de estas manifestaciones, de un proyecto global que se plasmaba en una ideología, la ideología de querer cambiar el mundo, es decir, de un nuevo proyecto político que contemplaba a las expresiones artísticas como herramientas de cohesión, expansión e integración.

Realizando una breve decantación de la relación entre arte y política podemos decir que; la relación ha existido desde hace cientos de años. Son formas de expresión que se han concretizado de distinta manera pero una y otra se expresan y se plasman en la sociedad, tienen una visión de mundo que hace

¹¹¹ CARRASCO, Eduardo. **Distinciones: (Cultura-arte-política-filosofía)**. Editorial CENECA, Santiago, 1988. p. 42.

¹¹² Director y fundador del conjunto Quilapayún. Además de poeta y Licenciado en Filosofía.

integrador todo cuando están en armonía y el dan mayor sentido, pero cuando están en oposición se enfrentan con fuerza en su lenguajes respectivos. El arte por mucho tiempo quedó confinado, como mencioné con anterioridad, a sólo la apreciación de un sólo grupo, aún así, su carácter político se apreció no sólo por la generación que lo vio nacer sino también por las futuras que mediante esta fuente historiográfica pudo contemplar, en parte, el sentir de una sociedad y de un momento histórico *"El arte por ejemplo posee una carga temporal muy diferente y mide sus realizaciones en periodos que para la política no tienen ningún sentido"*¹¹³.

Concretamente, en los siglos XIX y XX es en donde el arte se apodera de todos los rincones de la sociedad (en la ciudad) y mueve un pensamiento a veces similar a veces distinto de la política. Es parte de las grandes revoluciones pero también da respuesta a épocas de oscuridad, muchas veces se perdió, pero cuando reapareció fue para rescatar la memoria, la identidad de una época que por los contextos políticos dejó de percibir todo esto.

Si bien el arte y la política representan algo, un sentir, ¿representan necesariamente la verdad de un hecho o coyuntura? Eduardo Carrasco nos dice esto al respecto *"La política y el arte, cada una a su manera pueden ser entendidas como formas de realización de la verdad o como maneras de*

¹¹³ CARRASCO, Eduardo, op. cit. p.54.

*concretarse el absoluto*¹¹⁴. Sin duda algunas son formas que representan una verdad, la verdad del contexto y de lo que ellos creen que es verdad. En el caso de la concreción de lo absoluto puede existir una doble lectura; el absoluto visto desde una perspectiva netamente artística o también desde una perspectiva netamente política. Si nos involucramos en la parte artística podríamos decir que por sí sola la creación del artista, en toda su integridad, representa el sentir del contexto al cual pertenece, su verdad sería por lo tanto, mucho más verdad, mucho más certera, Goya no nos engaña, Delacroix tampoco aún así la apreciación artística (la creación mágica del artista) de la obra no desaparece y eso la hace trascender el espacio y el tiempo. Con respecto a la política, cuando una verdad es llevada al absoluto, o mejor dicho, cuando la absolutización aparece, esta los lleva a visiones totalizadoras del mundo, expresa una forma de gobernar (que ya conocemos) y sólo se preocupa de un sólo elemento de poder: la dominación. Por lo tanto, es importante recalcar que arte y política nos muestran fragmentos de la realidad (el arte es la realidad que ve el artista) aunque muchas veces son más integrales que cualquier otra representación de la verdad estas como todas las cosas del mundo cuando llegan al exceso se mal interpretan y se utilizan para alcanzar beneficio absoluto de unos pocos por sobre todos.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

Considerando en el contexto en el cual estamos sumergidos es lógico también preguntar ¿el arte tiene ideología, opera bajo una ideología determinada? El arte si tiene su propia ideología aunque no este imbuida de una impronta política esta tiene su ideología, por una parte, está la ideología del artista y por otra la del contexto. Desde el momento de lanzar la primera pincelada, de escribir el primer verso, de hacer la primera esculpida, la obra de arte esta empapada de ideología, nos quiere contar algo a través de su accionar, esto nos lleva nuevamente al vínculo con lo que hemos estado tratando hasta ahora; de que toda acción humana tiene una connotación en la sociedad, la sociedad esta construida por el accionar de la política y por lo tanto *“Toda acción humana es política, nace preñada de alguna ideología. Ninguna obra de arte puede escapar la coyuntura del tiempo que la vio nacer.”*¹¹⁵. Pareciese que esto se transforma en un juego de palabras pero lo esencial (y eso a lo que tratamos de apuntar) es que el arte tiene siempre una impronta política aún cuando no hable de política, aún cuando este se le considere en algunas oportunidades como “arte mudo”, este nos esta diciendo algo, habla políticamente sobre un período, su verdad aparece en ese contexto y así lo consideran en parte, algunos autores como Damiela Eltit: *“Es político porque es subversivo no puede hacerse historia su verdad sino cambiando el orden que lo excluye y lo convierte en ausencia.”*¹¹⁶. Esto no significa que pierda validez frente a lo que quiera expresar, tanto política como

¹¹⁵ PÉREZ, Susana, op. cit.

¹¹⁶ ELTIT, Damiela. **Emergencias: Escritos sobre literatura, arte y política**, Santiago, Chile, Editorial Planeta-Ariel, 2000. p.14.

arte pueden estar unidos, uno no deja de ser por unirse al otro. Por otra parte, aunque la visión difiere en algunos puntos Carrasco dice lo siguiente, *“El arte es, por lo tanto, como muchas otras actividades humanas, un fenómeno completamente exterior a la política, algo que a esta se le escapa por todos lados, pero al mismo tiempo algo completamente político.”*¹¹⁷

Esto termina siendo un juego de poder, parafraseando a Foucault, nadie estaría ajeno a este juego de poder, es una relación discursiva de poder en el cual - en este caso- política y arte, se sitúan una arriba del otro y viceversa pero no pueden salir de ese círculo y en definitiva lo único que queda por hacer es enfrentarse o hermanarse para crear o destruir mundos e ideologías en los cuales estos mismos puedan habitar, por lo tanto, no esta demás decir que; son fuerzas en tensión que participan en el proceso constante de ejercitación de la libertad humana.

Otra pregunta queda por esclarecer ¿Cuándo el arte se politiza? Si bien mencionamos hace algún momento que el arte tiene espíritu en si mismo y que también esta ligado a su contexto, es importante saber cuando se unen estas dos actividades y por qué una queda supeditada a la otra. Esto parece ser respondido con una simpleza clara y concisa *“El arte se politiza cuando en la política se concretan las fuerzas de tradición y vida”*¹¹⁸. Es decir, se politiza cuando la

¹¹⁷ CARRASCO, Eduardo, op. cit. p. 56.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

política se adueña generando el aglutinamiento de todo espectro en donde el ser humano se desarrolla, en otras palabras, cuando se adhiere a lo que es la cultura (Oficialización). Es ella quien da los lineamientos de los nuevos códigos culturales que operan en la sociedad, es ahí cuando el arte se torna implícitamente político, ya sea a favor, en contra o indiferente de esta política. La relación de arte y política es distinta también por espacios geográficos, tanto en Europa como en Latinoamérica, si bien sus bases operan de similar forma es la geografía del lugar es la que le da una esencia distinta y es simplemente porque el escenario no es el mismo. En Latinoamérica por una parte, e Inglaterra por otra, son lugares en donde los procesos políticos tantos sus causas como efectos se desarrollan de distinta manera. Es decir, son diferencias que da el paisaje y que inciden en el accionar de los sujetos, en sus causas y en sus efectos.

Siguiendo en el contexto geográfico, es decir, del espacio donde operan. En Latinoamérica, más concretamente en la segunda mitad del siglo XX, la relación de arte y política tiene sus propias particularidades. Dado por la serie de sucesos que han acontecido (dictaduras, golpes militares, revoluciones) la relación entre arte y política pasó o en algunos casos pasa por la reconstrucción de **identidades perdidas** tras esta serie de sucesos. La política como ente director de los destinos de las naciones latinoamericanas ha sido preponderante en este lado del globo, ha incidido directamente en la cultura, religión, arte y por lo tanto

en la propia historia “[...] *la politización de nuestro arte viene derivado de la politización de nuestra historia*”¹¹⁹. En el caso latinoamericano el arte queda bajo el alero del contexto político tanto por las circunstancias como también, en gran parte de los casos, por simple afiliación.

Esta es la relación discursiva de poder que tiene el arte frente a la política en Latinoamérica, el arte tiene problemas que resolver y respuestas que dar, ese es el momento en el cual vive y también son varias las vertientes en la cuales tiene que operar. “*Las prácticas de arte ponen en relevancia la operatividad simbólica del significante político. De tal manera, en vez de pensar la relación entre arte y política, se debe abordar la cuestión de las políticas del arte*”¹²⁰. Las políticas del arte, esa es una de las vertientes en donde en el contexto latinoamericano debe abordar el arte y su relación con la política.

El arte, como dije con anterioridad, en este lado del planeta debiese dar respuesta al contexto y sobre el contexto de una historia plagada de oscurantismo político y social, debiese dar respuesta cuando nada, creativa y culturalmente hablando, no logra entender o interpretar lo que esta ocurriendo frente y a sus espaldas “[...] *las prácticas de arte actúan allí donde otras formas de conocimiento han dimitido. Las ciencias humanas, en Hispanoamérica, han*

¹¹⁹ Ibid., p. 62.

¹²⁰ MELLADO, Justo Pastor. **Notas para un debate sobre Arte y Política en Hispanoamérica**. 2005. Santiago, Chile. Visitado el 2 de septiembre de 2007. En www.justopastormellado.cl/gabinete_de_trabajo/articulos/2003/20030923.html

*dimitido.*¹²¹ Es escape y es posibilidad, probablemente con una condicionante; que política y arte no operan en la misma velocidad, la política puede ser tanto inmediata como tardía, en cambio el arte es tardío, requiere de un pensar distinto y más lentamente digerido.

Volvamos al tema del rol que juega el arte en Latinoamérica; el de recuperar identidades. El contexto político es el que ha marcado toda actividad artística, social y cultural en esta región, por lo tanto, el artista tiene un escenario en frente, tiene que reconstruir y recrear todo lo que el accionar político ha perdido, desaparecido o destruido, de alguna manera tiene que hacerlo o no habrá vestigio de lo vivido y de lo creado. Con esto entra de lleno al escenario de lo político pero no al mismo nivel dado que sus enlaces son distintos, pero se transforma en arte político - quiéralo o no - pero ahí está y ese es su destino “[...] *lo político de la relación “arte y política”, en Hispanoamérica, se localiza en esta zona de reparación y de recuperación de las “identificaciones”, en un contexto en que la desaparición se instala como amenaza. Desaparición de formas de existencia social, desaparición de territorios, desaparición de etnias, desaparición de cuerpos, desaparición de archivos, etc.*”¹²²

Es político porque se sitúa donde la política por si sola no logra reconstruir memoria, la política necesita del arte para darle sentido a su accionar, para darle

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

esencia y paradójicamente para darle identidad. Latinoamérica es el ejemplo concreto en donde la relación entre política y arte es de tensión, dada la escisión que produce o ha producido el accionar de la política en la cultura y en la sociedad, nace este arte político que tiene dos vertientes; una directamente relacionado con el proyecto político de quienes manejan esta política (que siempre es sólo una elite) y otra que es política también, pero que no va de la mano con ese proyecto y resulta ser contestataria tanto implícita como explícitamente en ese mismo escenario. Este arte político en su lógica de reconstrucción opera en crisis que también se transforma en oportunidad.

“Un arte político es entonces tal vez una última posibilidad que tiene el arte de instalar su poder allí mismo donde operan las fuerzas de lo que ha conllevado a su propia secularización”¹²³ y como dice Justo Pastor Mellado “...a falta de una política iconográfica de densidad identitaria”¹²⁴.

El arte en Latinoamérica es un arte político, nació así y se ha mantenido como tal hasta que el porvenir diga lo contrario... *“Síndrome estructurante de una modalidad relacional que marca el carácter del arte en Hispanoamérica, que es un arte de la política de construcción de la ficción identitaria de los Estados. Es*

¹²³ CARRASCO, Eduardo, op. cit. p. 64.

¹²⁴ MELLADO, Justo Pastor, op. cit.

*decir, siempre, un arte político, secuestrado por el poder de la nominación*¹²⁵...esa es su tendencia... es lo que hay.

Dentro de la geografía latinoamericana, si bien, analizamos la generalidad de la relación entre arte y política, también existen variaciones con respecto a cómo estas dos operan en determinado lugar. En Chile tiene ciertas particularidades, pero se mantiene algo que al igual que en el resto de Latinoamérica, que el arte tenga que hacerse político no es un hecho superficial sino que es un hecho de nuestra cultura eso está prácticamente claro. Haciendo una breve decantación podemos definir estas particularidades por algunas décadas vividas desde la segunda mitad del siglo XX hasta ahora.

En la década de los sesenta se vivía una sensación casi palpable en el aire de reconstrucción de identidad, sociedad, cultura y de ideología nueva, se quería cambiar el mundo, el discurso de que la modernidad comienza a hacer analizado y criticado, y con respecto al arte la generación de los sesenta también tenía algo que decir;

“En ese momento, surge una nueva generación de artistas visuales en Chile que actúa como si de pronto se hubiese empapado de modernidad; quiere hacer todo de nuevo: revisar por completo el lenguaje del arte [...] se interroga también por la relación entre el arte y la sociedad, entre el arte y el ser humano, entre el arte y

¹²⁵ Ibid.

*la contingencia histórica [...] Los artistas chilenos, o una parte de ellos, quieren ser actores de los cambios al interior de su sociedad, involucrándose desde el arte en muchas otras actividades del quehacer humano*¹²⁶.

Ese es el espíritu en el cual se vivía, la libertad como concepto tomaba gran preponderancia, no era una palabra simple. Esto dio paso a una explosión de creatividad por parte de esa generación, la política se redefinía en la democracia y el arte se encontraba cada vez más expandido y funcionaba tanto en los centros culturales como en las calles, plazas y donde hubiera espacio para expresarse, se comenzaba a pensar también que la justicia social y la equidad podrían ser alcanzadas. Es un periodo de armonía entre arte y política, estos elementos son parte de un mismo proyecto.

*“En los años sesenta se abre, como pocas veces en la historia de la cultura nacional, un espacio de libertad iluminado por un pensamiento crítico que cruza todo el quehacer nacional y que en la práctica, se constituyó en la búsqueda de nuevos sistemas de escritura visual revisando tanto el lenguaje propio de las artes como también nuestra realidad como país.”*¹²⁷

Desde Matta, hasta Huidobro y Neruda lo político pudo y podía ser realización del arte la ideología de un nuevo cambio era sentida por todos los actores partícipes de la sociedad, todos eran y se sentían parte de este proyecto de sociedad.

¹²⁶ RICHARDS, Nelly. **Arte y Política**. Ediciones Universidad Arcis, Santiago, Chile, 2004, p. 63.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 64.

“Ese mismo espíritu de Enorme Entusiasmo fue el que siguió adelante en los tres años del Gobierno de Izquierda. No hubo barrio en que no se montó una obra de teatro, un grupo de danza, aparecían afiches, boletines, talleres de literatura, o se creaba un conjunto folklórico, todos aprendían a tocar guitarra, una muestra triste de ello son los cantantes callejero”¹²⁸.

Ese era el espíritu que de los sesenta que en los setenta el arte político se hacia fuerte, más aún, con un gobierno que daba esperanzas esto tendría repercusiones directas en la vida de las personas por una mejor calidad de vida. El arte político va adquiriendo responsabilidades más allá de querer expresar un sentimiento, el arte era parte del discurso político por lo tanto, tenia que se canalizador de todo lo que el programa político quisiera trasmitir a toda la ciudadanía.

Para ello, había una tarea específica pero de gran relevancia en la cual las fuerzas creativas del artista, sobre todo del artista callejero, tenia que plasmar de forma genial pero simple y clara *“[...] fueron los grupos anónimos de rayadores murales adscritos al PC hasta 1973 y que generaron una sostenida y reconocible sintaxis visual de carácter realista y pedagógico en la ciudad”¹²⁹*. Fue una tarea cumplida a cabalidad y de manera exitosa

¹²⁸ GARCÉS, Mario; VV. AA. **Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX** LOM, Santiago, 2000, p. 364.

¹²⁹ ELTIT, Damiela, op. cit. p. 161.

“El arte de un pueblo no se politiza por la voluntad de los creadores sino por causas históricas profundas; la historia no la hacen los hombres como quieren sino como pueden y si el arte chileno en un momento dado se introduce de lleno en el conflicto social es porque, por diferentes razones, en ese instante, las potencias de la culturización pasan necesariamente por la política”¹³⁰.

Lo ocurrido el 11 septiembre de 1973 en Chile rompió con una reconstrucción tanto cultural como identitaria de los sueños de un país que tenía fe en que su situación y su porvenir se proyectaba de manera alentadora, todas las fuerzas creadoras del país iban en un mismas dirección, pese a que a principios de la década de 1970 se manifestaba una serie de desequilibrios políticos y económicos nadie estimó que en 1973 sería el final de muchas cosas.

Por una parte, la relación entre política y arte se quebró, un nuevo imaginario de gobernabilidad se había instalado y muchos actores partícipes del arte debieron volcarse a un ostracismo obligado, por otra parte, cuando la calma empieza a tomar forma en los finales de la década de 1970, algunos grupos artísticos adscribían su posición con la dictadura. En general el arte se encontraba en una especie de lucha interna (si es que se puede llamar así) esta consistía en seguir adelante y reestructurar sus formas de expresión y a la vez de no morir en el intento al haber perdido todo ese bagaje que le daba identidad, más aún debía

¹³⁰ CARRASCO, Eduardo, op. cit. p. 61.

encontrar una forma de respuesta para la realidad políticamente adversa que se tenía al frente y le impedía expresarse con total libertad. Si centramos nuestro análisis en las ciudades y en concreto, en Santiago, la tensión entre política y arte se palpaba directamente ahí: en la ciudad, en sus calles y edificaciones *“La ciudad como campo de batalla cultural”*¹³¹.

Cuando por un tiempo sólo era la política la que predominaba, en la década de 1980 los opuestos-complementarios se hacen presentes una vez más, el arte se vuelve a reconstruir y funciona bajo nuevos códigos pero que buscaba en primera instancia, una cosa en particular: revertir la situación política de la época. Grupos artísticos sin un marcado vínculo político, se hacen presente como por ejemplo el grupo CADA. Diamela Eltit una de sus fundadoras, explica lo que intentó CADA como expresión artística;

*“El CADA buscó a la ciudad en una metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva vinculación cuyos flujos renovarían el militarismo, que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites”*¹³².

¹³¹ ELTIT, Diamela, op. cit. p.159.

¹³² *Ibid.*, p. 158.

Los medios de comunicación oficiales eran ocupados por propaganda gubernamental, no había capacidad de pelear en esos frentes, por ende, quedaba la ciudad como escenario de expresión para los grupos disidentes, “[...] *ocupación artística política (fuera del poder) de la ciudad que convertía al ciudadano en un lector asaltado súbitamente por un espacio que apelaba a su vertebración política al carácter público e inestable de su condición*”¹³³. Las expresiones artísticas de la década de 1980 pudieron hacer frente, aunque con dificultad, a las problemáticas que se mencionaron con anterioridad. Se mantuvo su producción cultural en los recovecos de la ciudad, oculta pero presente, al igual que la política opositora al régimen. Sobrevivieron, y eso permitió mantener el espíritu opositor que reapareció con fuerza y unidad en el plebiscito de 1988.

Esas fueron las particularidades de la relación entre arte y política en Chile, fueron distintos momentos en un corto tiempo histórico (desde principios de la década de 1960 hasta finales de la década 1980). El debate que prosiguió en la década de 1990 fue sobre el rescate de la memoria perdida, de la identidad perdida de todos esos espacios que se perdieron en dictadura. Se intentó borrar toda la memoria de una generación pero esta búsqueda está permitiendo el rescate de esta misma. Hoy el lenguaje es distinto, son otras las batallas que aparecen, ya no sólo son entre arte y política sino también el mercado juega un papel importante en este escenario.

¹³³ Ibid., p. 161.

“El predicador, el poeta, el político, el militar que conformaron las figuras líderes [...] del siglo XX, prescinden hoy del poeta de su cuadro de honor para permitir la entrada triunfal del empresariado (en su amplio mutante sentido del término). Mientras una parte del siglo experimentó una cuota de poder que impidió exhibir el glamour del capital, el cambio de siglo hace del capital un síntoma glamoroso cuya ideología es precisamente controlar la ideología para multiplicar su poder, o dicho de otro modo, comercializar al máximo las ideologías hasta convertirlas en marcas y en mercado”¹³⁴.

12. ANTECEDENTES GENERALES DEL MURALISMO

Se considera que el muralismo es un tipo de arte estético, que vincula lo privado de una obra con lo público de su exposición. El generar arte público, no es una idea que surja desde el azar. Los períodos de crisis al interior de los países, como por ejemplo el caso de México, hacen que sea necesario expresar de manera gráfica, la ideología de rechazo. Es por esto que muchos de los autores, plantean su propia definición de que es este arte.

Si tomamos la definición de Gaspar Galaz, nos encontramos con lo siguiente *“el muralismo responde a los ideales revolucionarios y a la paz política y no es en sí una técnica como el mural o el fresco es una escuela un movimiento”¹³⁵*. No surge para ser un ideal de estética, si no que más bien como un compromiso

¹³⁴ ELTIT, Daniela, op. cit. p. 37.

¹³⁵ GALAZ, Gaspar. **Chile arte actual**. Valparaíso, Chile. P.U.C.V. 1988. p. 267.

social. Esto es afirmado, por José Balmes, quien en una conversación afirma que *“los murales son la exposición viva de lo cotidiano, de lo vivido. Los colores van reflejando esa esperanza puesta en la Unidad Popular”*¹³⁶. En Chile, la producción de distintos murales a partir de la década del 60, tiene como fin, apoyar la candidatura presidencial de Salvador Allende (1964), a través de los pintados callejeros, pero este no es cualquier pintado, es un trazado cargado de símbolos y colores, los cuales tienen como fin poder hacer accesible el arte al pueblo.

Es así como Cristián Gazmuri reconoce que el arte de vanguardia, como denomina el arte surgido en Chile después de los 60;

*“El arte moderno-tal vez toda la historia del arte-no puede ser pensado sin atender las condiciones económicas, sociales y culturales existentes en los contextos específicos que determinan su existencia. El devenir del arte moderno ha dependido del desarrollo acaecido en el contexto social o en la llamada base material correspondiente al desarrollo específico de las sociedades. Esto también ha sido válido respecto a la crítica de arte”*¹³⁷.

Lo importante, es comprender que más allá de un compromiso estético, el arte público lleva implícito un compromiso social y que cada manifestación artística de

¹³⁶ Entrevista **La historia de un pueblo en los muros de Chile**. Conversación con José Balmes. En www.abacq.net/imagineria/003.htm

¹³⁷ MACHUCA, Guillermo, op. cit. p. 267.

esta índole deja translucir una ideología, una filosofía, una postura frente al supuesto espectador. Compromiso social que significa tenerlo en cuenta como un sujeto que busque dar sentido a su vida y se concrete mediante la participación, la definición del tipo de espacio y organización social que lo contenga sobre la base del bien común. Si consideramos la idea de González Camarena, nos encontramos como una resolución sobre lo que es y significa el mural en México:

*“El muralismo es la técnica más completa, ya que requiere de todos los recursos que se disponen para la plástica. Por esta razón es la mejor ocasión para emplear el clasicismo, el impresionismo, el expresionismo, el cubismo, el arte abstracto. Ahora, estas técnicas no se emplearon porque sí. Hay en todo una unidad y una integración.”*¹³⁸ En México, la revolución, genera nuevos impulsos de cómo se debe concebir el arte. Las escuelas de Bellas Artes comienzan a formular nuevas prácticas en la técnica. Sin embargo, estas no deben estar alejadas de los parámetros impuestas por Europa. Es así, como el arte mural en México, recibirá aplausos cuando ya estaba en su expansión. Las críticas de los primeros años desafiaban a este arte como un arte menor.

El mural en Chile, tiene una historia particular. La política y el arte se mezclan para formular nuevos estereotipos de creación. Los artistas sienten la necesidad de absorber ese contexto donde desarrollan sus obras siendo éstas la expresión viva y gráfica de todo aquello vivido.

¹³⁸ Entrevista cedida por el autor al Diario *El Sur* de Concepción, el 10 de septiembre de 1965.

12.1. EL MURALISMO EN MÉXICO: LA PRIMERA EXPRESIÓN

“La importancia que le conceden a la Historia es consecuencia natural de lo anterior; se busca expresar desde una perspectiva moderna una nueva visión del acontecer del país y del continente, así como de la situación social del presente. En esta tendencia se manifiesta, además, la urgencia por la revaloración de la herencia indígena precolombina, que se convierte en fuente nutricia y rápidamente se establece como símbolo de lo raizal. Se asume plenamente el postulado martiano: “La universidad europea ha de ceder a la universidad americana; la historia de América, de los Incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria”¹³⁹.

México, vivía al principio del siglo XX la dictadura de Porfirio Díaz. Este gobierno, regía justo en el momento en que las nuevas ideas de izquierda se internalizaban en las sociedades latinoamericanas. Es en este momento (en la primera década del siglo XX), justo el año 1911, cuando las fuerzas revolucionarias estallan en México, Zapata y Villa comienzan en primer período de la revolución. El presidente Porfirio Díaz es destituido de su cargo, y un nuevo mandatario asume el poder: Francisco Madero, quien luego es asesinado por el general Victoriano Huerta. Tras este episodio, las fuerzas revolucionarias vuelven a estallar, esta

¹³⁹ NONZOQUE, Fany; ARÉVALO, Guillermo. **Muralismo Mejicano y literatura latinoamericana (la imagen de lo nuestro)** s/a, Visitado el 7 de septiembre de 2007. En www.encolombia.com/educación/unicentral4799arte-muralismohtm.

vez, para sacar al asesino del sillón presidencial. Es así como el líder Álvaro Obregón, llega a la presidencia de México en 1920. Con este nuevo asenso al sillón presidencial, México se configura como una nación que intenta recuperar de manera pública, el pasado tanto indígena como revolucionario. Este nuevo ideal es planteado por el secretario de cultura: José Vasconcelos, quien propone realizar múltiples obras murales, que tñan los edificios públicos de México tanto con el pasado indígena como con los mensajes de revolución.

Sin embargo, en este contexto cultural de la nueva presidencia, los artistas mexicanos viven sus propios cambios. Las influencias extranjeras en las escuelas de Bellas Artes, estaban siendo criticadas por el círculo de artistas. Estos buscaban una definición personal, un sello propio de la cultura viviente. La crítica se extiende al modelo impresionista importado desde Europa. Por esta razón, en 1911-y coincidiendo con la revolución- los estudiantes de Bellas Artes, establecen una huelga en contra este método pedagógico de realizar arte, huelga que tendrá una duración de dos años. Este arte es criticado-desde los estudiantes- por ser un arte colonial. México, bajo la presidencia de Porfirio Díaz, solo realizó una importación de las artes desde París. No había una creación desde la historia nacional mexicana, por eso el rechazo-en tiempos de revolución- se hace tan intenso.

Las primeras manifestaciones de oposición, habían surgido antes que los intentos de revolución. Gerardo Murillo, más conocido como el doctor Alt, en su

viaje de regreso de Europa, traía como consigna generar en México un arte mural, que fuese capaz de dar, al arte, un carácter más nacional (se habla de la mexicanización del arte). Era un representante de las ideas que se daban al interior de la Casa del Obrero Mundial-quienes se oponían al gobierno de Porfirio-.

Si volvemos sobre el tema de la huelga de los estudiantes, podemos decir que unas de sus peticiones fueron logradas. Desde 1913, se instala la primera escuela al aire libre, llamada Santa Anita. Este logro, significaba poder pintar *au plain aier* (al aire libre), captando otros episodios. Desde este ejemplo, México- desde el ministerio de educación- decide extender esta realidad a todo el país, la idea principal, era **levantar el arte nacional**. Desde allí se formulaban teorías que reemplazaran al impresionismo y la supresión del gobierno de Huerta. Es por esto que muchos de los artistas –que participaban de esta escuela- fueron parte del ejército revolucionario.

El que los artistas, participaran del ejército, les significaba un contacto directo con el pueblo, con los intereses populares, con la cotidianeidad de los campos y ciudades. Se gestaba así, el reconocimiento de la idiosincrasia de los mexicanos- se estaban reconociendo a si mismos desde las bellas artes- que eran lo que ellos sabían- mezclando esto con ese arte popular. Se llegó a la conclusión de que el arte siempre tiene una vinculación con los acontecimientos que ocurren al interior de un país. En palabras de David Alfaro Siqueiros (uno de los grandes

muralistas mexicanos),

"[...] así pudimos convenir en que el arte había tenido gran función social en todos los importantes períodos de la Historia: ya fuese arte de Estado o arte subversivo contra el Estado. Nos pareció evidente, frente al sombrero de los estetas, embriones de "artepuristas", que el arte cristiano había sido, ni más ni menos, un arte de propaganda"¹⁴⁰.

Desde ahí le surge la idea, junto a Diego de Rivera, de constituir un arte monumental, que encierre en él, todas las características de las primeras sociedades del territorio mejicano y las nuevas vivencias de los hombres del siglo XX.

Esta idea entonces, sería llevada a cabo en las murallas, lugar público de excelencia. El generar este arte desde las murallas, permite hacer accesible el medio, crear un lenguaje y, por lo tanto, generar entonces comunicación pública. Esa comunicación, debía engrandecer los ideales de la revolución. Esta era la idea de Vasconcelos.

"Durante las décadas que siguieron a su aparición, la pintura muralista mexicana conoció un prestigio, difusión e incidencia en otros países que ningún otro movimiento artístico americano había alcanzado antes. Han corrido ríos de tinta sobre el muralismo mexicano, que produjo una serie de obras maestras

¹⁴⁰ ALFARO, David. **El Muralismo en México**. Enciclopedia de Arte, D. F., México. 1950. p.29.

estudiadas en todo el mundo. Por sus características iconográficas y por sus resoluciones formales, un buen número de esos conjuntos murales quedan inscritos por derecho propio en la historia universal del arte”¹⁴¹

El intento, era alejar el fascismo que reinaba en Europa-desde la década del 30- con estas obras de importancia radical. Sin embargo, el reconocimiento viene principalmente desde el exterior. Es así como Estados Unidos pide a Rivera hacer un mural en el Rockefeller Center, en Nueva York, mural que luego de un tiempo fue censurado.

El muralismo tuvo etapas dentro de la historia de México. La primera de ellas la podemos ubicar entre 1921-1931, el segundo entre 1931-1940 y el último entre 1941-1955. Dentro de la primera etapa encontramos los ideales de la revolución. Es en los muros que se plasma –como se ha hecho referencia- la idea de recuperar ese prodigioso pasado indígena. La segunda etapa es la repetición de aquellos diseños de los primeros años. Es la recopilación de los ideales de los artistas. El Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios Mexicanos, formado a final de 1922-fundado por Siqueiros- termina sus funciones de boceteros. La idea, al principio, era partir de una idea base, ya en este período se pierde por la amenaza fascista del exterior y por mantener vigente los procesos de reforma agraria que se habían vivido. La tercera etapa, era posterior a la Segunda Guerra mundial, por la cual, al interior del país se había generado

¹⁴¹ SULLIVAN, Edward. **Arte latinoamericano del siglo XX.**, Madrid, España. Nerea, 1996. p.21.

un proceso de industrialización que extendió los límites de las ciudades. El mayor impulso de los murales, se lleva a cabo el año 1964.

Sin duda, dentro del muralismo mexicano destacan una serie de creadores, entre los que encontramos a: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco. Estos tres grandes del muralismo, fueron los que manifestaron a través de variadas técnicas, sus ideales nacionales. De hecho, los tres-en un comunicado- que emana desde el Sindicato, declaran oponerse a la pintura de Caballete, ya que la consideran "arte cenáculo ultra-intelectual", lo que genera una crítica desde el círculo de las Bellas Artes, tildándolos de patagones, por las formas exacerbadas de pintar el cuerpo humano.

Pese a las críticas, los muralistas no abandonaron la técnica de caballete, ésta les permitía obtener remuneraciones. Sin embargo, el pintor que continuó su acción pública, fue Diego de Rivera, quien conservó la idea de plasmar en los murales la historia de México.

Cada uno de los muralistas tenía su técnica, es por esto que Orozco discrepaba con ambos "[...] su tendencia a la exaltación de lo grotesco, lo dramático y aún lo siniestros corre pareja con una visión desencantada de la historia, que queda de

*manifiesto, por ejemplo, en el mural catarsis, pintado en 1934 para el entonces recién terminado Palacio de Bellas Artes*¹⁴².

La configuración de las distintas expresiones, en el muralismo en México inician una influencia directa en las ideas de cómo tratar el arte en América Latina. Esta manera de generar arte, será tomada por distintas corrientes estéticas, sin embargo, en cada país tendrán un carácter y un surgimiento particular.

12.2. SURGIMIENTO DEL MURALISMO EN CHILE

Una de las primeras apariciones del muralismo en Chile tiene que ver con el terremoto de 1939. Sin embargo-y antes de explicar la llegada del muralismo de Siqueiros a Chile- es necesario recordar algunos ejemplos anteriores al siglo XX. Existen pocos ejemplos de este modo de pintura. Uno de ellos lo encontramos en la Iglesia San Francisco, que en sus interiores se descubren una serie de pintados en sus murallas y los trazados del artista Raymond Quinsac Monvoisin-francés- en la hacienda los Molles de Marga-Marga. Por lo anterior, vemos que la historia de los murales se reduce a unos cuantos ejemplos sin continuidad de tiempo o contexto específico.

Los mexicanos, desarrollaron el arte mural después de la revolución mexicana. Los ideales de la revolución, plantean la intención de un sueño americanista. Se reconoce a la América como una historia común y por lo tanto a un pueblo

¹⁴² ALFARO, David, op. cit. p.27.

hermano. Es por esto, que a raíz del terremoto de 1939, que asoló a toda la séptima y octava región, generó la ayuda inmediata desde México. Se decidió, que la ayuda consistiría en una escuela en la ciudad de Chillán. La biblioteca de este establecimiento será decorada con murales de Siqueiros, quien cumplía condena en una cárcel de México. Esta condena, fue por la sospecha de haber participado en el asesinato del líder marxista Trotsky, por lo tanto, sería enviado al exilio en nuestro país, donde debía realizar obras culturales como parte de su condena. Sus diseños, hacen referencia al pasado común de ambas naciones. En ambos se reconoce: el pasado indígena, la idea de revolución y los personajes de la emancipación (en la pintura de Chile aparecen: Balmaceda, Recabarren, Galvarino y O'higgins).

La historia se repetía, esta vez era Concepción y Valdivia las afectadas con el terremoto de 1960, donde el gobierno de México vuelve a generar una ayuda humanitaria. En el tema cultural, la idea es hacer un mural en la Universidad de la Frontera en Valdivia y en la Universidad de Concepción, la cual ya experimentaba las clases al aire libre, idea de los estudiantes mexicanos al comienzo de la década del 20, por esta razón en esta última casa de estudio, la idea fue recibida con entusiasmo, cosa muy distinta a lo que ocurrió en Valdivia, donde la idea se desechó, esto significó que el mural que sería para la Universidad de la Frontera, fue trasladado a la piscina Tupahue en el cerro San Cristóbal.

Durante la primera mitad del siglo XX, el arte en Chile se había desarrollado de manera tradicionalista, al más puro estilo Bellas Artes. Sin embargo, la idea de romper con esto genera en el gobierno, la intención de enviar a varios artistas a Europa-específicamente a París- a interiorizarse de las "nuevas novedades en la pintura". Es así, como un grupo de artistas-conocidos como la generación del 13-viajan a Europa y traen a Chile los nuevos conceptos, basados en el postimpresionismo. Todo esto, sin embargo, ejercerá su verdadera modernización de la técnica en la década de los 50, cuando Kandisky ejercía una influencia real en las técnicas de los Artistas nacionales. Pese a esto, nunca se entendió la idea de la sentencia social que este pintor ejercía en sus obras. Tuvo que llegar la década del sesenta-salvo algunas excepciones como Matta-para que el arte tomara una conciencia enfatizada en lo político.

En este proceso, se crea la cátedra de mural, por el maestro Laureano Guevara. En su viaje por Europa, Laureano había conocido el arte del mural, interesado en esto, inaugura las clases en Chile a partir de 1935. El mural será entendido como práctica social y política. Las técnicas alejadas de las tradicionales, hacen que el curso sea rotativo y que los alumnos vuelvan a la técnica de caballete. Sin embargo, muchos de los alumnos que impartieron este curso, seguirán aplicando la técnica del muralismo. Estas mismas disidencias, pueden ser generadas por la poca aprobación de dicha técnica en la escuela de Bellas Artes. Sin embargo, la participación-de la que se hizo mención- de los muralistas mexicanos en Chile, significó un respaldo a esta técnica. Este respaldo había llegado desde el

gobierno. Este respaldo significa que en el año 1944, por orden ministerial se pinta la Ciudad del Niño, consagrando así, el inicio del proyecto de llenar con murales los colegios de Chile, los cuales fueron diseñados al estilo del Colegio México de Chillán. La idea fue un fracaso, ya que el gobierno estimó que era muy costosa.

El cambio en la concepción de arte, vino acompañada de un nuevo movimiento surgido en la década de los 50, llamado **grupo signo**. Sus críticas, estaban especialmente dirigidas a que el arte era concebido de manera academicista e idealista, por lo menos hasta la mitad de la década de los 60. Sus planteamientos, desarrollan la idea de un arte urbano capaz de mezclar el contexto con eso que se expresa, *“el artista ahora ya no podía ser concebido al margen de toda preocupación o compromiso social”*¹⁴³. Había una intención real, de asociar el contexto con una modernidad estética. Dentro de los más destacados representantes de este movimiento, encontramos a José Balmes, quien plantea la urgencia de exponer el contexto político y social en el arte.

¹⁴³ MACHUCA, Guillermo., op. cit., p. 273.

12.2.1. ARTE PARA EL PUEBLO: LA EXPRESIÓN DEL MURAL EN LAS CALLES DE CHILE

“Los contenidos del mural que se ejecuta en este periodo son mensajes y situaciones sociales planteados de manera clara, obedeciendo al planteamiento teórico – estético que dio origen al muralismo mexicano”¹⁴⁴.

La candidatura de Salvador Allende había generado en los artistas, la idea de ir rayando Chile, imprimiendo el sello y el proyecto de la FRAP. Es así, como en 1963 surgen los primeros grupos de muralistas callejeros pertenecientes al círculo universitario de los tiempos de Guevara, por lo cual, el mensaje a transmitir es el contexto social y sueños a cumplir bajo este gobierno. Las técnicas utilizadas eran variadas. Desde el pincel se volvía a la brocha, desde el caballete a los muros.

Con el rayado de los muros de Chile, se iban consolidando modelos y símbolos, se iba creando un imaginario colectivo y las letras iban siendo reemplazadas. ¿Qué motivó el diseño de ciertos signos?.

La campaña presidencial de la DC-al candidato Frei-, estaba liderada por uno de estos símbolos, la estrella que era la insignia del partido. Las murallas estaban siendo llenadas por estas estrellas en Valparaíso, lo que generaba la idea de ir cubriendo con algún símbolo que identificara a Allende, disputando la calle que

¹⁴⁴ DOMÍNGUEZ, Paula. **De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile**. Memoria para optar al Grado de Académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile. Facultad de Artes Departamento de Teoría de las Artes. Santiago, Chile. 2004. p 46.

era un lugar de propaganda, con la candidatura de Frei. Años antes-bajo la presidencia de Videla, la “ley maldita”, había generado un distanciamiento de los medios de comunicación con la izquierda, la calle se transformaba en el lugar más propicio para llamar la atención de los transeúntes. Como los símbolos cubrían cada vez en mayor cantidad las calles, la oposición generaba los borrones o rayados de los murales.

“Si los sectores políticos adversos reaccionaron mediante el rayado y borrado de varios trabajos, el denominador más social, cultural o artístico y el no constituir explícitamente un lenguaje de agitación o protesta, determinó la relativa duración de algunos, como el del río Mapocho, cuya presencia se extenderá hasta finales de los setenta, perdurando incluso algunos restos hasta la actualidad”¹⁴⁵.

Pese a lo anterior, la tercera candidatura de Allende, sería la gran motivadora de los grandes rayados en las murallas. La motivación, fue creciendo a medida que se acercaba el momento de las elecciones. Los grandes murales pintados en la avenida España de Valparaíso, serían una influencia a la hora de hacer campaña. Desde esos murales, se toma la decisión de hacer oficial la campaña de Allende a través de los pintados, Esta vez, el arte estaría cubriendo su compromiso político de manera explícita. *“La politización del arte chileno reflejó la politización de la misma sociedad. Por primera vez el arte podía dejar de ser una actividad reservada para el goce estético de un grupo reducido de la*

¹⁴⁵ CASTILLO, Eduardo. **Puño y letra**. Santiago, Chile. Ocho libros. 2006. p. 70.

*sociedad*¹⁴⁶. Luego del congreso juvenil de las juventudes comunistas en 1965, los murales, serían la fuente oficial de propaganda electoral. Se iría pintando Chile, se iría dando el sello del sueño-puesto ahora- en la Unidad Popular.

Los nuevos parámetros, el avance hacia este nuevo modo de producir arte, generaba el distanciamiento de las escuelas a puertas cerradas lograba así también, la colectivización del arte y con ello el alejo del concepto pintura-cuadro. Los contenidos se vuelven populares. Su cuna fue el prurito, pero sintieron necesario extender esta manera de hacer propaganda hacia otras zonas, esta vez, el elegido sería la ciudad de Santiago.

El año 1969, los jóvenes marchan en dirección a Santiago, apelando a la Paz exigida por los sucesos de la guerra de Vietnam. Es ese momento que se les pide a un grupo de jóvenes- entre los que se encuentra Bahamondes- que inscriban, en las murallas, algún testimonio visual de aquella marcha (CASTILLO, Eduardo, 2006), es así como comienza a configurarse la idea de gestionar una brigada que hiciese esta labor de manera organizada.

12.2.2. EL SURGIMIENTO DE LAS BRIGADAS: LA POLITIZACIÓN DEL ARTE

Las elecciones presidenciales que prosiguieron de las de 1964, son las de 1969, donde el candidato socialista Salvador Allende, vuelve a postular al sillón presidencial. La coalición que apoya esta nueva candidatura está conformada por

¹⁴⁶ MACHUCA, Guillermo, op. cit. p. 281.

los partidos: radical, socialista, comunista y social demócrata, y también por el MAPU (movimiento de acción popular). Esta candidatura sería la cuarta y definitiva, donde Salvador Allende alcanzaría la presidencia de la república.

Con el fin de publicitar la campaña electoral, surgen con gran fuerza las brigadas. La historia de estas organizaciones-espontáneas- ocurre en la marcha por la guerra de Vietnam.

El conquistar el espacio y exponer en ellas los sueños de la Unidad Popular, son el mayor propósito. El hacerlo en estos espacios, genera una visual directa del receptor con la obra. El mensaje era captado por el transeúnte sin ser necesario, grandes consignas escritas. El pintado hablaba por si solo.

Son muchas las brigadas que surgen en este período. Entre ellas destacan las de Ramona Parra- nombre acuñado en memoria de una joven estudiante que fue asesinada cuando en la plaza Bulnes mientras realizaba un acto voluntario en 1946, perteneciente al Partido Comunista-, y la de Elmo Catalán militantes del partido socialista, ambas llegaron a adquirir un carácter nacional. Sin embargo, las de Ramona Parra destacarían por su gran calidad, no solo propagandista, sino que también por su gran calidad artística.

Como cada brigada era independiente de la otra, las consignas en ayuda de Allende, carecían de continuidad en los escritos. Es por esto que surge la idea, de tener una consigna común que identifique la campaña electoral. Es así como

+ **3 Allende Venceremos**, se convierte en el sello oficial de las brigadas propagandistas. El trabajo se hacía de noche, donde los jóvenes salían con sus herramientas hacia los muros de Chile. Era un trabajo bien organizado, existían labores específicas dentro de la organización. Estaban los trazadores, quienes hacían los bocetos, los fondeadores los encargados de pintar los fondos, rellenadores quienes coloreaban los trazos. Junto a ellos, encontramos al vigilante y el chofer.

Los lugares elegidos, respondían a la cantidad de personas que circulaban diariamente en estos lugares. Un ejemplo claro en la ciudad de Santiago son las calles de Portugal, Marcoleta, Lira, Diagonal Paraguay y el sector de Plaza Italia. Según el mono González: el muro es como la portada de un periódico, era el medio de comunicación del pueblo. Por estos lugares, circulaban más de 150 personas cada media hora.

Las elecciones presidenciales dieron como ganador a Salvador Allende en 1970, pero con esto el arte de los muralistas no desaparece. Con Allende, en el poder, las brigadas refinaron su trabajo, incorporando colores y dibujos más minuciosos en los muros. Ante esto en 1971 se exhiben los trabajos de los muralistas en el Museo de Arte Contemporáneo.

El mural, tendría como función ir consagrando los sueños del gobierno. El arte es para el pueblo. Es tan importante el desarrollo de esta actividad, que artistas como Roberto Matta, llegan a Chile con el fin de colaborar con los diseños.

Junto a él, uno de los fundadores del grupo signo también se hará presente José Balmes.

Con la crisis del gobierno de la Unidad Popular, el mural deja de ser “artístico”, y pasa a ser consignas escritas a favor del gobierno. La idea era vencer otra vez a la derecha, esta vez sería vencer la campaña del terror unida al boicot económico.

12.2.3. LA NUEVA PRUEBA: EL MURAL TRAS EL GOLPE

“Esta irrupción trajo como efecto inmediato una supresión de toda actividad cultural y política. El arte y a ideología fueron consideradas como las expresiones más perversas respecto de su responsabilidad en el fracaso del sistema democrático; la política fue asociada al caos”¹⁴⁷.

Con el golpe militar del 11 de Septiembre de 1973, comenzaba una nueva forma de ver y distinguir el arte. El golpe, generaba la vuelta a ese arte más academicista, que debe darse al interior de los centros de Bellas Artes. Muchos de los artistas fueron mandados al exilio. El arte “comprometido” desaparecía de la escena nacional. Se genera una aniquilación del trabajo y una vigilancia desde el gobierno.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 280.

Sin embargo, comienza a surgir un movimiento de **avanzada** en la segunda mitad de la década del 70. Quien define este nombre es la profesora de arte Nelly Richard, quien hace la siguiente reseña “[...] *una escena llamada de “avanzada” que se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones-límites de su práctica, en el marco de una sociedad fuertemente represiva*”¹⁴⁸. La avanzada no podía alejar lo político del arte, no se podía volver a los principios normativos de la pintura academicista. Así surge un grupo de avanzada llamado: C.A.D.A. Tenía como intención, ligar el arte con la sociedad. De hecho, se inspiraron en los trabajos realizados por las brigadas muralistas. Sin embargo, en el contexto de la dictadura, se hacía muy difícil ocupar las zonas públicas de las ciudades.

Con el muralismo la historia fue distinta. Muchos de los murales que hablaban de los obreros, la nacionalización, etc; fueron borrados. Se comenzaba a generar la persecución de estos artistas, sumado al borrado de sus obras. Los artistas exiliados, constituyeron las Brigada Pablo Neruda-entre ellos se destaca José Balmes- en Europa. Pintaron muchos murales en el viejo continente atendiendo al tema de la dictadura, como un medio de apoyo a los chilenos opuestos al régimen.

En los años de crisis de la dictadura, emergieron espontáneamente los murales de las poblaciones, los cuales traían como contenidos consignas contra el

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 285.

hambre, la crisis y el gobierno. Las poblaciones en las que surgieron estos murales, son aquellas más afectadas con la actitud dictatorial, entre las que encontramos: La Legua, La Victoria y la Bandera (sector sur), y villa Francia (en el poniente). Los murales, eran diseñados por los mismos sujetos que habían participado en las brigadas a principio de la década, eso sí, esta vez, carecían de la misma técnica estética que al principio, siendo el contenido una particularidad de la historias de los sujetos. Es así, como los murales fueron un puente comunicacional, entre las demandas y descontento social, hacia los mismos pobladores.

La primera que surge, luego de la desarticulación que se había vivido producto del golpe de Estado, son las Brigadas Ramona Parra en la cual participaron, sin embargo desde 1976 se apodan brigada Marta y comienzan a desarrollar murales callejeros en la más absoluta clandestinidad. También así surgen brigadas como las; Pedro Mariqueo, Cecilia Megni y Laura Allende. La última de estas, está compuesta por mujeres solamente. Sus temas, por tanto, son femeninos. Los colores que utilizados son los lilas y los verdes. El mensaje es alentador, pero cargado de fuerza. Los temas ya no apuntan a las candidaturas sino a temas de protestas, al interior de las poblaciones.

“En las marginales paredes de poblaciones chilenas el mural callejero –con más fuerza que nunca- acogerá los sueños, denuncias, sentimientos, gritos, poesía, instructivos, homenajes de los más pobres. Este trabajo en el que en su inicio

participan algunos artistas va a ser rápidamente asumido por los pobladores, quienes hacen suyo este medio, diversas poblaciones van encendiendo sus muros en lucha permanente con las fuerzas represivas que los cubren con manchas y cruces gris – negras (sic), duro reflejo del imaginario dictatorial¹⁴⁹.

Con esto, se volvía poco a poco a la idea original de los murales, sus trazados y las líneas características de este arte.

Sin duda, el momento donde emergen con más fuerza el trazado de los murales es por objeto del plebiscito de 1988, donde la consigna a utilizar será el NO. Un año más tarde, sería el plebiscito para cambiar la constitución de 1980, donde la consigna era Apruebo!.

El mural revive nuevamente para ser puente de la vuelta a la democracia. El nuevo gobierno imperante entraba en una etapa de elecciones, donde la idea era generar un apoyo popular hacia la opción del NO. Así resurge nuevamente el fin propagandístico que había sido el fin en los sesenta para elegir a Allende ahora la idea atendía a la concertación de partidos por la democracia. Se obtiene el triunfo y llega a la presidencia por la colación de izquierda, el candidato demócrata cristiano: Patricio Aylwin.

¹⁴⁹ DÍAZ, Alberto: **Muralismo: arte en la cultura popular chilena**. Comité de Defensa de la Cultura Chilena, Berlín, 1990. pp. 12-13.

13. ANTECEDENTES GENERALES PARA LA MÚSICA POPULAR DE RAÍZ FOLCLÓRICA CHILENA

De acuerdo al Diccionario de la Lengua, una de las definiciones de la palabra música es *“arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de ambos a la vez, de modo que agrade el escucharlos”*¹⁵⁰. Para Eyerman *“ la música se constituye en un dispositivo de producción cultural, es decir, se presenta como un vehículo portador de una memoria generacional que influye en la interpretación de la realidad, contribuyendo a tejer y destejer las identidades sociales que participan de dichas ritualizaciones”*¹⁵¹. He ahí la importancia de la música, pues en ella encontraremos un lenguaje universal, un canal emisor de cultura.

A partir de lo mencionado, asumiremos la música como un tipo de arte que representa los elementos propios de una cultura y cumple una función específica en un momento determinado, rescatando la cosmovisión de un pueblo. La música pasa a ser expresión artística en la medida en que se constituye como un agente aglutinante de identidad colectiva, superando la categoría de mero entretenimiento, al incorporar una funcionalidad de servicio, incluso, ideológico. Podremos decir así, que la música va más allá de rellenar el silencio, pues busca

¹⁵⁰ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Vigésima Edición. En http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=MUSICA

¹⁵¹ ZARZURI, Raúl; GANTER, Rodrigo. **Culturas juveniles, narrativas minoritarias y estética del descontento**. Ediciones UCSH, Santiago, Chile, 2002, p. 71.

decir aquello que se anhela, busca plasmar las utopías de un pueblo en un cantar como un eco retumbante en todos los rincones.

Diremos entonces que la música –como arte- nos ayudará a reconstruir nuestro pasado inmediato y actuará como guía **didáctica**, al usar elementos idiosincrásicos de parte de nuestra historia (no ajena a particularidades ni a generalizaciones), pues surge en un proceso histórico que podríamos denominar de replanteamiento ideológico continental, teniendo Chile una historia común con Latinoamérica.

A partir de la década de los '60, numerosos movimientos artísticos crecen simultáneamente en toda Latinoamérica, motivándonos a lanzar nuestra mirada a la música. Estos movimientos comienzan a desarrollarse -algunos con gran similitud- impulsados por la idea de plasmar, en una canción, el momento histórico que comienza a evidenciarse al sur del Río Bravo, escenario en el que surgirán, entonces, la **Nueva Trova** representada por Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, la **Tropicalia** brasileña, el **Nuevo Cancionero** argentino, entre otros. Serán aquellos estilos que recogen en sus letras o musicalidad, desde las manifestaciones básicas del mundo campesino hasta la acomodada vida de la élite urbana, la que entenderemos como Música Popular de Raíz Folclórica:

“Esta, como sus términos lo indican en un sentido amplio, emplea elementos propuestos por el acervo folklórico en forma aleatoria, pudiéndose acercar o

*distanciar de los lineamientos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual*¹⁵²

En este sentido, afirmamos que sus bases se encuentran en la música folclórica o *“en modelos con los que suele identificarse a grupos raciales o áreas culturales”*¹⁵³, pero que se subjetiviza y evoluciona, dependiendo del momento histórico, de las ideologías imperantes, de quien escribe y de aquello que quiere resaltar.

La Música Popular de Raíz Folclórica chilena se presenta, entonces, como la contenedora o madre de los movimientos artísticos musicales propios de Chile y de su cultura, dividiéndose en diversos estilos, unos antecesores y motivadores y otros contestatarios o para paliar el auge obtenido por otras manifestaciones musicales.

Entretanto hemos de mencionar que no son sólo estos estilos musicales los que comienzan a manifestarse en éste periodo, ya que durante 1956 y 1957 nace un nuevo hito en estética musical, que vendrá a revolucionar toda la forma de hacer música, presentándose como la vanguardia de la época: el Rock and Roll. Este movimiento distinto, contagioso y juvenil, cautivó los oídos chilenos y nos enfrentamos a una suerte de polarización musical, en donde, por un lado

¹⁵² ADVIS, Luis. **Clásicos de la Música Popular Chilena. Volumen II. 1960–1973.** SCD, Santiago, Chile, 1998. Visitado el 10 de septiembre de 2007. En http://www.geocities.com/portaldemusicalatinoamericana/NUEVA_CANCION_CHILENA.PDF

¹⁵³ *Ibíd.*

encontramos el gusto por la **Canción Protesta** (con un fuerte discurso político y social de carácter reivindicativo que puede relacionarse o no con el folclore tradicional), y por el otro, la revolución engominada y saltarina del Rock and Roll.

Por lo mismo, y en primer lugar, surgen distintos grupos criollos que ponen *“en marcha un acelerado proceso de copia, arreglo y traducción de los éxitos internacionales del rock and roll”*¹⁵⁴, chilenizando los nombres (Cómo Pat Henri, que en realidad se llamaba Patricio Henríquez), trayendo a nuestro Chile, con el nombre de “Nueva Ola”, entre 1959 y 1970 una gama musical foránea que sin esas copias, jamás hubiese llegado.

Así se nos presenta un amplio escenario de estudio, en el cual confluirán distintas realidades resaltadas, ya sea por necesidad de afianzar una ideología política, por desmoronar otra o por el simple hecho de contar aquello que sucede en nuestro país que se encuentra frente a un panorama bastante heterogéneo: música local o típica, música extranjera, música insipiente Latinoamericana y chilena, fomentada por un caos político que se vuelve su motor.

En segundo lugar, la polarización se traduce en la emergencia de la canción protesta, que tuvo sus expresiones en diversos estilos.

¹⁵⁴ GODOY, Álvaro. **Música popular chilena. 20 años. 1970–1990**. Santiago, Chile, MINEDUC División de Cultura, 1995. p.56.

13.1. DINAMISMO MUSICAL CHILENO 1960 – 1990

Desde el enfoque mostrado en las líneas anteriores podemos asumir que para comprender la idiosincrasia chilena es prudente recurrir al análisis de los distintos estilos musicales que marcaron a la sociedad chilena desde 1960 hasta 1990 a partir de la Música Popular de Raíz Folclórica, rescatando la influencia de las coyunturas político-económico-sociales de la época en dichos estilos.

Para ello revisaremos cada modificación en la forma de hacer música, de comprenderla, masificarla y transformarla en un hito artístico que se reconoce (o bien, se reniega) hasta el día de hoy, porque “[...] *nunca los procesos sociales, ni específicamente los artísticos, brotan de un día para otro. Son el resultado de una suma compleja de numerosos, podría decirse innumerables, factores*”¹⁵⁵

13.2. EL FOLCLORE CHILENO

El concepto “Folclore” fue utilizado por primera vez en un artículo escrito por el arqueólogo inglés William John Thoms en la revista Atheneum N° 982, el 22 de Agosto de 1846.

Thoms “sugiere dar el nombre de FOLKLORE, a un movimiento de interés por la cultura de un pueblo que se desarrollaba en ese país [Inglaterra] como también en Francia. Este movimiento había tenido una serie de denominaciones tales

¹⁵⁵ Ibid. p. 55.

como <<antigüedades populares>>, <<literatura popular>>, etc. El año 1878 se funda en Londres la <Folklore Society>, la cual reconoce oficialmente la propuesta de Thoms y aceptada universalmente por los estudiosos de la nueva ciencia, la cual tiene por objetivo estudiar la cultura tradicional de los pueblos”¹⁵⁶

Desde ese momento, aquel vocablo proveniente de las voces inglesas **folk**, que significa pueblo y **lore**, que significa saber, será entendido en su conjunto como el saber o la cultura de un pueblo, como dice Carlos Vega, musicólogo y folclorista argentino, “es la ciencia de la vida del pueblo.”¹⁵⁷

El concepto traspasó las fronteras británicas y pasó a ser una acepción mundial para representar a la música propia de un pueblo o con características étnicas, por lo tanto, el folclore va a responder a aquel espíritu identificable con nuestra forma de entender el mundo, sean algunos elementos importados o no.

Así, a partir del estudio del folclore¹⁵⁸ chileno o de la Música Popular de Raíz Folclórica chilena, intentaremos comprender, en líneas generales cómo es nuestro pueblo.

Podemos partir diciendo que el folclore, hasta antes de 1960 no era más que la vida rural hecha canción. “*Los textos de las canciones, por otra parte, se referían*

¹⁵⁶ VALDÉS, Pedro. **Geografía Folclórica de Chile Tomo I**. MATAQUITO Ediciones, Curicó, Chile, 2007, p. 15.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁸ Para los fines de esta tesis se optará por la utilización del concepto de **folklore** castellanizado, por tanto, **folclore**.

genéricamente a una vida rural idílica, protagonizada por un huaso honrado y galante y una campesina esquiva o amorosa, donde la naturaleza y el sentido patriótico gravitaban fuertemente, aunándose a veces con la misma simpatía y el humor”¹⁵⁹

Lo anterior no sólo confirma le esencia composicional base de lo folclórico, al hacer mención de personajes propios de la ruralidad chilena, sino también deja de manifiesto una intencionalidad ideológica propia de la clase dominante –para la época terrateniente- realidad que, con el devenir de los procesos histórico-políticos, suscitados en América Latina, en el marco de las disputas Este-Oeste (Estados Unidos-URSS) comenzarán a ser cuestionadas, no en su forma musical sino temática.

“Al parecer, las fórmulas composicionales de la época precedente [precedente a la nueva canción chilena, o sea antes de 1960], cuyos recursos eran tan incansablemente reiterados por pensarse que ellos cumplían fielmente con la idea de “chilenidad”, no bastaba para las nuevas generaciones”¹⁶⁰

Debido a la crisis de identidad que atraviesa el folclore chileno durante mediados de la década del '50 y principios de la década del '60, por la reducida influencia de la población en sus letras y las influencias externas tanto musicales y políticas así como por la forma de establecer relaciones sociales, el sentido de la

¹⁵⁹ ADVIS, Luis, op. cit.

¹⁶⁰ *Ibid.*

música necesita reestructurarse y así lo entienden los eruditos en el tema. Se producen nuevas investigaciones y discusiones acerca de nuestro folclore para masificarlo y, así, intentar paliar las influencias foráneas.

Nombres como Juan Uribe Echabarría, Margot Loyola, Héctor Pavez y la gran Violeta Parra, entre otros, fueron los que se manifestaron para dicha investigación, estimulando a algunos sellos discográficos, como Odeón, para editar el trabajo de los que consideraron los mejores.

Tenemos aquí un intento de resurrección de **lo nuestro**, de la música tradicional o típica, pero que sin quererlo se unirá con las influencias externas Latinoamericanas en cuanto a las temáticas contestatarias a lo anglosajón conformando con ello lo que en su tiempo fue **La Nueva Canción Chilena**, que, parafraseando a Volodia Teltemboim, ya es “la vieja canción chilena”. Asistimos a la renovación del repertorio y a la re-valoración de lo nuestro, influenciado por todos los que tuvieron la intención de rescatarlo.

Vemos entonces, una idea de folclore nacional rescatada por algunos músicos de gran categoría a fin de que éste no quede en el olvido o relegado por la nueva producción extranjera y ajena a la propia realidad. Se ve el ideal de identidad que se niega a ser olvidado o cambiado por un ritmo de twist.

“En el rescate y la proyección folclórica desarrollada en los años '50, confluyeron un conglomerado de fuerzas sociales: el Estado, la Universidad, los

*investigadores, la industria cultural, los músicos populares y el público. Esta asociación fue desarrollada con un claro afán reivindicatorio de un patrimonio nacional que se veía amenazado no solo por los avances de la cultura de masas, sino por las propias necesidades de expresión de una sociedad cada vez más urbana y moderna, que no dudaba en incorporar a su repertorio aquello que más le satisfacía. Viniera de donde viniera”.*¹⁶¹

Nos enfrentamos a un nuevo panorama en nuestro país y en Latinoamérica, dando paso a un nuevo estilo musical que va a marcar Chile desde 1960 hasta 1973, pero que va a dejar sentadas sus bases a lo largo de la historia.

*“Los años 50, que quedaron un poco en la sombra, fueron de una extraordinaria fecundidad y prepararon los cambios de los 60. Se ha sostenido que en este período, promediando el siglo XX, Chile completa el proceso de maduración de su identidad nacional. O, por lo menos, avanza en ese sentido, porque el cuento es interminable”*¹⁶².

13.3. LA NUEVA CANCIÓN CHILENA 1960-1973. EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD NACIONAL.

Si nos preguntan cuál es el aporte a la historia de La Nueva Canción Chilena deberíamos contestar que ella es el murmullo de las masas hecha canción. La

¹⁶¹ GAZMURI, Cristián, op. cit. p. 228.

¹⁶² GODOY, Álvaro, op. cit. p. 55.

Nueva Canción Chilena es la fotografía de su época, el volumen alto de la voz de los sin voz. Constituye un punto de expresión de los protagonistas de la historia chilena poco vista en nuestro país. *“El campesinado, los trabajadores industriales, de la minería y obreros en general y los estudiantes fueron preparando el clima para poder exigir un cambio de fondo en la sociedad chilena”*¹⁶³, siendo la canción un punto fundamental para preparar este cambio, exigido desde la fusión social producida entre el mundo rural y el proletariado con la clase media, anunciando desde ese momento la venida de una utopía colectiva, de objetivos populares de reivindicación.

Es atingente mencionar la dinámica dialéctica (complementaria y antagónica) presente en los eventos que aglutinaron a los exponentes de esta Nueva Canción Chilena, pues la música en sí y para sí es incluyente como manifestación artística, sin embargo se hace tácitamente excluyente a través del contenido ideológico manifiesto en sus letras.

“[...]la ideología es más directa en su función. La música sugiere interpretación, la ideología la impone. La ideología le dice a uno qué ha de pensar, cómo ha de

¹⁶³ ROLLE, Claudio. *La Nueva Canción Chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial de Salvador Allende. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Chile, p. 3. En <http://www.hist.puc.cl/historia/i/aspmla.htm>

interpretar y qué debe hacer, la música es mucho más ambigua y abierta e incluye, como cualquier otra forma de arte, un cierto ingrediente utópico¹⁶⁴”.

Así, la Nueva Canción Chilena surge de la fuerza y del impulso renovador de la generación del '68, generación caracterizada por sus fuertes necesidades de denunciar y superar las desigualdades sociales. Es por lo anterior que se asume a todo el pueblo como un actor social: *“Si bien siguió imperando la descripción del Otro, esta ya no se limitó a narrar sus costumbres y a evocar su pasado, sino que comenzó a exponer su difícil condición social, intentando remecer la conciencia del público y la de los propios protagonistas de la canción”¹⁶⁵*, tomando esa cuota de inclusión a la que se hace referencia.

A partir de esto, caracterizaremos el desarrollo de La Nueva Canción Chilena como un proceso lento en el despertar de su institucionalidad musical, más no en el contenido de sus letras y de su sentido histórico-social; parafraseando a Luis Advis¹⁶⁶ sería un **proceso de génesis lento, esporádico y disperso**.

Como es sabido, la revolución cubana retumbó en todo el mundo, especialmente en Latinoamérica, siendo nuestro país uno de los que acogió parte de sus ideas revolucionarias, fortaleciéndose la izquierda en Chile, fomentada por el descontento social, que actuará como el dial de La Nueva Canción Chilena, que

¹⁶⁴ZARZURI, Raúl; GANTER, Rodrigo., op. cit. p. 71.

¹⁶⁵Ibid., p. 233.

¹⁶⁶Ver Ficha biográfica en Anexos; p. 642.

se presenta como un estilo musical de izquierda, con gran euforia ideológica y arraigada a su origen folclórico tradicional. De gran influencia en la candidatura y posterior elección de Salvador Allende, muchos de sus exponentes, como Víctor Jara, compusieron en función de la construcción de la **vía chilena al socialismo**, argumentando que **no hay revolución sin canción** "*Victor Jara participa en el esfuerzo por llevar la imagen y el mensaje de Allende por todos los rincones de Chile*"¹⁶⁷. Se debe entender a este movimiento musical como el revestimiento cultural de la Unidad Popular.

Algunos argumentan que nació del **Neofolclore** (que ya en su nombre trae una contradicción, pues no hay un folclore "nuevo"), corriente surgida en los inicios de la década del '60 con Luis Urquidi como su principal gestor basada en "*mayor libertad en las curvas melódicas y en los recursos armónicos partiendo de bases composicionales, ya de por sí, innovadoras de origen más bien latinoamericano*"¹⁶⁸. Pero esa no es su única característica, pues el Neofolclore emerge como música de derecha, por lo mismo, en franca oposición con el ideal de izquierda que conforma la Nueva Canción Chilena, lo que se ve claramente en la siguiente estrofa de Los Hermanos Campos:

*"Hay otros cantorcitos que
dan vergüenza cantan puras*

¹⁶⁷ Ibid., p. 7.

¹⁶⁸ ADVIS, Luis, op. cit.

*leseras con sus protestas
con sus protestas ¡ay sí!
Qué mala suerte cantan y
tocan mal pero se
creen la muerte”*

Para diferenciar ambos movimientos musicales diremos que *“mientras la NCCH iba dirigida hacia un proyecto militante, el Neofolclore ponía marcha atrás: representaba una regresión a un estado de cosas que en la práctica nunca había existido”*¹⁶⁹, pues el Neofolclore se encargaba de retratar, de forma idílica e irreal la vida del campesino, casi en una comunión con el patrón, ocultando intencionadamente la ya evidente relación antagónica de clase patrón-peón. Claramente la Nueva Canción Chilena no proviene ni, menos aún, se relaciona con ese concepto llamado **Neofolclore**.

Por otra parte, la Nueva Canción Chilena toma más fuerza al afianzar el sentimiento americanista, y es que, como dijera Advis: *“Consciente o inconscientemente fieles a la idea de una especie de internacionalismo latinoamericano, los músicos chilenos no encontrarían barreras para adoptar, según sus criterios y temperamentos, muchas de las modalidades ofrecidas por*

¹⁶⁹ SALAS, Fabio. **La primavera terrestre: Cartografías del Rock chileno y la nueva canción chilena**. Editorial CUARTO PROPIO. Santiago, Chile. 2003. p. 56.

*aquellos*¹⁷⁰. Es así como la Nueva Canción Chilena, en cuanto a estilo musical va configurando su compromiso social, histórico y político con el pueblo.

Este compromiso social es síntesis de la relación binominal de lo **nacional – popular** que deviene del encuentro entre el proletariado y el mundo rural ocurrido durante este marco temporal. Se aprecia, entonces una identidad nacional-popular que choca con el proyecto país impuesto por la clase dominante (oligarquía terrateniente y burguesía empresarial)

Durante este periodo 1960-1973, y en función del avance de los programas revolucionarios y populares, la aparición de las guerrillas y el alineamiento comunista mundial, surgen en Chile, como en el resto de América latina, arremetidas propagandísticas y doctrinarias por parte de la clase dominante que utiliza todos sus medios de comunicación para lograr oficializarlo.

En respuesta a esto nace la comunión entre la población intelectual y la masa obrera que, traducido en el Frente Popular, va a actuar en bloque contra esta represión impositiva. Esto llevará a una Revolución política que se va a manifestar en un proyecto artístico con objetivos nacionales, lo que se va a traducir en la vanguardia de la década de los '60.

¹⁷⁰ ADVIS, Luis, op. cit.

“Lo nacional-popular se apoya entonces en una dialéctica en permanente tensión de donde surgirá la emancipación final del pueblo-nación, liberado al fin hacia una dinámica de nuevas dimensiones de creación, de solidaridad y de civilización”¹⁷¹.

Se produce una convocatoria masiva para la construcción país que va conformando la unión entre obreros e intelectuales, produciendo una interacción desde la política hacia lo cultural para culminar en la vía chilena al socialismo tangible en la elección de Salvador Allende, que, en palabras de Fabio Salas puede sintetizarse como *“a grandes masas, grandes formas de arte”¹⁷²*. Desde aquí entendemos que el producto nacido de la fusión de lo político con lo cultural se constituye en un debate valórico en pro de la libertad de la clase trabajadora.

En honor a lo antes descrito y con la finalidad de rescatar los elementos que nos permiten comprender el desarrollo de la Nueva Canción Chilena podemos mencionar:

- a) Se encuentra cargada de las influencias extranjeras de izquierda, del ejemplo de la revolución socialista Cubana y de la resistencia Vietnamita principalmente.
- b) La Nueva Canción Chilena se posiciona con un panamericanismo, pues nace al unísono de los movimientos contestatarios de América Latina,

¹⁷¹ SALAS, Fabio, op. cit. p. 56.

¹⁷² Ibid., p. 57.

confluyendo con ellos no sólo en su forma musical, sino también en la forma de estructurar su discurso hecho canción.

- c) Se conforma como un proyecto militante surgido desde la identidad popular producida luego de la interacción de la clase trabajadora con los intelectuales.
- d) Debido al entroncamiento entre proletario, campesino e intelectuales comienzan a surgir objetivos nacionales, con claros lineamientos en su creación artística, por lo que la Nueva Canción Chilena se presenta como una tendencia universal reivindicadora.

La Nueva Canción Chilena, bien estructurada y posicionada, allanó caminos para el triunfo de Salvador Allende para luego seguir alentando la triunfante **vía chilena al socialismo**. Nació como una alternativa a la música meramente decorativa y se transformó en un vehículo para expresar realidad histórica.

“Hay que señalar que generacionalmente, los jóvenes en los años setenta se ven marcados por dos estilos musicales que mantendrán sus <rivalidades> hasta finales de los ochenta y que originaran distintas identidades. Nos referimos a la música de raíz folclórica que se genera a partir del movimiento de la Nueva Canción Chilena que será posteriormente reemplazada a finales de los setenta

*por el Canto Nuevo y que tendrá su auge en los ochenta, y el rock en sus distintas manifestaciones*¹⁷³

13.4. PEÑAS, FESTIVALES, CASAS DISCOGRÁFICAS: NUEVO ESTILO, NUEVO ESCENARIO

Tradicionalmente **lo nuestro** siempre ha sido poco rentable y la música no es la excepción. En la época que nos compete la fuerte producción industrial discográfica estaba compuesto por algunas manifestaciones internacionales como el Rock y su copia nacional: la Nueva Ola. Todo lo demás conocido como Música Popular de Raíz Folclórica chilena no dejaba las ganancias económicas que sus antítesis extranjeras o **extranjerizadas**.

Su difusión, entonces, no pretendía utilizar instancias radiales ni promoción con importantes sellos discográficos internacionales, por lo que se difundía a través de **las peñas**, institucionalizadas por Violeta, Isabel y Ángel Parra, siendo la más conocida y céntrica aquella ubicada en Carmen 340. Si la ideología de la Unidad Popular era la musa inspiradora de La Nueva Canción Chilena, la Peña de los hermanos Parra es el punto de comunión de tal inspiración.

Esta peña surge de la idea de Ángel Parra tras la experiencia vivida en París, donde en compañía de su madre Violeta e Isabel, su hermana, realizan diversas

¹⁷³ CONTRERAS, Tamara. VV.AA. **Identidad, Participación e Hitos de Resistencia Juvenil en Chile Contemporáneo**. Centro de Estudios Socioculturales (CESC). Santiago, Chile, 2005, p. 23.

manifestaciones en el **Barrio Latino** donde el concepto de un evento de tipo musical y popular se sintetiza en el escenario de **La Candelaria**, referente directo de lo que para nosotros fueran las peñas.

Así, inspirado en los referentes latinos en Francia inaugura, a fines de 1965 la **Peña de los Parra**.

Lo anterior queda manifiesto en el decir de Ángel Parra cuando señala que *“Las indagaciones de mi madre –declara- su forma de hacerlo, me tienen abierto este camino que ahora recorro sólo, pleno de optimismo y al que quiero atraer a otros, para lo cual he abierto aquí, en esta casona de Carmen 340, una academia o peña folklórica”*¹⁷⁴.

Pero la de los Parra no fue la única peña de Santiago, tan sólo fue la más importante. Otras habían como la peña **Chile ríe y Canta**, que surgió en 1966 como dilatación del programa radial del mismo nombre y La Carpa de la Reina, de Violeta, que fueron la base y el punto de incentivo para que los estudiantes universitarios de la época crearan otras, como la Peña de la Universidad Técnica del Estado (U.T.E.).

En las peñas se realizaba una vida bohemia y de expresión artística popular propia, por lo que grupos como Inti Illimani y Quilapayún, junto con solistas de la

¹⁷⁴ LARREA, Antonio; MONTEALEGRE, Jorge. **Rostros y Rastros de un Canto**. NUNATAK, Santiago, Chile, 1997, p. 27.

calidad de Patricio Manns y todos los representantes de La Nueva Canción Chilena se presentaron en ellas. Era su escenario único y obligado, su lugar de acercamiento y de difusión. Las peñas fueron para La Nueva Canción Chilena lo que para el artista de hoy puede ser la radio o la televisión.

Pero fue Violeta Parra la gran gestora de esto, “[...] es la hermana mayor y madrina de la nueva canción chilena”¹⁷⁵, su creación, sensible pero crítica, integradora del Otro, investigativa, concentrada en las necesidades de su país, hizo canción la idiosincrasia nacional. Pero no estuvo sola, tras ella vienen muchos grandes como Víctor Jara, Patricio Manns, Luis Advis, Payo Grondona, Rolando Alarcón, Héctor Pavéz, Quilapayún, Inti Illimani, entre otros, auspiciados, desde 1968 por el sello DICAP (Discoteca del Cantar Popular) creado por las juventudes comunistas. Se editaron cincuenta y cinco discos de larga duración en cinco años, **El derecho de vivir en paz** en 1971, de Víctor Jara, **Santa María de Iquique** de Quilapayún en 1970, **Oratorio de los trabajadores** del Conjunto Huamarí en 1972, entre otros, hasta la llegada del golpe militar, en donde sus dependencias fueron allanadas.

En conjunto con la difusión de las peñas, por allá por 1969 cuando el movimiento de La Nueva Canción ya estaba establecido y con apoyo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Ricardo García organizó el Primer Festival de la

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 27.

Nueva Canción Chilena, donde se dieron a la luz "Plegaria a un labrador" interpretada por Víctor Jara, junto al grupo Quilapayún, obteniendo el Primer Premio en 1969. En el segundo festival, en 1970, aparece "La Cantata Popular Santa María de Iquique" de Luis Advis, también con Quilapayún en la interpretación. El último festival va a realizarse en 1971.

Ese era el panorama musical de una gran parte de nuestro Chile, *"La otra vertiente [ideológica] será la de himnos y marchas que ponía de manifiesto la orientación decididamente fascista de algunos sectores de la derecha, como el Movimiento Nacionalista Patria y Libertad"*¹⁷⁶, pero la derecha jamás logró conformar un movimiento tan basto y completo, con una aceptación social tan grande y con una base ideológica tan estructurada.

Lamentablemente, todas las voces coreadas con tanta fuerza durante la década del '60, paralelas al auge de la izquierda chilena fueron silenciadas junto a todo el ideal marxista a partir del 11 de Septiembre de 1973.

13.5. CANCIÓN ROMÁNTICA, LEJOS DE LA CANCIÓN POLÍTICA.

A modo de contextualizar nuestro objeto de estudio, debemos hacer referencia a este movimiento conocido como **Canción Romántica** que, sin ser Música Popular de Raíz Folclórica se estructura como una alternativa a dicha canción.

¹⁷⁶ ROLLE, Claudio, op. cit. p.12.

En 1970, como ya hemos dicho, desaparece la Nueva Ola luego de saturar los mercados locales. Nos enfrentamos a un vacío musical, no por la calidad crítica de sus canciones, sino porque parte de la sociedad, que era el público de la Nueva Ola queda sin representatividad.

Por lo mismo, ya no había un escape al medio **politizado y conflictivo**. Bajo este enfoque y por la necesidad de representar la vida amorosa en una canción surge lo que llamaremos Canción Romántica, que vino a llenar el vacío dejado por la Nueva Ola.

Grupos como Los Ángeles Negros, Los Galos, Los Golpes comienzan a sonar y armonizan y apaciguan (al menos lo intentan a través del romanticismo) los ánimos setenteros.

Sus escenarios eran las fiestas universitarias, conciertos en colegios, juntas de vecinos, la calle misma, pero lamentablemente, al igual que la Nueva Canción, luego de 1973 se acalló o al menos dejó su producción creativa, pues por los toques de queda sus escenarios sucumbieron.

13.6. EL CANTO NUEVO 1975-1980: ACALLANDO EL SILENCIO

"[...] los que escribimos poesía, nosotros, los poetas de La Legua, ahora mejor que nunca que, sin tener en las manos las armas mortíferas que ellos tienen, contamos con un arma poderosa: la poesía, la canción, que es capaz de

acribillarlos".¹⁷⁷

Sabemos que luego del golpe militar ocurrido en 1973 se produjo una época de repliegue social, un estancamiento de las masas. Desaparece La Nueva Canción Chilena y con ella toda participación social que no sea en las parroquias.

Tenemos, además, que durante 1970 se desarticula la Nueva Ola chilena pues saturó al público y se saturó ella misma, por lo que todo tipo de expresión musical que revivió la década del '60 ha desaparecido para 1973.

*"Las corrientes más comerciales de la música popular fueron afectadas positivamente por el nuevo régimen, ya que la apertura de los mercados impulsada por el gobierno militar desde 1975 coincidió con el fuerte desarrollo experimentado por México y su exportación continental. Además, el desmantelamiento de la industria discográfica nacional, con el consiguiente deterioro patrimonial para la música chilena, se anticipaba, paradójicamente, al cambio del formato del disco al casete que ocurría en la industria fonográfica, bajando los costos de comercialización de la música grabada"*¹⁷⁸.

Nos enfrentamos a un gran silencio, pero que no durará mucho, pues a partir de 1975 comienza a surgir algo que hoy conocemos como **Canto Nuevo**,

¹⁷⁷ SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio, op. cit., p. 238.

¹⁷⁸ ROLLE, Claudio, op. cit., p.12.

descendiente de La Nueva Canción Chilena pues, aún estando en dictadura, adopta una postura crítica que está, de todos modos, en la clandestinidad.

Retrata los problemas sociales y la vida cotidiana, sin embargo no pretende mantener su enfoque en la Música popular de raíz Folclórica; su realidad universitaria y eminentemente urbana la guiará a abrazar el estilo de la Nueva Trova cubana, a un canto ciudadano cargado de metáforas existencialistas que reducen su público a una esfera intelectual.

Nombres como Santiago del Nuevo Extremo, Abril, Aquelarre, Ortiga (ex integrantes de Quilapayún), Shwenke y Nilo, Eduardo Peralta, Isabel Aldunate, entre otros, fueron las voces de este período que resignifican la esencia de sus predecesores, símbolos de la Nueva canción Chilena. Estos cantautores estaban apoyados por la Iglesia, incluso bien avanzada la década de los '80, desde donde se organizaban peñas, obras teatrales y todo tipo de manifestación juvenil espontánea (y no tanto).

Estuvieron apoyados, además, por diversas organizaciones e instituciones que difundieron su trabajo, como el sello Alerce, el programa Canto Nuevo de Radio Chilena, algunas peñas como Peña Doña Javiera Carrera, el Festival Para la Canción Para Jesús y por CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística), además de la revista La Bicicleta.

A diferencia de la generación del movimiento anterior, ésta se gestó al amparo de

la clandestinidad, bajo el alero de la represión, no en un campo políticamente extrovertido.

El Canto Nuevo fue desapareciendo paulatinamente durante la década de los '80 pues la juventud ya no era la misma y su necesidad política social supera a los organismos de represión; sentimientos que no son representados por el contenido de las letras de este movimiento (CN). Junto con el Canto Nuevo, el contenido ideológico presente, hasta entonces, de manera casi exclusiva en la Música Popular de Raíz Folclórica va perdiendo fuerza, dando paso así a otras tendencias de la historia musical, que marcarán el inicio de una nueva etapa en la historia chilena.

13.7. LA ACU: FOCOS DISGREGADOS DE PARTICIPACIÓN

Activa desde 1976 hasta 1982, la ACU vino a ser la institución que devolvió la credibilidad a gran parte de la juventud, esperanza ya perdida por el miedo fomentado por el repliegue ocurrido luego de 1973 que, casado con la dictadura y el toque de queda no dejó más solución que un sistema de "refugio en lo comunitario" como lo dice Salazar, *"La marginación permanente nos llevó a reunimos secretamente en las calles o en las casas, para discutir los problemas de la escuela o del país [...]De estas relaciones propias que fuimos construyendo*

nació la ACU (Agrupación Cultural Universitaria)¹⁷⁹. Así se comenzó a reactivar la vida social y cultural apagada en las universidades y en todo Chile y con ello surge, entre 1974-1975 la esperanza de reconstruir un mundo colectivo hecho pedazos.

“Lo primero es reencontrarse después de la oscuridad, la desconfianza, volverse a ver, a reagruparse. Empieza por lo básico, por los partidos de fútbol, a integrarse a los centros deportivos, y ahí agrupábamos gente. Y empezamos a acercar gente hacia lo que significaba el rearticularse, ni siquiera a nivel político, rearticularse era afectivo, volverse a encontrar”¹⁸⁰.

Así, la ACU funcionó como una red de talleres de poesía, literatura, etc. con el fin de solventar festivales musicales y todo tipo de actividades culturales.

Al imponerse la Nueva Ley General de Universidades, promulgada por el régimen militar en 1981, se desarticula la red de Universidades Públicas habidas hasta el momento, primando el capitalismo y privatizando la Educación Superior. La ACU se disuelve, pero no sin dejar tatuado en el corazón de la juventud el ideal renovador y justiciero.

“El período anterior a 1981 es bastante desconocido, pero muy importante, porque es el momento en el que se constituye el sujeto social que resiste a la

¹⁷⁹ SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. op. cit. 240p.

¹⁸⁰ BRODSKY, Camilo. **Cuando la resistencia tocaba guitarra**; en surDa N° 44, año XI, p.36. Diciembre 2003 Santiago, Chile.

*dictadura, recupera la voz, se enfrenta al miedo y nace la posibilidad de organizarse, tanto en las poblaciones como en las universidades. Y la necesidad de expresar se va por el canal de la poesía, por el teatro, la música. Todo eso permite juntarse y volver a confiar en el otro; es la recuperación de las personas en términos sociales”.*¹⁸¹

13.8. LA MÚSICA POPULAR DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN LA DÉCADA DE 1980

La década de 1980 se perfila como un conglomerado de estilos musicales y nuevas tendencias que van a caracterizar estos años. A partir de aquí se producirá una segmentación o diversificación de estilos de público que, en una escala ascendente, se alejará más de la ideología que unió a los movimientos musicales que precedieron a ésta década. Con esto afirmamos que, en oposición a las décadas anteriores, la influencia o visión política de esta década es menor en la Música Popular de Raíz Folclórica.

Sin embargo, el sector con mayor referente y más identitario de dicha década está conformado por el rock, que, siguiendo a Fabio Salas, sigue apegado a las raíces. Esto se entiende por la influencia que esta corriente musical sufrió con el retorno de Los Jaivas y Congreso (ahora con Joe Vasconcellos), detalle no menor, pues la producción ochentera va a estar fuertemente influenciada por el arribo de los exiliados o autoexiliados a nuestro país, luego de una larga estadia

¹⁸¹ JARA, Ximena. **ACU, el arte de resistir en dictadura con música, poesía y obras de teatro**. El mostrador, 28 de agosto de 2006. En <http://www.memoriando.com/noticias/101-200/123.html>.

en países europeos, lo que “*se transformó en una verdadera ceremonia pública de reencuentro y resistencia pacífica, no violenta, contra la dictadura*”.¹⁸² Vemos aquí que la raíz folclórica se mantiene en la esencia musical, pero no se constituye, al igual que antaño, como el motor de la producción cultural.

Este nexo con los movimientos político culturales que antecedieron a la década del '80 se reafirma con las protestas nacionales ocurridas a partir de 1983 en nuestro país, como consecuencia de la pauperización de las condiciones materiales derivadas de la gran crisis económica que puso en jaque al modelo neoliberal. Esto no evitó que, al final, el Rock Chileno se sumara a la idea comercializadora del gobierno y terminara aceptando las reglas del mercado y no una línea propia de identidad en lo que fue una arremetida estratégica y clásica de las estructuras de dominación. Como ya se ha dicho, la década no se caracteriza por sus ideologizadas manifestaciones culturales musicales, y es que la manipulación política por parte del Estado en el campo de los espacios de apertura y difusión de los que se hizo parte el rock y sus símiles tuvo sus importantes cuotas de éxito en lo que a subordinación se refiere.

En medio de todo esto el rock en nuestro país “*vio aparecer por primera vez la segmentación y diversidad de su repertorio en un abanico de posibilidades*”¹⁸³: el jazz rock y la vanguardia; el heavy metal; las Bandas Metro, precursoras del Pop,

¹⁸² SALAS, Fabio, op. cit., p. 160.

¹⁸³ *Ibid.*, p.162.

el punk y el folk rock, siendo este último el que sigue los lineamientos de nuestro estudio.

13.9. EL FOLK ROCK EN CHILE

Vamos a entender como Folk Rock al género musical que mezclará la música tradicional de un lugar o pueblo con los elementos propios del rock en todos sus estilos: punk, heavy, etc.

A modo de Contextualización vamos a decir que la idea surgió a partir de la década del '60 y desde ahí se ramifica en dos realidades: el folk rock americano y el folk rock de raíz celta. Sin embargo estos últimos no conforman parte de nuestro estudio, por lo que nos abocaremos solamente al movimiento ocurrido en nuestro país, en su capital.

Dentro de los exponentes nacionales destaca, sin lugar a dudas el conjunto **Sol y Medianoche**, que en su versión original se conoció con el nombre de **Sol de Medianoche**. Junto con ellos sobresale también el **conjunto Huara**, reconocidos como el grupo que más lejos ha llegado en la línea del Folk Rock, grabando ambos para el sello Alerce. Pero junto a ellos también se encuentra **Crisol**, **Campanario** y **Gárgola**, grupos que sin tener el renombre de los dos primeros, se erigen como representantes de dicho estilo musical.

“La tendencia folk-rock que se estiló en los años ochenta fue la verdadera continuidad de la fusión entre RCH y NCCH, que el Folklore Progresivo prosiguiera en los setenta”¹⁸⁴. Esto fue posibilitado porque, en los ochenta, si bien –como se ha dicho– los resabios ideológicos derivados de la polarización política vivida en las décadas precedentes eran cada vez menores, la posibilidad de mezclar, influenciar, experimentar e incluir sonidos nuevos permitió tejer un manto de protección a los elementos de continuidad presentes desde las décadas pasadas; ello que se plasmó en este nuevo estilo nacional. Desde aquí encontramos una solapada presencia de la Música Popular de Raíz Folclórica chilena, que si bien está alejada del relegado marxismo presente en sus inicios, se encauza en su lineamiento teórico musical, manteniendo un nexo.

La generación y espíritu que da vida a los '80 se afianza en el consciente colectivo de “derrota”, siendo este sentimiento el motor creativo de la época, que lo diferencia de las generaciones anteriores. Lo que se da en esta década no es una efervescencia producto de una sociedad que la crea, sino al contrario, pues va creando a la sociedad a partir del miedo a la desesperanza.

Esto mismo posibilita que los movimientos de esta época, sin ser abanderados o estrictamente politizados como lo eran antes, sean cuantitativamente más multitudinarios. Esto no quiere decir, por ningún motivo, que en los '80 reine una

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.167.

vanguardia avasalladora que convoque multitudes, sino que esta generación ya se haya saturada de mantos desesperanzadores que les hacen perder miedo, en aquella lógica contradictoria pero constructiva que se afirma en aquella premisa popular que dice: “no tenemos nada que perder”. Es esto lo que la hace ser más convocativa.

Así, siguiendo a Gabriel Salazar, podemos afirmar que desde la década aludida en adelante no hay un proyecto identitario claro. Así, el rol de esta generación en menor grado y principalmente la de la década de los '90 es esencialmente cultural, NO político. La característica de este momento histórico será el silencio político musical.

Al terminar la dictadura e iniciarse el período democrático el silencio se agudiza. El punto es que no hay espacio que tomarse, no hay dictadura ni represión contra la cual contestar. Todos los espacios son de quien se los quiera tomar, en un todo nihilista propio de una realidad en que lo comercial prima sobre lo emocional y el ideal democrático se vende en una caja de Pandora. El artista ya no necesita transgredir.

Por último, tenemos que los movimientos artísticos que hemos visto crearon su propia identidad a partir de un lenguaje específico y particular que creían necesario utilizar para resaltar una realidad que les convocaba. Palabras como **dolor, pueblo, injusticia, libertad** suenan fuerte en las producciones musicales.

Vemos que las coyunturas políticas llevan a la producción artística de nuestro marco temporal, resaltando la división que hay entre el cantar del pueblo o del “Otro” y de quienes se esmeran por esconder esa realidad.

Así, las manifestaciones artísticas musicales son distintas de acuerdo al momento histórico que se tiene, teniendo un inicio y auge de la nueva canción chilena paralelo al auge de las ideas de izquierda en nuestro país y su caída luego de la caída del gobierno que representaban.

Posteriormente, luego de un breve silencio, surgen nuevas manifestaciones artísticas basadas en la realidad social local que deben sobreponerse al difícil mercado extranjero

Al mirar desde hoy el proceso histórico nos podemos dar cuenta que en todos los momentos en que la crisis política y social se acrecienta, las manifestaciones musicales crecen con ellas. Su motor ha sido la necesidad de manifestar aquello que ocurre bajo el alero del poder y termina siendo inclinado hacia cierto sector elitista.

¿Por qué la música?, porque a través de ella se puede llegar a un público mayoritario, porque es un lenguaje que está al alcance de todos, porque a través de su sonido se busca la particularidad de la cultura chilena y se rescata lo propio, porque con la música, que es un producto individual en su creación se

incluye el pensamiento de grandes masas obteniendo así su representación.

Podemos aseverar, de acuerdo con lo anterior, que las manifestaciones artísticas, y ésta en particular, son excluyentes desde el punto de vista ideológico. Pero por otro lado tenemos que nuestras manifestaciones musicales sí son incluyentes, pero en cuanto a la participación social, pues sin participación social las manifestaciones musicales carecen de sentido. En ellas, entonces, confluyen los ideales levantados por el contexto social y es en ellas (manifestaciones musicales) que encontramos una fotografía de la época.

Por lo tanto, todos estos movimientos musicales que surgen desde el '60 no responden ni a una invención política de tan solo una época ni tampoco a un intento aislado de expresiones artístico musicales, sino que conforman una idea global, quizás mundial de renovación del arte entendido como una manifestación de lo social, con el fin, además de “[...] *captar la atención de los jóvenes colonizados musicalmente por la música extranjera*”¹⁸⁵ y construir desde lo propio.

Con todo esto aquellos actores sociales se sienten partícipes de su nación y abrazan una identidad, que les da pertenencia. *“Chile es un país de una gran heterogeneidad social y por ello los referentes de identidad son distintos para unos grupos que para otros. Por esta razón, la música popular Chilena (MPC) ha*

¹⁸⁵ ROLLE, Claudio, op. cit. p. 10.

*servido de campo de batalla para esgrimir banderas de chilenidad, de latinoamericanismo o de universalidad*¹⁸⁶.

Podemos afirmar que el discurso no es sólo aquel que dan los sistemas de dominación, sino también son aquellos por medio de los cuales se lucha por aquello que se quiere y necesita.

14. MODELO Y ESCUELAS: APROXIMACIONES DESDE EL CONSTRUCTIVISMO A LA PRÁCTICA EDUCATIVA.

Para aproximar lo realizado desde una perspectiva teórica y llegar a lo que nos sumergiremos en este capítulo que es lo práctico, debemos primero detenernos en -hora en el ámbito de la pedagogía- otra base teórica que implica desde que modelo y escuela pedagógica lo que hemos construido debiese ser enseñado.

Si bien es cierto existen diversos modelos teóricos-pedagógicos que han sido adoptados por los diversos entes educativos de todo el globo a través del tiempo marcadamente en el siglo XX pero hasta el momento el más utilizado sobre todo en Chile -como parte de una política educativa estatal- a sido el *Constructivismo*. Esencialmente se conoce al constructivismo como un modelo pedagógico que se basa en procesos mentales de los individuos, que comienzan a desarrollarse de acuerdo a estadios y etapas evolutivas del pensamiento, este avance se provoca

¹⁸⁶ GODOY, Álvaro. op. cit. p.12.

debido a la obtención de información interna y a la interrelación del sujeto con su entorno. De acuerdo a Ricardo Rosas¹⁸⁷ toda posición constructivista rescata al sujeto cognitivo. Lo que sin lugar a dudas sería muy importante ya que el constructivismo nace como oposición al conductismo el cual niega la existencia del sujeto cognitivo. Por lo cual el constructivismo va tras el *Rescate* del sujeto cognitivo, un sujeto *Constructor* que es activo en sus estructuras de conocimiento y no un mero reactor.

Realizando un análisis más integral podemos destacar otros elementos que posee el constructivismo y el por qué de su relevancia en la enseñanza de hoy. En rigor, el constructivismo apela a que el aprendizaje sea el resultado de un proceso de construcción y reconstrucción de significados, en esa lógica, aprender sería lograr modificar y enriquecer esquemas de pensamientos preexistentes, es decir, el alumno construye su conocimiento, lo va generando, partiendo de lo que posee; escalando desde estructuras cognitivas simples a más complejas; donde cada estadio nuevo abarca el anterior (se concretiza de varias maneras: pensamiento intuitivo > sensorio motriz > concreto, abstracto).

Los autores de mayor renombre adscritos a este modelo son: Bruner, Vygotsky, Piaget y Ausubel siendo estos últimos tres, los mayores representantes con escuelas pedagógicas distintas y reconocidas. Como mencionamos anteriormente, estos modelos se comenzaron a utilizar a finales del siglo XX

¹⁸⁷ ROSAS, Ricardo, **Piaget, Vygotsky y Maturana: Constructivismo a tres voces**, Arrayán, Santiago, 2001.

(décadas de 1970 y 1980 en adelante) en Latinoamérica y sobre todo en Chile se hizo patente la aplicación desde modelo en la educación nacional a partir de la década de 1990 manteniéndose hasta el día de hoy.

Si nos adentramos en los detalles más técnicos del constructivismo en el currículum escolar, este opera -en teoría- como un proceso y solución de problemas: abierto y flexible, sujeto a investigación permanente lo cual indica que la enseñanza está subordinada al aprendizaje. Como bien sabemos, se necesita de alguna manera medir estos aprendizajes, generalmente se realiza al final de todo proceso (medir resultados). Bajo este paradigma, lo central en materia de evaluación se enfoca en los procesos, es decir, en como se lleva a cabo paso a paso.

El rol del docente es durante todo el proceso de enseñanza-aprendizaje es de ser un facilitador de la adquisición de conocimientos, que oriente y sea un intermediario entre el conocimiento y los medios por los cuales los alumnos aprenden. La idea principal es que el docente integralmente comparta el saber. En el caso del alumno, la tarea principal que debiese realizar es ser activo constructor de su aprendizaje.

Anteriormente mencionamos que entre los autores más conocidos del constructivismo están Piaget y Ausubel, ellos son, en parte, los exponentes más relevantes de este modelo. Por ello, para analizar de mejor manera como opera el constructivismo y cuál es la visión en sus escuelas, destacaremos sus

principales características y daremos a conocer que autor representa de mejor manera la vinculación de nuestra tesis de arte y política con su respectiva aplicación en el aula.

Si bien, en un comienzo mencionamos en líneas generales que es el constructivismo, bien sabemos que esta teoría tiene sus variantes según las distintas escuelas. En el caso de Ausubel su impronta teórica se basa en que *“Su aportación fundamental ha consistido en la concepción de que el aprendizaje debe ser una actividad significativa para la persona que aprende y dicha significatividad está directamente relacionada con la existencia entre el conocimiento nuevo y el que ya posee el alumno”*¹⁸⁸. Es decir, lo que el alumno va adquiriendo en la escuela más todo el bagaje de significantes que lleva consigo y – mediante este proceso de aprendizaje – permita no sólo modificar lo que ya se posee *“sino que también interpretemos lo nuevo de forma peculiar, de manera que podamos integrarlo y hacerlo nuestro”*¹⁸⁹. Esto no apela a la construcción de significados de cosas que uno tenga que crear, sino más bien, dar significado propio a cosas que objetivamente ya existen. La Teoría del Aprendizaje Significativo, en cierta medida, *“[...] aborda todos y cada uno de los elementos, factores, condiciones y tipos que garantizan la adquisición, la asimilación y la retención del contenido que la escuela ofrece al alumnado, de*

¹⁸⁸ CARRETERO, Mario. **Constructivismo y Educación**. Editorial Luis Vives, Argentina, 1993. p. 27.

¹⁸⁹ COLL, Cesar. **El constructivismo en el aula**. Editorial Graó, Barcelona, 2002. p. 16.

modo que adquiriera significado para el mismo."¹⁹⁰ De acuerdo a algunos escritos del educador español M. A. Moreira¹⁹¹, el aprendizaje significativo es el proceso según el cual se relaciona un nuevo conocimiento o información con la estructura cognitiva del que aprende de forma no arbitraria y sustantiva o no literal. Esa interacción con la estructura cognitiva no se produce considerándola como un todo, sino con aspectos relevantes presentes en la misma, que reciben el nombre de subsumidores (ideas de anclaje).

Por lo tanto, la presencia de ideas, conceptos o proposiciones inclusivas, claras y disponibles en la mente del aprendiz, es lo que dota de significado a ese nuevo contenido en interacción con el mismo "[...] *aprender es sinónimo de comprender*"¹⁹². Lo más importante es que no se quedaría en una sencilla unión del aprendizaje sino que cuando los contenidos adquieren significados para el. Ahí se generarán las transformaciones en los señalados subsumidores cognitivos los que se diferenciarán por la carga significativa que otorgará el sujeto. Pero también existe otro elemento importante en esta teoría, que el "[...] *aprendizaje significativo no es sinónimo de aprendizaje finalizado*"¹⁹³. Según (Coll, 2002) el aprendizaje sería significativo en la medida en que determinadas condiciones se encuentren presentes; y siempre es perfeccionable y argumenta que "*En la misma medida, ese aprendizaje será significativamente memorizado y será*

¹⁹⁰ RODRIGUEZ, María Luz. Centro de Educación a Distancia (C.E.A.D.). C/ Pedro Suárez Hdez, s/n. C.P. nº 38009 Santa Cruz de Tenerife. P. 1.

¹⁹¹ MOREIRA, M. A. **Aprendizaje Significativo: teoría y práctica**. Visor. Madrid, 2000. p. 36.

¹⁹² CARRETERO, Mario, op. cit. p. 27.

¹⁹³ COLL, Cesar, **El constructivismo en el aula...** op. cit. p. 17.

*funcional, útil para seguir aprendiendo. La significatividad y funcionalidad del aprendizaje nunca es cuestión de todo o nada*¹⁹⁴

Siguiendo la lógica del aprendizaje, existen otros elementos trascendentales en el aprendizaje significativo: los conocimientos previos de cada alumno, la intervención del Profesor y la modalidad o formas de generar conocimientos. Desarrolladas estas etapas de manera reflexiva y constructivista, se espera que los alumnos se sumerjan en tres fases del aprendizaje significativo.

En primer lugar, están los procesos meta cognitivos, los que nos hablan de valores, ideas, reflexiones y posturas propias que superan el simple hecho del mero contenido y materias memorísticas. En segundo lugar, se menciona a la memoria comprensiva la que se liga de manera directa con el proceso anterior en la que se desestima formar enciclopedistas y fotocopias, sino más bien que los alumnos se apoyen en su memoria para que desde allí puedan comprender y confeccionar sus aprendizajes. Posteriormente se mencionan las estrategias de aprendizajes que otorga el profesor y que además el mismo estudiante prescribe en sus hábitos de estudio y prácticas cotidianas de aprendizaje.

Pasado el proceso anterior, se llegaría a una etapa desde donde podemos señalar que el estudiante esta construyendo un aprendizaje significativo.

¹⁹⁴ Ibid., p. 17.

Entrando al área de diseño curricular, el aprendizaje significativo se centraría en algunas esferas de conectividad. Se destacarían las actitudes, las aptitudes y los contenidos. Las cuales apuntan hacia un objetivo el cual es lograr un aprendizaje significativo.

Otra escuela de relevante importancia es la de Jean Piaget, como mencionamos anteriormente, tiene sus postulados base en la teoría que hemos trabajado pero se centra principalmente en la formación y desarrollo del conocimiento en los seres humanos, dando como primer paso importancia a la genética.

“Piaget se basa en la convicción de que todas las estructuras que conforman la cognición humana tiene una génesis a partir de alguna estructura anterior: por medio de procesos de transformación constructiva, las estructuras más simples van siendo incorporadas en otras de orden superior. Es en este sentido que esta epistemología es llamada genética”¹⁹⁵.

Desde esta perspectiva ¿Qué rol juega el aprendizaje en la escuela? Primero, según Piaget, las estructuras iniciales (considerando lo mencionado anteriormente) condicionan el aprendizaje. Segundo, en este caso el aprendizaje es una forma de adquirir nuevos elementos, habilidades, etc. Pero también modifica y transforma las estructuras, y así, permiten la realización de nuevos aprendizajes de mayor complejidad.

¹⁹⁵ ROSAS, Ricardo, op. cit. p. 12.

Siguiendo con su postura, nos dice que el aprendizaje es un proceso de adquisición que genera un intercambio con el medio, mediatizado principalmente por las estructuras (las hereditarias y las construidas). Los mecanismos reguladores son las estructuras cognitivas. Estos mecanismos surgen de los procesos genéticos y se realizan en procesos de intercambio. Es decir, Piaget apela claramente a estos procesos cognoscitivos y genéticos que es lo importante, ello da pie - según el sujeto - a que sus aprendizajes se potencien más o menos reforzados mediante el aprendizaje. Avanzando en esta lógica podemos entender que todo proceso de construcción genética consta de claramente de algunos pasos, según Piaget: la *Asimilación*¹⁹⁶ y posteriormente la *Acomodación*¹⁹⁷. Estos dos conceptos esenciales en Piaget forman parte de la adaptación activa del sujeto (para nuestro caso, el estudiante), para remediar los cambios producidos en su proporción interna por la estimulación del medio.

Analizando los elementos que también rodean a este proceso, podemos decir que; el grado de sensibilidad específica a las provocaciones, es decir a los cambios de cualquier índole (físicos psíquicos), del ambiente, -o como también se le conoce - *nivel de competencia*, se construye a medida que se desarrolla la historia del individuo (en otras palabras, como influencia el medio físico). Las estructuras lógicas, que hemos mencionado, son las resultantes de la

¹⁹⁶ Según la teoría piagetana es el proceso de integración de las cosas y los conocimientos nuevos, a las estructuras construidas anteriormente por el individuo.

¹⁹⁷ Consiste en la reformulación y elaboración de estructuras nuevas debido a la incorporación precedente.

coordinación de acciones que el individuo ejerce al explorar la realidad objetiva. Dentro de esta lógica, para Piaget, son cuatro factores los que intervienen en el desarrollo de las estructuras cognitivas: maduración (asimilación y ocupación del conocimiento) - experiencia física (desarrollo físico y mental) - interacción social y equilibrio (del conocimiento). Estos factores se dan a través de los diferentes aprendizajes entendiéndose por esto: conocimientos particulares; el pensamiento y la inteligencia son instrumentos generales de conocimiento, interpretación e intervención. Pero estos factores se encuentran sujetos a los diferentes conflictos cognitivos que se pueden provocar en el desarrollo del sujeto. El proceso puede convertirse en un suceso perturbador del desarrollo, si los procesos se convierten en conflictos afectivos, es decir, si todos los procesos pasan por lo genético y cognitivo, una falla o trauma afecta directamente los futuros desarrollos del sujeto.

Hemos hablado de procesos en los cuales se desarrolla cognitivamente el sujeto, no obstante existen otros elementos a considerar, que implican en como va asimilando en distintos periodos el aprendizaje. Son conocidas como etapas o estadios de desarrollo a continuación veremos como se van estructurando estas etapas de desarrollo.

Una primera etapa es conocida como *Sensorio-motriz* este va desde el nacimiento al año y medio o 2 años de edad y se caracteriza principalmente en el niño dado que la inteligencia de aquel se despliega progresivamente en diversas

acciones. Esta etapa precede al inicio del lenguaje simbólico. Aquí el desarrollo de la permanencia del objeto es un logro principal. Una segunda etapa es la *Preoperacional* que va del año y medio de vida a los 7 años. Por lo general, el pensamiento no está organizado en conceptos, el nivel de un estado de operatividad concreta permanece aún.

Esta etapa también se puede dividir en dos, una que va del año y medio de vida a los 4 años, en cierta medida contempla un desarrollo del pensamiento de alguna forma simbólico y preconceptual, en otras palabras, no puede el niño reproducir series de acciones o hechos (no tiene representaciones mentales tan elaboradas). De los 4 a los 7 años el pensamiento se hace más intuitivo y con mayor fluidez, progresiva (posiblemente) en el lenguaje. El niño trata a los objetos como símbolo de algo distinto de lo que son (.Ej., trata a un pedazo de madera como si fuera un tren). Y por último esta la etapa conocida como *Operaciones concretas* que va desde los 7 a los 11 años. Pueden considerarse muchas soluciones a un problema, en esta etapa el pensamiento es caracterizado por ser mayormente autoconsciente deductivo. Se emplean reglas abstractas para resolver diversas clases de problemas¹⁹⁸.

En síntesis, según Piaget, existe una estrecha vinculación entre la dimensión estructural y afectiva de la conducta. La inteligencia y la afectividad son indisociables. No existe cognición sin una motivación (potencialmente), y por

¹⁹⁸ Referencia en <http://sepiensa.org.mx/contenidos/2004/irene/introj/intrijp.html>

ende, no hay motivación que no esté conectada con un nivel estructural, es decir, cognitivo.

La idea central de mostrar estas dos escuelas es que de mejor manera podemos visualizar que pretendemos proyectar y en base a esto nos guiaremos para justificar nuestro trabajo hacia el aula. Como se puede apreciar, estas dos escuelas tienen muchas semejanzas - esencialmente en caracterizar distintos etapas evolutivas y distintos desarrollos cognitivos - y sus diferencias parten desde argumentos bastantes técnicos y teóricos que más bien muestran o reflejan las especialidades de cada autor. Ambos mantienen la concepción constructivista del aprendizaje y también coinciden en cuanto a tener en cuenta los esquemas del alumno. Pero una de las diferencias más relevantes por la cual Ausubel se diferencia de Piaget (y es más a fin a lo que queremos proyectar), es en la importancia de la propia actividad y autonomía en la asimilación de conocimientos. Es decir, Piaget (según Carretero, 1993) hace alusión a que lo que el enseña el profesor genera en el estudiante un bloqueo o impedimento en la lógica propia de descubrimiento del conocimiento, en otras palabras, el profesor debiese estimular los procesos de descubrimiento y actividad del alumno y no la transmisión o exposición de conocimientos. Ese proceso incitaría a la pasividad del alumno y afectaría un verdadero aprendizaje significativo. En tanto, para Ausubel, (desde ahí su relevancia y donde nosotros como docentes actuamos), apela a que la estimulación de procesos de conocimientos y actividades por parte del profesor se debe hacer, pero también la transmisión

o exposición de conocimientos. Estos si se realizan de forma adecuada, eficaz y pueden generar aprendizajes (esto incide directamente en los contenidos disciplinarios de nuestro de nuestro subsector, es decir en como entregamos los conocimientos sobre Historia y Geografía) “...*siempre y cuando tenga en cuenta los conocimientos previos del alumno y su capacidad de comprensión*”¹⁹⁹ Para Piaget hay una diferencia entre aprendizaje y desarrollo, el aprendizaje consistiría, como ya mencionamos, en la adquisición de conocimientos determinados y de desarrollo en la adquisición de estructuras mentales nuevas centrada sólo en el sujeto que aprende. Para Ausubel, en el aula, el docente también es agente mediador que ayuda en el aprendizaje personal del estudiante y no por ello debiese bloquearlo.

Recapitulando, podemos señalar que hemos decidido optar por el constructivismo debido a que es trascendental desarrollar un aprendizaje distintivo que vaya a lo significativo y a la producción de un nuevo conocimiento, el que es parte de la innovación desde el alumno y su interrelación con múltiples recursos didácticos, los que se pueden encontrar en gran parte de nuestra Historia.

Para nuestra práctica es imperante que los principios básicos compartidos entre las diversas teorías - sobre todo cuando se aborda desde el constructivismo - sean los que se deben ir aplicando como marco de referencia para el diseño

¹⁹⁹CARRETERO, Mario, op. cit. p. 29.

curricular. En los distintos niveles podemos ir siendo mediadores entre el conocimiento y los medios que tienen los alumnos para adquirir aprendizajes, hacerlos partícipes de su propia realidad, dándoles las herramientas para que logren construir un bagaje de conocimientos desde su persona y con los demás quienes comparten su realidad, haciéndolo significativo (lo central es que cada estudiante logre desarrollar procesos cognitivos acorde a su desarrollo evolutivo). Como veremos más adelante, mediante el uso de medios audiovisuales y ejemplificados centralmente en la música popular de raíz folclórico y en los murales callejeros del periodo comprendido entre 1960 y 1990.

Nos ocuparemos de cómo se lograría de forma integral aplicar lo ya mencionado entregando nuestra propia propuesta que es en definitiva la idea final de este trabajo de investigación.

14.1. EDUCACIÓN: RECURSOS DIDÁCTICOS Y TECNOLOGÍA AUDIOVISUAL EN LA PRÁCTICA EDUCATIVA

La efectividad de trabajar con tecnología audiovisual ha sido demostrada con los avances educativos que ha dejado esta dentro de la educación básica y media. Hoy en día es poco probable que un docente que reflexiona constantemente sobre su práctica educativa, deje a un lado la utilización de este recurso o también que elija al azar el material que va a utilizar *“Muchos piensan que no tiene importancia el material o recursos que escojamos pues lo importante es dar la clase pero se equivocan, es fundamental elegir adecuadamente los*

*recursos y materiales didácticos porque constituyen herramientas fundamentales para el desarrollo y enriquecimiento del proceso de enseñanza-aprendizaje de los alumnos*²⁰⁰. Hay algo que destacar en materia de recurso didáctico - entendiendo a este como todo aquel material (proyector, libro, texto, video...) o conceptual (ejemplo, simulación...) que se utiliza como apoyo en la enseñanza, normalmente presencial, con la finalidad de facilitar o estimular el aprendizaje²⁰¹ - El uso de la pizarra ha sido (y sigue siendo) uno de los recursos más usados y de mayor aporte para el docente, no se puede negar su utilidad. Pero hoy en día el docente cuenta con muchos más recursos como los ya mencionados audiovisuales que logran (si son bien utilizados) en mayor medida el desarrollo integral educativo del estudiantado.

Es un hecho innegable que el mundo de hoy es el mundo de la información, todo los día nos encontramos con grandes recursos informativos de distintas áreas de la sociedad y si constatamos la realidad nacional el acceso a todos los medios de información es cada vez más cercano a los estudiantes de nuestro país; el cine, la radio, la televisión e (por sobretodo hoy en día) Internet. En comparación con décadas atrás podríamos decir que nos encontramos en una situación en la cual la información se ha democratizado y ya no es tanto un privilegio de pocos, democratización del conocimiento dicen algunos. Esto ha llevado a que la

²⁰⁰ FONSECA, Gema, **Materiales y recursos didácticos, qué haríamos sin ellos**. Visitado el 15 de noviembre En

<http://www.educaweb.com/EducaNews/interface/asp/web/NoticiasMostrar.asp?NoticialD=1233&SecciolD=1670>

²⁰¹ Las características principales de un recurso didáctico es: ser un instrumento – Incide en la transmisión educativa – Se concibe en relación con el aprendizaje – Afectan a la comunicación educativa

importancia ética del docente debe ser mayor para afrontar estos nuevos contextos y con ello poder dar respuesta a las inquietudes educacionales de sus estudiantes, dado que como menciona Antonio Campuzano *"En el campo de la educación, el tema clave no es el acceso a la información, sino su selección y procesamiento. Recibimos mucha más información de la que podemos procesar y gran parte de ella no nos interesa para nada"*²⁰². Con respecto a esto último, la realidad en Chile es que los medios de comunicación más masivos como lo son la prensa y la televisión, su programación que presenta mayor masividad en la sociedad, esta centrada en lo que es la información sobre espectáculos y farándula, si bien representan una realidad socio-cultural, lo que se pretende apuntar en este espacio no interesa en gran medida.

En esta situación donde el estudiante recibe mucha más información fuera que dentro de la escuela, información variada, sin conexión y muchas veces superficial con respecto a algún tema. El establecimiento educacional se transforma (en esta nueva realidad) en una especie de mediador entre la información y el aprendizaje, apoyando o haciendo más fácil la tarea de contextualizar, de analizar e interpretar toda la vorágine informativa existente.

Como mencione con anterioridad, la gran masividad que están alcanzado los medios de comunicación están permitiendo en cierta medida que tanto la

²⁰² CAMPUZANO, Antonio, **Tecnologías audiovisuales y educación: una visión desde la práctica**, Akal Ediciones, Madrid, España, 1992. p. 15.

sociedad como los estudiantes puedan tener un mayor acceso al mundo del conocimiento a información de todos los rincones del mundo aunque lo que se esta reflejando por lo menos en la realidad nacional, que si bien esto como concepto es mucho más democratizante, no nos estamos transformando en un sociedad con mayor desarrollo intelectual o más culta, por lo tanto, se necesita dar el próximo paso el cual consta en adaptar integralmente el mundo de la educación y la enseñanza a las nuevas generaciones haciendo participe activo al docente y al estudiante en los procesos educativos.

Constantemente en la reflexión sobre nuestra práctica se requiere de un análisis critico sobre el cómo y el por qué de nuestra forma de hacer nuestra práctica y más aun en el como utilizamos los recursos didácticos de los cuales disponemos. Por ello se hace relevante tomar en consideración la forma en cómo se utilizarán los medios tecnológicos que disponemos hoy en día para realizar una mejor práctica educativa. Es una certeza que las tecnologías audiovisuales condicionan la forma de ver la realidad por ello si logramos unir de mejor manera lo audiovisual y lo verbal, la interpretación de la realidad será más integral para la enseñanza “El uso predominante de un determinado tipo de lenguaje modifica las capacidades y funciones cognitivas y esto se traduce en nuevas formas de aprender”²⁰³.

²⁰³ CAMPUZANO, Antonio, op. cit. p. 41.

La utilización de estas tecnologías audiovisuales como recursos didácticos ayudan de sobremanera a la práctica docente, la idea principal es entender de que manera deben ser aplicados estos recursos dentro del aula para que el aprendizaje de los estudiantes sea significativo. Si consideramos la definición de Cesar Coll con respecto a la enseñanza, es decir, "*un conjunto de actividades sistemáticas y planificadas mediante las cuales profesor y alumno llegan a compartir parcelas progresivamente más amplias de significados respecto a los contenidos del currículo escolar*"²⁰⁴ y le aplicamos el usar los medios audiovisuales como ideas fuerzas como menciona Campuzano, serían un gran aporte para el aprendizaje. Podría sonar repetitivo lo que hemos estado mencionando pero lo relevante es que esto se entienda en su integralidad y tiene varias vertientes que hay que cubrir en el momento de realizar la práctica pedagógica. Los recursos audiovisuales son una herramienta que se debe utilizar en mayor cantidad y de mejor manera cada vez que se necesite, sobre todo en la Ciencias Sociales, enseñar sobre el desarrollo del ser humano y su medio a través de su historia.

Siguiendo la línea de nuestra tesis y su vínculo con la práctica educativa, utilizaremos el concepto; *tecnología educativa* para referirnos a la aplicación de la tecnología audiovisual como recurso didáctico. Por definición; tecnología educativa es "*Entendida como un conjunto de procedimientos o métodos,*

²⁰⁴ COLL, Cesar. **Psicología y currículo. Una aproximación psicopedagógica a la elaboración del currículo escolar.** Laia, Barcelona, España, 1987. p. 178.

*técnicas, instrumentos y medios, derivados del conocimiento científico, organizados sistemáticamente en un proceso, para el logro de objetivos educativos*²⁰⁵. Por lo tanto, lo importante al momento de utilizar estos recursos es entender que estos deben ser operados de manera sistemática, la clase en la cual serán utilizados debe ser creada bajo esta premisa, su utilidad consta de un orden por el cual el docente presente este recursos, indique cual es su utilidad acorde con la clase planificada, con ello debe dar a los alumnos las herramientas para que estos puedan captar e interpretar lo que se les esta enseñando para que logren apropiarse del ese conocimiento generando sus propias conclusiones y análisis con respecto a la materia tratada en clase. Eso se logra captar en la medida que el docente logre utilizar estos recursos en conjunto con el alumno y no ser el primero el solo la fuente de conocimiento dentro de la sala sino que también sus alumnos. Esta perspectiva es aplicada o más bien se debe aplicar según los parámetros teóricos y prácticos en los cuales esta sumergida la educación chilena actual. Desde una posición más bien constructivista se pueden alcanzar los objetivos de enseñanza-aprendizaje que no solamente vienen de la clásica relación vertical entre docente y alumno, sino de mejor manera cuando alumnos y docentes juntos logran generar nuevo conocimiento sobre todo si se utilizan nuevos medios para lograrlo, en este caso el arte permite la generación de unas interpretaciones con respecto la visión del artista en relación a un

²⁰⁵ OGALDE, Isabel. **Los materiales didácticos: medios y recursos de apoyo a la docencia**. Editorial Trillas, México, 1991.p.15.

periodo histórico definido ello y como recalcadamente hemos mencionado, ello permite a parte de la enseñanza que entrega el docente permite la construcción y creación de conocimiento por parte del estudiante.

La importancia de esto radica también en que ello permite la constante revisión de nuestra práctica y sobretodo de la forma en como se aplica la didáctica. Si esto es utilizado como recurso didáctico debe (como se mencionará más adelante) tener una forma en como operar dentro de una clase estipulada por tiempo y espacio. Con inicio, desarrollo y final. Una pregunta simple que sale a la palestra pero de no menor importancia es el ¿Por qué usar la tecnología audiovisual ahora? Antonio Campuzano lo resume de la siguiente manera "*Son una forma de organizar la realidad: Forman parte de la vida cotidiana – Modifican nuestro sistema de comprender la realidad. – Generan actitudes y valores. Permiten aumentar la eficacia docente: Facilitan la representación del conocimiento – Favorecen metodologías participativas. – Están próximos a los gustos del alumnado [y por último] Pueden estimular la innovación*"²⁰⁶.

Desde nuestra realidad el uso de la tecnología es cada vez más amplio dentro de cada establecimiento escolar pero pese a ello queda mucho camino para que esta sea un realidad total dentro de toda aula, lo esfuerzos han sido considerables pero aun falta demasiado como para mencionar que esta forma de educar es imprescindible en todos los establecimientos, se está haciendo

²⁰⁶ CAMPUZANO, Antonio, op. cit. p. 49.

imprescindible sobre todo en el área de la Ciencias Sociales pero todavía no se puede hablar de ello dado la precariedad que mantienen algunos establecimientos.

Otro elemento destacable es que este tipo de tecnología educativa desde la perspectiva del profesorado, debe ser aprendida desde su formación profesional, desde las casas de estudios, universidades, etc. Eso por una parte, pero por otra lo relevante es el uso que se le debe dar a esta tecnología dentro de un aula. Es un déficit que se está mostrando en el profesorado a la hora de intentar nuevas fórmulas de enseñanza y no sepan utilizarlas, es imperante que dentro de las casas de estudio exista dentro de sus mallas curriculares (en el área de las Ciencias Sociales) la enseñanza de estas nuevas tecnologías sobretodo las informativas educativas deben enseñarse transversalmente en el periodo de formación del docente, hay que recordar que la tecnología y la información tienen un crecimiento bastante acelerado y por ende el profesorado debe ser un sujeto activamente participativo en el manejo de estos recursos sobre todo si diariamente se encuentran con estudiantes que viven y conviven día a día con estos elementos. Pero como se mencionó con anterioridad, esto debe ir de la mano con el uso que se le debe ir dando a esta tecnología como recurso educativo. Son dos elementos de real importancia al momento de hacerlo parte de nuestra práctica.

El profesor debe ser un sujeto no solo reflexivo de su práctica sino también le

podemos agregar que sea un sujeto tecnologizado, independiente de la realidad que se viva hoy en nuestro país, debe manejar de buena manera (integral) los recursos que se presentan ahora para los desafíos del futuro. Pero si bien mencionamos que las universidades deben también hacerse cargo de esta arista que se presenta en las nuevas generación de docentes, también cabe señalar que en ello se encuentra la propia preocupación del docente por mejorar su práctica para crear o ser de mejor manera participe de la creación personal del alumno en su vínculo con el aprendizaje significativo. El docente debe, (y esto no es nada nuevo) ser un sujeto que permanentemente reflexiona sobre su práctica pero esto no solamente implica eso sino también en que recursos ocupará en el día a día para mejorar esto, el docente es siempre el primer responsable de aquello.

Otra pregunta que suele resaltar al tocar estos tópicos es ¿Cuáles son los desafíos valóricos futuros en relación a la enseñanza con el aporte de tecnologías educativas? La educación de hoy, se basa en la aplicación, entendimiento y expansión de lo que llamamos cultura democrática. Se educa para vivir en un mundo democrático, es la premisa central de las políticas gubernamentales educativas (pese a que en algunos casos sufren de contradicciones). Las prácticas cotidianas se relacionan con los ejercicios de los deberes y derechos del ser humano y de la construcción de la tan anhelada paz, en otras palabras se educa para la paz.

Siguiendo esta lógica toda construcción o utilización de recursos educativos que se haga debe llevar esa impronta, el desafío cotidiano es que en el proceso de enseñanza-aprendizaje de cada estudiante este logre una mayor apertura intelectual que le permita generar mayores lazos sociales y de solución de conflicto sin implicar actos de violencia, que su nivel intelectual vaya de la mano con su desarrollo y crecimiento de valores y principios universales que apelen al respeto por el ser humano sus derechos y elevar el nivel de tolerancia y reducir hasta eliminar todo tipo de acto discriminatorio. Al hacer la triangulación entre la teoría educativa aplicada (constructivista), tecnología educativa y didáctica, en pro de la enseñanza para la paz de carácter transversal y participativa entre alumnos y docente, se forma un cuadro que apela a la integralidad del proceso y que si se planifica de forma adecuada dependiendo del contexto en el cual se encuentre logrará cumplir con los objetivos propuestos en los planes y programas educativos de cada subsector.

Nuestra propuesta apela a que no solamente que se trabaje de forma aislada con estos recursos sino más bien que sea una constante cotidiana en el trabajo docente, no pretendemos decir que esto es la panacea para los educadores pero si es un elemento vital sobre todo en el contexto en el cual nos rodeamos en donde la imagen es todo, por lo tanto, la enseñanza de las Ciencias Sociales no resiste en solo educar a través de los libros, sin apoyo audiovisual hoy donde todo entra por el contacto visual, el proceso queda incompleto.

¿Cual es el aporte de esta tecnología para resolver algunas de las problemáticas educativas? Anteriormente mencionamos que este es un recurso dentro de los múltiples que existen, por lo tanto, no se debe pensar que esto resolverá todas las problemáticas con respecto al entregar una enseñanza de *calidad* como se conoce hasta ahora. La idea principal es para que se van a ocupar y como se van a ocupar en la enseñanza cotidiana. Para ello se debe hacer también lo que cotidianamente realiza el docente, que es planificar, cumplir objetivos y aprendizajes esperados, sin estos criterios serian solamente recursos mal utilizados e independiente que existan más o menos instrumentos como estos, no habría ningún resultado positivo en el proceso de enseñanza y aprendizaje, el paso seria nulo y el docente no estaría cumpliendo su cometido. Desde esta perspectiva el aporte tiene esta forma de ser canalizado para su mejor aprovechamiento.

En el siguiente parte de este capítulo plantearemos como debiese utilizarse la música y las artes como recurso didáctico, bajo esa premisa explicaremos la forma en cómo se debe ordenar la información a la hora de preparar una clase utilizando material audiovisual.

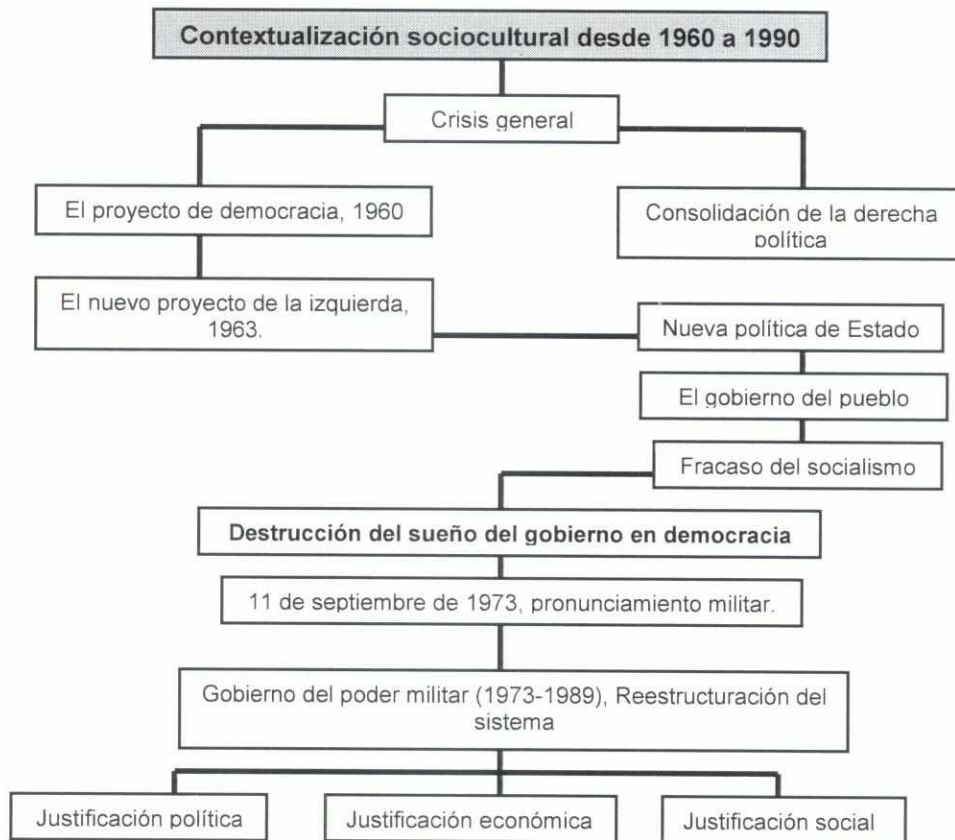
CAPÍTULO III:

CONTEXTUALIZACIÓN SOCIOCULTURAL

Objetivo del Capítulo

- Identificar los antecedentes generales sobre política, economía y sociedad entre los años 1960 y 1990.

Cuadro Esquemático



1. CONTEXTUALIZACIÓN ESPACIO -TEMPORAL DE CHILE 1960 – 1990

Este periodo de la historia de nuestro país visto desde una visión panorámica y transversal, se caracterizó por poseer bastante dinamismo en poco tiempo. Proyectos, ideologías, dictadura y pragmatismo político, etc. Primaron en este periodo de aciertos y desaciertos que se pagaron muy caro. Retrocediendo dos años a la década de 1960. En 1958, la derecha volvía formalmente a la Moneda luego de muchos años. Estas elecciones demostraron de paso que la izquierda aumentaba de gran manera su fuerza electoral cuyo candidato Salvador Allende fue segunda mayoría relativa a solo 3 puntos del triunfador²⁰⁷.

En otra vertiente del espectro político se podían visualizar otras lecturas de la época considerando todos los frentes políticos. *“La izquierda logró unificarse [en cierta medida] después de haber pasado por un largo periodo de fragmentación, al punto que en las contiendas de 1958 y luego 1964 se perfiló como una clara opción política elegible. A su vez, la Democracia Cristiana, de haber sido un partido pequeño con una insignificante fuerza electoral, se transformó en el principal conglomerado político con una amplia mayoría electoral capaz de asumir el Ejecutivo en 1964 y constituirse, por vez primera, en un gobierno [con fuerte apoyo político y económico de la derecha] monopartidista”*²⁰⁸.

²⁰⁷ 386.000 votos de Alessandri contra 354.000 de Allende.

²⁰⁸ JOCELYN – HOLT, Alfredo. *El Chile Perplejo. Del avanzar sin trazar al transar sin parar*. Planeta/Ariel. Santiago. 2001. p.92.

Siguiendo con Alessandri, se caracterizó por su intención de hacer un gobierno de carácter técnico que solucionara problemas puntuales aprovechando así su fama de apoliticismo. En su periodo hubo una gran expansión en la construcción de viviendas y obras públicas, así como también logró el control de la inflación y un aumento considerable de las importaciones iniciando también el proceso de reforma agraria. (Ley de los maceteros). Analíticamente hablando, la derecha chilena pese a no tener el más alto cargo de administración pública en varios años, no deja de ser un actor preponderante tanto en política como en economía, sólo paso por una etapa de transición doctrinaria de una fracción de su cuerpo político.

También en esta década, en todo ámbito de expresión tanto en el mundo como en Chile significaron una serie de cambios que se relejaron también en la política. *“Los años 60 marcan el fin irreversible del Antiguo Régimen en Chile. En efecto, estamos frente a una sociedad todavía tradicional al borde de entrar a la modernidad. Ya algo se vislumbra en la década anterior, la de los 50, en que se apodera del grupo dirigente un prematuro sentido crepuscular, de impotencia semisuicida que deriva en jolgorio hedonista, augurando de este modo su fin hegemónico.”*²⁰⁹

Bajo esta lógica de cambio y formulación de nuevos de proyectos de sociedad, se tiene siempre en consideración que *“Las dos grandes fuerzas políticas que*

²⁰⁹ JOCELYN – HOLT, Alfredo, op. cit., p. 90.

emergieron luego de los años 50 [demócratas y socialistas, comunistas] se matricularon con esta tesis [la de generar proyectos de sociedad]. A su vez, los dos bloques mundiales dieron su aprobación. De ahí que Chile se embarcara en la aventura que capituló el '73, comenzando con la <<Revolución en Libertad>> reforzada por la <<Vía Chilena al Socialismo>>. Confirmada la bendición de las dos potencias, se plegarían las restantes estructuras de poder: La Iglesia, la intelectualidad, los técnicos, los medios de comunicación, incluso el empresariado.”²¹⁰

El crecimiento del sector falangista y luego demócratacristiano, verificado desde el gobierno de Ibáñez, culminó en 1964 con la elección presidencial de su principal líder, Eduardo Frei. Este llegó al sillón presidencial con el apoyo de la derecha, aterrorizada por un posible triunfo de Salvador Allende (1963 Naranjazo). Así Frei obtuvo un 56,09% de las preferencias y un parlamento con mayoría. El PDC pudo gobernar solo. Su consigna fue la “Revolución en libertad”, un intento de cambios globales manteniendo las libertades democráticas. Esto, para la derecha, era un camino al socialismo marxista. Para la izquierda, solo un maquillaje inútil del capitalismo.

En concreto, la revolución en libertad contemplaba principalmente un plan de Reforma Agraria, la inversión estatal y la gran minería del cobre (nacionalización), el impulso a las organizaciones sociales de base (una especie

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 93.

de promoción popular, una reforma educacional y un incremento general de la producción. Su proceso era paulatino y largo que en palabras de Faundez *"Estaba concebido como una empresa de largo aliento que habría que madurar al menos tres décadas"*²¹¹ Proceso incompleto.

Si bien, el apoyo de fuerzas extranjeras para con el gobierno de Frei eran importantes. El presidente también utilizó el discurso en contra de las grandes potencias mundiales, su idea era tratar de convencer al país que el proyecto de cambio era un proyecto nacional y distinto a otros. Sin embargo, *"Frei fue el último hombre que cayó en la retórica antiimperialista. A pesar de todo lo anterior, Estados Unidos estaba entregando a Chile cuantiosas sumas de dinero bajo la <Alianza para el progreso>> del presidente Kennedy (alrededor de 720 millones de dólares entre 1961 y 1970, la mayor cantidad, en términos per. capita, otorgada a cualquier país latinoamericano)."*²¹²

Hasta 1967, el gobierno llevó a cabo cada punto de su programa con tensiones pero sin tropiezos insalvables. En 1967, la cercanía de las elecciones y la mala situación económica, disminuyeron el ímpetu reformista, lo cual generó quiebres en el partido de gobierno. Estas transformaciones eran un salto enorme tanto cualitativamente como cuantitativamente hablando, lo que puso en evidencia la no preparación de un país aun pobre y subdesarrollado, así sentencia Enrique

²¹¹ FAUNDEZ, Julio, *Izquierda y Democracia en Chile 1932-1973*, Ediciones BAT, 1991. p. 139.

²¹² COLLIER, Simon. *Historia de Chile 1808-1994*. Cambridge University Press. Inglaterra, 1998. p. 268.

Cañas *“Las teorías de la modernización que sustentaban la idea de una evolución progresiva y en etapas hacia la consolidación de la democracia en el espíritu de la “alianza para el progreso” se estrellaron dramáticamente con la realidad”*²¹³. En otras palabras, para las grandes inversiones no hay base económica para solventar gastos del crédito. El ala izquierda molesta por la inercia del gobierno (sin capacidad operacional para realizar los cambios), formó el Movimiento de Acción Popular unida (MAPU). Paralelamente comenzó un clima de gran agitación social, huelgas ciertos levantamientos militares (“El tacnazo”), tomas de terrenos, etc. La izquierda se rearticuló en la Unidad Popular, agrupación de socialistas comunistas, radicales y mapucistas con miras a jugarse la última carta electoral en 1970 o, o por otra parte, buscar otra salida, es decir, con base en un movimiento guerrillero. La derecha que casi desapareció políticamente en 1964 se rearticuló en el Partido Nacional.

El democrático Estado Chileno se veía en dificultades para absorber electoralmente las tensiones sociales propias de un país pobre.

1.1. LAS ELECCIONES DE 1970

Por su dramatismo estas elecciones presidenciales solo pueden compararse con las de 1920. (Dada la incertidumbre sobre lo que venía a futuro). Flotaba en el ambiente la sensación de que allí se jugaba en definitiva el destino de Chile.

²¹³ CAÑAS, Enrique, **Proceso político en Chile 1973-1990**, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1997. p. 15.

Como la derecha ya no estaba dispuesta a apoyar al PDC, como en 1964, podía ganar la izquierda. El PN llevó a su tradicional caudillo derechista, Jorge Alessandri. Un desgastado PDC, como partido gobernante, a Radomiro Tomic. La UP, como siempre, abanderó a Salvador Allende. Este último triunfó por estrecho margen y por mayoría relativa. Su elección debía ser confirmada por el Congreso pleno. Luego de comprometerse frente al PDC en un pacto de “garantías constitucionales” (a respetar el sistema democrático), fue confirmado como presidente electo en septiembre de 1970. Para Allende, aceptar el Estatuto de Garantías no significaba transar en su programa de gobierno, ya que este planteaba avanzar dentro de los marcos institucionales existentes en el país.

La elección de Allende provocó dos cosas. Por una parte, remezón en la clase política de derecha, la cual entre septiembre y noviembre de ese mismo año consideró todas las posibilidades de evitar su asunción ya que existía pleno conocimiento de su programa y de los objetivos que se habían trazado que se avocaban a una transformación plena hacia el socialismo. Y por otra, como lo dice Julio Faúndez *“Al hacerse cargo del gobierno, Allende tuvo que abocarse a la tarea de transformar lo Unidad Popular en una organización capaz de tomar y aplicar medidas. Esto era difícil, no solo porque había sido constituido apresuradamente, como una alianza electoral, sino porque sus integrantes no eran homogéneos ni en tamaño ni en ideología.”*²¹⁴. El mayor intento

²¹⁴ FAUNDEZ, Julio, op. cit., p. 204.

desestabilizador fue el asesinato por parte de la ultraderecha del Comandante en jefe del Ejército, General René Schneider, conocido por su profesionalismo y respeto al gobierno impulsó un proyecto socialista “con sabor a empanadas y vino tinto”- según decía- que tensionó al máximo las instituciones democráticas. Desde 1972 el país se hizo ingobernable, en medio de una crisis general de funcionamiento provocada por el sabotaje económico (Ej.: Paro de camioneros en octubre de 1972)²¹⁵ y también por la mala gestión del gobierno. Se tomaron muchas medidas erróneas sin considerar en plenitud el verdadero gasto fiscal que se estaba gestando desde la asunción de este hasta el final de sus días, gasto fiscal que sobrepasó el 300%.

“Aumentó el gasto social considerablemente y realizó decididos esfuerzos por redistribuir la riqueza. Como resultado de los mayores salarios y las nuevas iniciativas en salud y alimentación, muchos chilenos más pobres comían y se vestían mejor que antes. Los trabajadores y las masas populares sintieron que el gobierno de Allende era su gobierno, que ellos tenían algo que hacer en su país más allá de vender su fuerza de trabajo en una fábrica o taller o lavar ropa ajena en una artesa de población.”²¹⁶

La aplicación de la reforma agraria, por otra parte, constituyó también un área de intensos conflictos.

²¹⁵ Otro factor importante a considerar fue la fuerte pugna entre el PS y PC que agravó en gran medida la situación interna del gobierno desde el principio hasta el final de la administración.

²¹⁶ CORVALÁN, Luis. **El Gobierno de Salvador Allende**. Editorial LOM Ediciones. Santiago de Chile, 2003. p. 22.

*“Con el propósito de profundizar el proceso iniciado durante el gobierno de Frei, se aceleraron las expropiaciones y se limitó aún más la extensión permitida como propiedad privada de la tierra, pasando de 80 hectáreas a sólo 40 hectáreas de riego básico. Junto con la profundización del proceso de reforma en el agro, el conflicto social se intensificó. Las huelgas rurales aumentaron en un 180% en 1970, a las que se sumaron las tomas de fundos y de casas patronales, acciones incentivadas y amparadas, fundamentalmente, por grupos de los sectores más radicalizados de la Unidad Popular”*²¹⁷

Pese aquello, Allende trató cumplir su proyecto de gobierno en su totalidad, para ello necesitaba concientizar a la sociedad mediante la educación, cultura y salud. Para Allende la salud pasó a tener preocupación prioritaria. Se crearon consultorios a razón de uno por cada 40.000 habitantes. Las consultas externas del Servicio Único de Salud aumentaron de 8 millones 900.000 en 1970 a 12 millones 200.000 en 1971, año en el cual crecieron, asimismo, en un 32,2% las prestaciones de los servicios de urgencia.²¹⁸

En material educacional, el gobierno empezó por ratificar la gratuidad de la matrícula en la enseñanza básica y media, en tanto que en la Universidad de Chile miles de estudiantes quedaron exentos de pagarla y los que tenía que hacerlo lo hacían de forma proporcional al ingreso familiar. Se creó el Programa

²¹⁷ COLLIER, Simón, op. cit., p. 267.

²¹⁸ CORVALAN, Luis. op. cit. p. 25.

Experimental de nivelación básica para obreros y alrededor de 4.000 trabajadores recibieron cursos de nivelación media y carreras tecnológicas.

En los años del Gobierno Popular la cultura recibió un impulso extraordinario. “Se expropió la empresa Zig-Zag, transformándose en una editora estatal que pasó a llamarse Quimantú, voz mapuche compuesta por Quin que significa saber y Antú, sol.”²¹⁹. Nunca antes las ediciones habían alcanzado tirajes de decenas de miles de ejemplares, los libros tuvieron una baja en sus precios. El 100% de los textos escolares de enseñanza básica, fueron entregados por el gobierno a todos los escolares de ese nivel.

Siguiendo con su plan de gobierno. Una de las 40 medidas que el gobierno de Allende señaló como de aplicación inmediata fue la entrega de medio litro de leche para cada niño chileno. Esta medida se mantuvo durante todo el gobierno. Cuando la producción interna no dio abasto, se importó leche en polvo.

“Históricamente, la faz gubernativa del imperialismo norteamericano presta una atención máxima al control militar, mientras la faz privada del sistema imperialista se dedica al control económico. Ambas funciones componen la supremacía política”.²²⁰ En Chile y en todo momento se encuentra presente el intervencionismo norteamericano que ayudó a socavar aun más el deterioro

²¹⁹ *Ibíd.* p. 30.

²²⁰ URIBE, Armando. **Intervencionismo Norteamericano en Chile**. Editorial Sudamericana. Santiago, Chile, 2001. p. 33.

rapido del gobierno de Allende. *"Por lo que se juega Chile concierne al mundo. Estados Unidos quiere probar que el caso de Chile (un Estado que decide ser independiente del sistema imperialista y lo intenta a través de formas democráticas) no es posible ni Chile ni en ningún otro lugar en el mundo"*²²¹. A su vez, el intento de la Democracia Cristiana con el gobierno par tratar de revertir esta situación se hacían infructuosos. *"El 17 de agosto [1973], Allende y Aylwin se vieron nuevamente (en secreto) en la casa del cardenal arzobispo de Santiago, Raúl Silva Henríquez, pero resultó imposible retomar las negociaciones. Las <<conversaciones>> Allende-Aylwin fueron el ultimo esfuerzo real que ambas partes hicieron para llegar a un acuerdo."*²²².

El 11 de Septiembre de 1973, un golpe de Estado puso fin al gobierno y a la vida de Salvador Allende, en una Moneda destruida por el fuego aéreo. Según Armando Uribe son dos la cosas que llevan a cabo este hecho (al hecho concreto en si) *"Dos causas eficientes se conjugan para este efecto: el Gobierno de los Estados Unidos de América y las Fuerzas Armadas traidoras de Chile. Sin la actuación conjunta de cada uno de estos factores, el golpe de Estado no se habría producido y el jefe del Estado no habría muerto"*²²³.

Para resumir este periodo que va de 1960 hasta 1973, podemos decir que: los programas de los grupos gobernantes tienden a realizar cambios estructurales.

²²¹ *Ibíd.*, p. 17.

²²² COLLIER, Simon., *op. cit.*, p. 303.

²²³ URIBE, Armando., *op. cit.*, p. 17.

“Entre 1964 y 1973, dos gobiernos reformadores, con distintas formas de retórica revolucionaria, trataron de producir profundas reformas estructurales en un esfuerzo por remediar los grandes problemas sociales y el lento crecimiento económico de Chile”²²⁴. Pese a esto, no hay continuidad en las políticas nacionales. La polarización de la política se debió en su mayoría a que cada partido quería gobernar en forma exclusiva y excluyente dejando en gran medida de lado al diálogo y la transacción. Dado la importancia y la fuerza de las reformas en un país pobre y subdesarrollado generaron crisis inflacionarias que el desgastado mundo político no supo resolver de mejor forma hasta que el caos y el aprovechamiento explotaron en 1973.

1.2. DICTADURA MILITAR (GOBIERNO DE LA JUNTA MILITAR)

“El régimen se preocupó de romper en forma líquida con la institucionalidad democrática, reorganizó la sociedad bajo los principios del cálculo económico y centralizó el poder bajo la forma de un presidencialismo fuertemente autocrático”.²²⁵ Este fue el horizonte administrativo que tomó y que consolidó el régimen de Augusto Pinochet (sin mencionar las violaciones a los derechos humanos) en los ocho primeros años y que “legitimó” en la Constitución de 1980. Su accionar fue rápido²²⁶, apoyado militarmente por todas las ramas de las

²²⁴ COLLIER, Simon., op. cit., p. 263.

²²⁵ Cañas, Enrique., op. cit., p. 24.

²²⁶ Con la instalación del Gobierno militar las actividades sindicales son anuladas. El 11 de septiembre de 1973 se cancela la personería jurídica de 2.371 sindicatos industriales y profesionales, seis federaciones y una confederación de la CUT.

Fuerzas Armadas y posteriormente recibió apoyo de la derecha política y económica del país.

En 1980 cuando la situación mostraban una calma relativa, realizó un plebiscito en donde pudo legitimar su accionar en concreto ocurrieron los siguientes fenómenos *“La victoria del sí tenía tres significados: la aprobación de la Constitución de 1980, que reemplaza a la de 1925; el establecimiento de disposiciones transitorias por 8 años; y la elección del general Pinochet como Presidente de la República por el mismo período”*²²⁷. Las reformas económicas se hicieron sentir. Las privatizaciones de empresas del Estado, la apertura a nuevos mercados y la llegada de los Chicago boys, hacían presagiar un buen futuro según los analistas del gobierno esa administración. Lo cual gatillaría una aceptación mayor del gobierno frente a toda la opinión pública. Pero en 1982 la crisis financiera lo cual acarrearía una serie de dificultades mayores a las esperadas²²⁸. Trajo consigo una serie de manifestaciones sociales y políticas, el gobierno frente a la opinión pública se hacía insostenible en el tiempo, también desde la Iglesia se pedía revertir esta situación la cual el Cardenal Raúl Silva Henríquez también llamó “crisis moral de la nación”, se pedía abiertamente una vuelta a procesos democráticos como las elecciones presidenciales y de congresistas. Pinochet mantuvo una postura de intransigencia, los sectores

²²⁷ *Ibid.*, p. 151.

²²⁸ Los despidos por término de faenas eran del 29.1%; por reducción de personal, el 23.2% y por el cierre de empresas, 17.1%.

excluidos políticamente como lo fue la centro-izquierda se debatían entre pedir abiertamente la salida del general o seguir su juego constitucionalista (8 años más en el cargo). La extrema izquierda ideaba tácticas de guerrilla para enfrentar por vía de la ruptura al gobierno de Pinochet. Esto deja en clara alusión que existieron dos etapas: una fundacional y otra reorganizacional.

En definitiva, al fallar la vía armada tras el descubrimiento de un arsenal en Carrizal Bajo y el intento de asesinato a Pinochet, tomó más fuerza la idea de seguir el juego de Pinochet y enfrentarlo en un plebiscito en 1988 y que hiciera cumplir las garantías constitucionales que el siempre pregonó. El repunte económico dado entre 1986 y 1987 y la idea que existía en el gobierno de que Chile estaba en un proceso profundo de despolitización, hacían presagiar una nueva victoria del gobierno militar, más aun si la oposición política no tenía un plan o programa convincente para que en la opinión pública se justificara un recambio político-administrativo (lisa y llanamente no hay proyecto)²²⁹. El plebiscito llegó precedido de un reticente cumplimiento de la Constitución por parte de Pinochet y que la oposición política se había encargado de recalcarle si ese era su plan original. El plebiscito dio mayoría a la opción NO y Pinochet en un año más debía entregar el poder, mientras tanto se preocupó de llevar a cabo la última parte de su proceso de privatización (y que fue el más fuerte) y de leyes orgánicas (por ejemplo: LOCE) leyes conocidas como de “amarre” asegurando

²²⁹ Hay que destacar que en ese periodo hay movimientos sociales políticos y apolíticos en contra del gobierno.

así una posible derrota en las elecciones presidenciales. Las elecciones las ganó la Concertación de Partidos por la Democracia quien llevó como candidato a Patricio Aylwin venciendo a Hernán Buchi economista de derecha que remplazó a Pinochet en una posible candidatura del Comandante en Jefe.

El que haya estado 17 años en el poder no dejó indiferente a Pinochet y su sequito frente a la opinión pública nacional e internacional. Chile luego de pasar a un posible proceso democrático de transición al socialismo terminó convirtiéndose en un experimento concreto del neoliberalismo impulsado por Norteamérica (contexto internacional), las reformas hechas en Dictadura no se presentan en ningún país que se adscriba al Capitalismo y que si estas se hubieran realizado en democracia hubiesen costado más de 17 años para que posiblemente se pusieran en marcha. Políticas macroeconómicas que funcionan para grandes procesos de inversión pero que en la macroeconomía no ha podido solucionar una serie de problemáticas que existen hoy en día. En materia política, la democracia representativa poco a poco se deja ver, pero aun faltan reformas a la Constitución para llamar a este país un país completamente democrático.

2. CONTEXTO POLÍTICO EN CHILE 1960-1990.

En este apartado estudiaremos a grandes rasgos los sucesos que marcaron la historia política de Chile a partir de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido hemos de situarnos en un contexto de importantes antagonismos que fueron protagonizados por las grandes potencias mundiales que afectaron

fuertemente el desarrollo político de Chile, el que hasta iniciado el siglo XX, se había mantenido bajo el control de la elite.

Cuando hablamos de **desarrollo político**, nos insertamos en una abierta discusión respecto del crecimiento y avance de las políticas chilenas en los últimos años. Sin embargo, será esta una discusión que no profundizaremos de manera detallada, precisamente porque la idea de desarrollo bajo este contexto estará vinculada a los cambios sucesivos que se dan a partir del siglo XX y que se acentúan en función de un proyecto discontinuo e inestable: la democratización del sistema de gobierno. Esto, está principalmente fundamentado por los autores Sofía Correa (en su estudio sobre los orígenes de la Derecha chilena), Tomás Moulián (sobre la democracia en Chile), María Angélica Illanes (estudios sobre el Chile entre los años 1950-2000) y Genaro Arriagada (análisis del régimen militar en Chile).

Para llevar a cabo el estudio en particular de las décadas '60, '70, '80, en Chile es necesario tener los antecedentes globales que brindaron al Estado un protagonismo diferente, basado en la mayor participación de éste como gestor de nuevas políticas y, a partir de esto, comprender el quiebre institucional chileno que se dio en 1973, el que a su vez, dio origen a nuevos fenómenos sociales y, por supuesto, a la instalación de un sistema político que se contrapuso completamente al proyecto democrático que se engendraba a mediados de siglo.

A partir de lo anterior el informe será dividido en distintos segmentos -al estilo de capítulos o subtemas para lograr una mayor profundización de los hechos que se dieron a nivel político y marcaron a las distintas generaciones y movimientos sociales en Chile hasta el retorno a la democracia en 1990.

2.1. EL SIGLO XX: FUERTES PULSACIONES DE UN MUNDO EN CRISIS. ANÁLISIS GLOBAL.

“En una gran obra de teatro popular escenificada en Tarapacá en 1900, se celebraba con gran optimismo el advenimiento del nuevo siglo. Al despedirse el siglo XIX, le dejaba con orgullo al siglo XX como herencia sus grandes avances tecnológicos, especialmente en materia de energía a vapor y electricidad. Sin embargo, le planteaba una tarea pendiente, instando al siglo XX a que cumpliera esta inconclusa misión. Esta consistía en la fundación de la verdadera democracia.”²³⁰

El siglo XX se ha destacado en la historia del mundo como el resultado final y casi lógico de las más irracionales ansias de poder del hombre, reflejadas en importantes crisis sociales que surgieron de conflictos políticos y económicos, los que a su vez, fueron heredados del siglo que le precedió. La humanidad se vio fuertemente afectada por las grandes y sangrientas catástrofes que se plasmaron

²³⁰ GARCÉS, Mario VV. AA., op. cit., p. 129.

en las tres grandes guerras, dotando de incertidumbre, miedos y efervescencia a las juventudes de cada periodo dentro de este siglo.

En concordancia con lo anterior, el siglo XX, como proceso global, ciertamente se inicia con un desafío apoteósico: La construcción de una verdadera democracia.

¿Por qué plantearse este desafío?. El orgullo de la ciencia y tecnología heredada ya desde fines del decimonónico mostraba los síntomas de un modelo ineficiente en términos de administración gubernamental y global. Los Estados, lejos de poder gozar sin sobresaltos las “bondades” derivadas de sus desarrollos vieron nacer, no con menos fuerza, el alzamiento de las capas obreras y campesinas afectadas tanto cuantitativa como cualitativamente por un desarrollo desigual sin precedentes hasta ese entonces.

Los Estados subdesarrollados ven, sostenidamente, el desarrollo de las organizaciones obreras y posteriormente campesinas sintetizarse en un movimiento global que amenaza seriamente la “estabilidad” gubernativa.

Estamos en presencia de “la cuestión social”.

Los pobres organizados del mundo recibirán la influencia irrestricta del ejemplo bolchevique, triunfantes ya en 1917. La ideologización de las capas explotadas será una rueda que caminará sin vuelta atrás, aunque a diferentes ritmos.

Chile, dentro del contexto latinoamericano, no estuvo ajeno a los fenómenos

mundiales que marcaron el siglo XX, pero fueron más bien los conflictos políticos a nivel mundial los que dificultaron su desarrollo económico. Las rivalidades que dieron origen a la segunda y tercera guerra mundial²³¹ influyeron fuertemente en el proceso de democratización de Chile y en el destino de los proyectos de izquierda que venían surgiendo a partir de 1920 y que se consolidaron luego de la crisis económica mundial de 1929. Fue precisamente en este momento de la historia política chilena, cuando las elites comenzaron a conocer la existencia de una fuerza política distinta, por lo que diversos hechos vinculados a este amenazante nacimiento de una izquierda consolidada cambiarán la historia de Chile a nivel político y social.

Por otra parte, el quehacer político social del período “entre guerras” carga a Chile y su historia popular de un apego incondicional a la lucha por las libertades y la igualdad; Ejemplo de ellos es la formación del frente popular, el cuarto del mundo, que gana las elecciones gracias a la desaprobación irrestricta de amplias capas de la población y de un importante número de agentes de las clases políticas, de las ideologías de carácter fascista.

En este contexto se desarrolla gran parte del devenir político de los nuevos actores históricos como los trabajadores y las capas medias quienes resumidamente, deberán lidiar con el constante intervencionismo imperialista de

²³¹ En la **Historia del siglo XX** de Eric Hobsbawm, se establece la llamada “Guerra Fria” como Tercera Guerra Mundial.

parte de una u otra superpotencia, que para ese entonces ya sumidos en lo que conocemos como “guerra fría”, no escatimarán en recursos para repartirse el mundo en una lucha ideológica irreconciliable. Capitalismo y socialismo serán la cuna de destrucciones, creaciones y destrucciones que se imprimirán en los corazones de la sociedad toda, llevando a los pueblos a vivir un proceso de escala propia pero siempre dependiente de las decisiones de Moscú o Washington.

Ahora bien, tres hechos son fundamentales para comprender la existencia de la Derecha como bloque de poder político en Chile. El primero de ellos lo encontramos a partir de los llamados “locos años veinte”, periodo en el que las oleadas de vertiginosos cambios a nivel económico mundial fragmentaron las alianzas políticas y, en cierta medida, las extremaron. Con esto, Latinoamérica se vio invadida por nuevas ideas y, fueron principalmente los movimientos de izquierda los que viajaron hasta nuestro continente, tal vez, para nunca más retirarse. En cierta medida, diremos que el mundo entero se vio afectado por la Primera Guerra Mundial y, desde ese momento, ya se respiraba cierto aire de pesimismo y descontento social. Eran tiempos de crisis. Sin embargo la aparición de la izquierda como proyecto político no se instaló, sino hasta 1931 de manera definitiva con el Partido Socialista Chileno. Diremos que la década del '20 en Chile fue la germinación de un movimiento social que amenazaría fuertemente los intereses de una élite que acaparaba el poder económico y político, por más

de un siglo.

Un segundo elemento de análisis guarda estrecha relación con la primera intervención militar autónoma en la historia de Chile en el año 1924 con el General Carlos Ibáñez del Campo, momento en que los militares irrumpen bruscamente en el gobierno de Arturo Alessandri Palma, dando inicio a un nuevo período en la historia de Chile gracias a la creación de una nueva Constitución Política (1925) sumamente presidencialista. Este hecho marca un cambio fundamental por cuanto los nuevos proyectos políticos chilenos van dirigidos a dotar de mayor protagonismo al Estado.

Un tercer elemento que contribuyó a la consolidación de la derecha política, surge de la crisis mundial de 1929. En este momento la crisis económica afecta todas las áreas de dominio burgués y la derecha pierde apoyo incluso de las facciones que la componían (Partido Radical por ejemplo) y la izquierda se presenta como una alternativa viable capaz de resolver la crisis del sistema capitalista que no puede resolver la derecha. Según Sofía Correa, este sería el momento en que la derecha chilena se decide a generar una estrategia política para no perder su poder económico.

Diremos entonces, que a partir de la década del '30 en Chile se produce un giro sustancial, en que la elite económica comienza a perder influencia en las fuerzas políticas del gobierno dando paso a un nuevo periodo de democratización con el

afán de reestructurar el poder estatal, aumentando su gestión y promoción.

"[...] la hegemonía del proyecto democrático se va configurando como una red de gobernabilidad ciudadana y popular que, al mismo tiempo que produce una práctica democrática, produce también un nuevo saber acerca de lo real social chileno y latinoamericano, conocimiento que aporta las bases para una lucha ideológica o un pensamiento de raíz sudcontinental en vista de la necesidad y deseo de distribución social de poder"²³²

2.2. EL PROYECTO DE DEMOCRACIA EN CHILE

El proceso de democratización en Chile no fue continuo, sino más bien inestable y fragmentado, ya que estuvo en función de las estrategias y proyectos de los partidos políticos de distintos sectores y sus ansias de poder. Cualquier proyecto de reforma presentado estuvo limitado siempre por la mayoría en el Congreso que tuvo la derecha, a pesar de la incorporación de las fuerzas de izquierda en el poder:

"En realidad no hubo una democratización lineal y creciente, un proceso de avance en línea recta desde 1938 para adelante. El acceso al gobierno de un frente de centro-izquierda en 1938 no significó inmediatas reformas de la representatividad del sistema político ni tampoco significó un mejoramiento de las

²³² GARCÉS. Mario VV. AA., op. cit. p.132.

*posibilidades de integración de algunos sectores populares, como los campesinos al sistema de negociación social.*²³³

2.2.1. LA CONSOLIDACIÓN DE LA DERECHA POLÍTICA CHILENA. PRINCIPALES HITOS

Para el análisis del contexto chileno propiamente tal, nos enfrentamos a una historia que en términos tanto económicos como políticos, estuvo fuertemente dominada por una elite terrateniente desde la colonia. Por esto, encontramos que para el caso de Chile existen dos **derechas chilenas** hacia 1930 (en palabras de Correa): una derecha económica y otra política. Sin embargo ambas se identifican hasta mediados del siglo XX, con la defensa del pasado, de la tradición colonial, de los “padres de la patria” y el autoritarismo, como garantías de orden social.

Si retrocedemos en un pequeño acercamiento a los orígenes de la derecha chilena, nos situaremos en el siglo inmediatamente anterior. La derecha económica surge del poder de una elite industrial y luego se une con banqueros y comerciantes, teniendo como resultado una elite terrateniente y otra burguesa.

Si bien el bloque de derecha en Chile siempre ha existido, éste no tuvo un proyecto político propio sino hasta que surgió un partido opositor a él, y en este sentido, diremos que la derecha no necesitó de una estrategia política sino hasta

²³³ MOULIÁN, Tomás. **Desarrollo político y Estado de compromiso. Desajuste y crisis estatal en Chile.** Colección de estudios CIEPLAN n° 8, Santiago, 1984, p.107.

la llegada de las ideas marxistas que fueron configurando en América Latina el brote de la revolución. En cierto modo se establece que este bloque surge como partido político con el nacimiento del movimiento opositor que buscaba romper con el modelo de representatividad de las masas, que fue el objetivo de la derecha económica desde la independencia chilena, pues siempre buscó representar a las masas sin incorporarlas.

Como bien se puede suponer -a partir de lo anterior- la derecha desde mediados de siglo establece un solo proyecto político sólido y continuo que ha estado siempre en función de lo económico, con la intención permanente de liberalizar el mercado nacional. El problema surge cuando la derecha dentro de esta constante obsesión por abrir el mercado nacional, se encuentra cara a cara con un nuevo enemigo: el Estado; ya no es sólo su partido opositor, sino que ahora además choca drásticamente con las ideas que se venían instalando desde 1925 de dotar de mayor control económico al Estado, lo que significó entonces estatizar el mercado nacional, es decir, cerrarlo.

La principal estrategia de la derecha apuntó a aumentar su influencia sobre otros partidos políticos (Partido Radical, Falange Nacional, entre otros), así como a obtener mayor participación política en el parlamento. Algunos autores plantean que desde el fracaso político de la derecha con Alessandri Palma, ésta no tuvo participación real sino hasta 1973, momento en el que pudo consolidar su proyecto económico. En este sentido diremos que la derecha no fue capaz de

llevar a cabo su proyecto modernizador hacia 1938 producto del estancamiento de la industrialización en Chile y, con el triunfo de Pedro Aguirre Cerda no pudo continuar con el proyecto a partir del poder Ejecutivo, más si logró, en un proceso paulatino, ir incorporando elementos que le permitiesen décadas después establecer el modelo neoliberal a través de la destrucción del proyecto democratizador que se venía construyendo desde la misma fecha.

Así, a partir de 1938 el panorama para la derecha cambia bruscamente con la formación del Frente Popular compuesto por el Partido Comunista y la incorporación del Partido Radical de Izquierda, formando una potencial amenaza para la derecha aunque ésta mantuviese mayor cantidad de votos, esto era gracias al cohecho. Además la “Ley de Sindicalización Campesina” (1931), amenazaba duramente el poder de la derecha en el agro, ya que una vez que se crea la CORFO en el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, ésta corre el riesgo de perder industrias ante lo que va creando nuevas estrategias en alianza con el gobierno, porque eran precisamente ellos quienes mantenían el poder sobre el legislativo.

A pesar de esto, los levantamientos campesinos fomentados por comunistas, llevaron a que la derecha finalmente proclamará la **Ley maldita** durante el Gobierno de Gabriel González Videla, haciendo valer el plan Marshall en 1949. En este momento además, la derecha se encontraba fuertemente dividida por las elecciones de 1946, las que marcan un hito importante a nivel político, ya que

hasta ese año la derecha estaba compuesta por conservadores (Tradicional y Conservador Social cristiano), liberales y Partido Agrario Laborista. Sin embargo durante esa candidatura, el triunfo centro-izquierda (Radical y Comunista con Videla), deja fragmentada a una derecha compuesta por la Falange Nacional con Conservadores Social Cristiano, y por otra parte con el Partido Conservador Tradicional. Más tarde la unión de los primeros dará origen a la Democracia Cristiana que –por sí sola- careció siempre de fuerza política y se mostró ineficaz, al igual que la derecha, para enfrentar los conflictos de las décadas posteriores.

*“En 1947 la derecha reconstruyó su alianza con el centro y abandonó las posiciones defensivas que hasta entonces había ocupado. Sin embargo su programa de ofensiva tuvo rasgos puramente negativos. Logró eliminar el peligro comunista aparente, desmovilizar a los sectores populares, dividir a las organizaciones laborales y al Partido Socialista, pero no fue capaz de impulsar un proyecto que evitara la agudización del estancamiento económico que desde el término de la guerra de Corea se hizo ostensible”.*²³⁴

La **Ley maldita** fue suprimida durante el segundo gobierno de Carlos Ibáñez del Campo en 1952, quién produjo un importante viraje político al verse sobrepasado por la deuda externa y el aumento excesivo de la inflación, volviéndose hacia la derecha para pedir ayuda. Sin ningún problema la derecha lo socorre con la

²³⁴ Ibid. p. 111.

intención explícita de restarle poder al estado nuevamente y aumentar el poder privado en manos de la firma norteamericana **Klein Sacks**. Con esto, la derecha sigue su camino hacia la liberalización del mercado chileno y el aumento de la privatización de las redes comerciales; proyecto que será llevado a cabo con una política mucho más violenta pero con la misma estrategia desde mediados de los '70 con el modelo de los **Chicago boys**.

2.2.2. LA NUEVA POLÍTICA DE ESTADO: EL PROYECTO DE LA IZQUIERDA

Como se expuso anteriormente, fue a partir de la Constitución de 1925 que en Chile se persiguió con ansias la mayor participación del Estado en el desarrollo económico y de políticas públicas, es decir, un Estado Asistencial, Benefactor, y por sobre todo democrático. A pesar de esto, la necesidad de la izquierda de lograr que el estado controle elementos como infraestructura e industria dista bastante de llevarse a cabo por dos motivos: aumento considerable en índices de inflación durante cada gobierno e intervención constante por parte de la derecha que presiona para no entregar industrias al Estado.

Por esto en las elecciones de 1957 se produce el fracaso del proyecto de aumentar el rol del Estado, cuando Eduardo Frei Montalva pierde elecciones frente a Jorge Alessandri, quien finalmente reduce la intervención del Estado al control sobre obras públicas durante su gobierno.

Lo anterior se enmarca en una política sumamente partidista ya que entrada la

década del '60 el candidato por el Partido Comunista y Socialista, Salvador Allende se lanzaba a la candidatura sin logros tangibles. Esta política legitimaba el logro de un solo proyecto, que se mostraba discontinuo: la democracia.

*"[...] es el proyecto democrático el que posee, hacia los años 50 del siglo XX, la hegemonía, es decir, que alcanza una primacía que le permitirá subordinar relativamente el militarismo y el asistencialismo a su propio dinamismo."*²³⁵

2.2.3. EL GOBIERNO DEL PUEBLO Y EL FRACASO DEL SOCIALISMO: LA INCAPACIDAD DE GENERAR UN CENTRO POLÍTICO SÓLIDO.

A partir de 1960 Chile se convierte en un país **dinámico**. La política no sólo se vive en la esfera de **lo político** sino que, ya es capaz de desplegar todo su poder hacia todas las fuerzas sociales. El mundo empieza a prestar atención a cada suceso que se vive dentro del territorio chileno y las pulsaciones ya no son externas. Desde la candidatura de Frei Montalva y Salvador Allende el país entero está presionando fuertemente y el proyecto democrático se ve realizable: *"En nombre de la distribución social del poder para fundar ese gobierno popular compitieron las candidaturas de Frei y Allende en el '64. Es ese gobierno que, antes de ser gobierno, ha roto las letras formales de su propio proyecto, instalando su visibilidad concreta en todos los campos y escenarios de lo real: las*

²³⁵ GARCÉS. Mario VV. AA., op. cit., p.131.

*poblaciones, los campos, las faenas, las ciudades, las universidades, las familias y las iglesias; gobernaba en la música, la poesía y la utopía.*²³⁶

Las palabras de María Angélica Illanes definen con una suerte de suficiente precisión los fenómenos políticos ocurridos en Chile y su resultado dentro del marco social hacia 1960. El Frente Popular, así como el FRAP habían logrado en no más de 40 años desplazar a la derecha del poder Ejecutivo, instalándose como gestores de una democracia por primera vez vivida y ya, hacia 1970, se consolidaba el sueño de la Unidad Popular, aunque el proyecto en sí fuese siempre el **sueño de Allende**. Muchos lo acusaron de llevar a cabo un gobierno personalista, y en cierta medida lo fue, pues Allende tuvo que acostumbrarse rápidamente a gobernar sólo.

El proyecto político y económico de Allende fue, como afirmaba su Ministro de economía Pedro Vuskovic, reformista y no revolucionario. Dentro de sus objetivos se encontraba la redistribución del ingreso, el aumento de programas y servicios gubernamentales, la estatización de industrias clave y la expansión de la Reforma Agraria. Sólo el último objetivo no pudo llevarse nunca a cabo en profundidad, puesto que la violencia en el campo no fue frenada por el presidente.

²³⁶ Ibid., p. 134.

Valenzuela afirma que el fracaso de la UP tiene que ver con la estrategia política deliberada de Allende (sumado a una economía sobreestimulada según Vuskovic) en la que alimentó el levantamiento constante de obreros, primero para legitimar la expropiación de industrias y segundo al responder a las peticiones aceleradas y desorganizadas del pueblo, así como con la incapacidad de unir fuerzas con el centro político para respaldar su gobierno, ya que en 1958 (Jorge Alessandri) y 1970 (Salvador Allende) los bloques políticos extremos buscaron triunfar sin el apoyo de centro, lográndolo de manera tangible.

Esta tesis está fundamentada en Juan Linz quien afirma el hecho de que cuando un gobierno pertenece a un extremo político y busca mantener la democracia, debe ser capaz de generar un centro político sólido para no terminar en un gobierno autoritario. Claramente, la sociedad chilena que gobernó Allende es una sociedad altamente polarizada que no permitió nunca la consolidación de ese centro que le ayudaría a eliminar presiones y unir las alianzas políticas. Por esto, el gobierno de la UP se movió de manera sumamente dinámica en torno a fuerzas centrífugas (cada una en distinta dirección) y no con la cohesión de fuerzas centrípedas (todas en una misma dirección).

Asimismo, al gobierno de la UP no sólo le jugó en contra la fragmentación interna -que fue aumentando sobretodo desde 1972- sino además la intensificación de la guerra interna con una fuerte oposición. Esta oposición en un principio estuvo compuesta por la derecha política, dueños de empresas privadas y una facción

de la Democracia Cristiana. Mientras tanto la otra facción de la DC unida a las dos facciones del Partido Radical a partir de las elecciones municipales de 1971 ven destruidos sus intereses, puesto que éstas habían polarizado aún más la situación al aumentar votos en la UP y el Partido Nacional. De aquí en adelante la DC no logró establecerse ni como centro político, ni liderar la oposición, mientras que la UP va aumentando enemigos, hasta el punto en que sus mismos partidarios políticos de la coalición le darán la espalda a la democracia, dando origen a la sucesión de actos violentos impulsados por el MIR.

Ahora bien, durante el primer año de gobierno de Allende hubo importantes logros en disminución del desempleo, aumento en la producción interna (aunque no la suficiente como para sustentar la demanda nacional por lo que de igual modo se recurrió a importaciones), disminución de la inflación, entre otros, pero la deuda externa heredada del gobierno de Frei -sumado al bloqueo mundial por parte de Estados Unidos- provocaron serios desajustes y mayor endeudamiento para el segundo año. Es por esto que 1972 es un año que contrasta seriamente con el año anterior, y la oposición que lidera el parlamento comienza a presionar fuertemente. Si la derecha tenía la mayoría en el parlamento podía empezar a restarle poder al Ejecutivo en función del legislativo, por lo que precisamente en esto consistió su estrategia.

El 20 de febrero de 1972 se establece la Reforma Constitucional del Congreso Pleno, en la que la derecha en el Congreso crearía un cuerpo legal que le

permitiese restringir al Ejecutivo de continuar estatizando industrias. Sin embargo son las mismas facciones del partido Conservador, las que no dan los votos para llevar a cabo la reforma. Este fue uno de los tantos intentos de la oposición de someter el Ejecutivo al Legislativo y terminar con la estrategia política de Allende: posibilitar la existencia de un sistema unicameral, que a su vez restringiría la participación de la oposición, por la vía democrática.

Se va produciendo de manera progresiva una fuerte confrontación social que el presidente no puede detener porque no es sólo entre opositores, sino además entre miembros de un mismo partido político. El Partido Comunista, sumamente legalista, había detenido el apoyo a los movimientos que llevaba a cabo el MIR por la muerte de un estudiante de sus filas en Concepción, lo que aumentó el distanciamiento entre ambos, creando tensiones entre el MIR y la UP.

El gobierno debe moderar todo tipo de movimientos, los de la pequeña burguesía, de los trabajadores, camioneros, etc. En cierta medida Chile se confió de que el quiebre institucional nunca llegaría, por lo que aumentaron las presiones hacia el gobierno desde todos los bandos políticos sin considerar que tal vez una unión de sus fuerzas habría evitado el colapso que se venía dando desde fines de 1972. El 5 de noviembre de ese año Allende decide incorporar al General Carlos Prats a su gabinete como ministro del Interior para que regule las elecciones parlamentarias de 1973, en cualquier caso se mostró como una decisión desesperada ante los ojos del mundo, así como de sus detractores

desde el momento en que el proyecto de Allende se ve constantemente interrumpido por la espontaneidad de la situación social. En cierto sentido, Allende continúa con su **política deliberada** (A. Valenzuela) que se enmarcaba dentro de la euforia colectiva del pueblo unido. El presidente entregaba al pueblo lo que el pueblo necesitaba; elemento que estuvo fuertemente cuestionado tanto por sus opositores como por los propios miembros de la UP.

Mientras tanto el ejército se mostraba como el único organismo neutral del Estado y, por lo tanto, capaz de actuar como moderador de la crisis que amenazaba con estallar en una gran guerra civil:

*“Es así que las F.F.A.A. surgieron como el único poder neutral con legitimidad suficiente y una capacidad real para mediar las fuerzas en pugna”.*²³⁷

El problema, para muchos, fue que el nombramiento del general como ministro aumentó las tensiones y las trasladó al ejército, posibilitando la organización de quienes lo aborrecían dentro de éste.

El proyecto democratizador de Allende estaba siendo destruido por variadas fuerzas. Más el distanciamiento real entre el gobierno y el pueblo, es un hecho que tal vez nunca se hizo efectivo, como muchos afirman. Las fuerzas que

²³⁷ VALENZUELA, Arturo. **El quiebre de la democracia en Chile**. FLACSO. Santiago, Chile, 1989. p. 221.

colapsaron el sistema democrático llegaron al poder Ejecutivo cuando Allende ya no estaba.

2.2.4. LA DESTRUCCIÓN DEL SUEÑO DE LA DEMOCRACIA Y LA INSTALACIÓN DE UN NUEVO RÉGIMEN

"Había una sola institución que podía llenar el vacío político y posibilitar la celebración de las elecciones de 1973. Esa institución era las Fuerzas Armadas de Chile."²³⁸

"[...] la pérdida de la hegemonía del proyecto democrático sólo se comprende frente a la emergencia de otra hegemonía: la de la unión de la coerción con el autoritarismo aristocrático sobre la base de un fundamento negativo de gran potencialidad: en torno a la negación de un gobierno popular en la moneda. Lo decisivo era derrocar ese "gobierno mío" que señalaba el cartel del poblador, el que había osado entrar al recinto sagrado de la mitología del poder aristocrático resguardado por sus guerreros."²³⁹

Con estas dos opiniones contrapuestas damos inicio al análisis de un segundo periodo político chileno en la segunda mitad del siglo XX. La intervención de las Fuerzas Armadas de Chile sobre el gobierno de Allende no fue una idea desproporcionada, si analizamos el hecho de que el ejército ya había participado

²³⁸ Ibid., p. 218.

²³⁹ GARCÉS, Mario; VV.AA., op. cit. p.137.

en la estructuración de un Estado de Bien común en la década del '20. La idea se sale de contexto e invita a reflexionar más sobre este hecho, una vez que advertimos que la irrupción de las Fuerzas Armadas en 1973 no sólo fue violenta sino además justificada. Deja una sensación de que el estado chileno no es capaz de generar un gobierno democrata por la vía civil, con el apoyo y participación ciudadana.

Como muy bien explica Genaro Arriagada la dictadura en Chile se fundamenta bajo la necesidad de restaurar no sólo el orden social, sino además restablecer la democracia perdida en manos de los marxistas. En este sentido, la reestructuración de la democracia descansa en el retorno a los ideales tradicionales. Es un fenómeno anacrónico el que se da a partir de septiembre de 1973 en Chile, con respuestas que empaparon de dolor el proyecto de la UP, pero que de todas formas fue real, pues acabó con la democracia y se afirmó de esta misma idea para continuar con un gobierno ilegítimo. Esto es a lo que José Bengoa hace referencia cuando dice “el gobierno es quién está preso”.

2.2.5. JUSTIFICACIÓN SOCIAL: JUSTIFICACIÓN LEGAL DEL RÉGIMEN MILITAR.

Durante el primer periodo de gobierno militar se estableció el decreto con los objetivos y duración del régimen. En éste, se estipulaba que el objetivo estaba directamente relacionado con el restablecimiento del orden social, la disciplina laboral y la restricción del avance marxista en un tiempo no determinado, es

decir, las fuerzas militares y la derecha se establecerían en el poder de manera indefinida, por lo menos, hasta que se cumpliera dicho objetivo. En esta primera fase del régimen se establece además que las estrategias llevadas a cabo deben ser moderadas en cuanto a acción, lo cual no se llevó a cabo puesto que la persecución política, las detenciones en centros de reclusión y tortura, las muertes y desapariciones se establecieron desde el momento en que las Fuerzas Armadas bombardearon la moneda el día 11 de septiembre de 1973.

El gobierno creó un Tribunal Militar para derrocar al enemigo interno, argumentando que la izquierda era una fuerza altamente militarizada, y bajo el amparo de la **Ley de Fuga** se justificó el asesinato de jefes sindicales y líderes marxistas. Además se auto-legitimaba constantemente el poder institucional del régimen a través de la Junta Nacional de gobierno a cargo del Almirante José Toribio Merino, quien también llevaba el orden económico en hacienda, economía y Banco Central, es decir, estaba a cargo de la ejecución de los programas más fundamentales dentro del gobierno. Así, el régimen militar logró romper con el anterior gobierno de izquierda y comenzar a acelerar el proceso de disminución de la deuda externa, dejándolo todo en manos de dos personas con la excusa de que el gobierno de la UP le había heredado una alta inflación con índices elevados en distintos puntos, muchos de ellos resultando ficticios.

Si bien en un inicio la creación del proyecto de intervención militar hacia 1973, contempló la existencia de gobiernos rotativos, esto no se llevó a cabo, y se

mantuvo la estructura autocrática en manos del General en Jefe del Ejército Augusto Pinochet Ugarte, legitimada mediante la subordinación del poder Legislativo, la declaración del **Estado de Sitio** y el plebiscito de 1974 y 1980.

Hacia 1974 la estrategia militar consistió en tres elementos fundamentalmente:

a) Crear y establecer poder político en manos del ejército, a través de las F.F.A.A. y el aparato burocrático de Pinochet.

b) Crear un aparato policial represivo que trabajara de manera independiente al régimen. Esta fue la excusa que tuvieron los altos mandos del ejército para desentenderse de las acciones llevadas a cabo por lo que Arriagada llama "policía política" o D.I.N.A.

c) Aumentar la participación de los grupos económicos que levanten al país. Aquí aparecen los "Chicago boys", como estrategia del régimen para liberalizar la economía nacional y llevar acabo por fin el proyecto que la derecha no logró consolidar por sí sola en las décadas que le precedieron al sistema de gobierno autoritario.

El apoyo de Estados Unidos si bien jugó un rol fundamental dentro del régimen militar, éste fue netamente económico, puesto que a nivel político se mantuvo la defensa de los derechos humanos como imagen para vender al mundo. Sin embargo no fue una política estable dentro del gobierno norteamericano, si

recurrimos al contexto global en el que nos encontramos en pleno desarrollo de la Guerra Fría.

Lo que sí está claro, es que la fuerte represión política, social y cultural, restringió todos los espacios y redujo la riqueza social (en cuanto a movimientos organizados) que Chile había tenido en las últimas dos décadas a una homogeneización de la sociedad bajo un solo modelo existente: el neoliberal. En definitiva, el proyecto económico de la derecha se llevó a cabo finalmente en Chile, más sin el apoyo del proyecto político democratizador, pues este modelo económico desplazó no sólo el sueño socialista que le precedió, sino que también –apoyado de distintas estrategias- a los seguidores de ese sueño.

No fue paulatino el proceso de destierro para aquellos jóvenes universitarios y trabajadores que tuvieron que -de manera abrupta- abandonar un sueño. Y no sólo el pueblo se vio afectado por la represión, sino que además aquellos que se identificaron con el pueblo y no abandonaron nunca la lucha social a través de la música y el arte.

Durante la década de los '70 y '80 hubo una reorganización de la vida, y hasta los más jóvenes aprendieron a callar sus actos e incluso pensamientos, volviendo su rostro hacia la inevitable inocencia de creer en que la vuelta a la democracia en Chile traería la recompensa por los años de silencio. Los medios de comunicación durante la dictadura se encargaron de torturar psicológicamente a

la población libre de los centros de reclusión política instalados a lo largo de todo Chile. La **necesidad del olvido**²⁴⁰ (GARCÉS, 2000) fue la primera respuesta casi uniformada por parte de los hijos de la dictadura, y sirvió tal vez para abandonar los rencores sociales y continuar por el camino hacia la democracia.

Sin embargo los anhelos de las juventudes hijas de la dictadura respondieron con un lenguaje abiertamente dinámico a través del campo y la pintura, como consignas de los actos censurados hasta el retorno a la democracia. (Para profundizar revisar apartado "Movimientos Sociales 1960 1990" 160 p.).

*"La simultaneidad histórica que se ha dado entre las "coyunturas de crisis" y las oleadas de agitación juvenil ha producido la aparición de generaciones rebeldes que ha luchado por realizar cambios en la sociedad, el Estado o el mercado; con éxito o sin él. Puede distinguirse, por ejemplo, la "generación de 1948", "la de 1920", "la de 1968" o "la de 1980", todas las cuales entraron en la historia adulta agitando atrevidas propuestas de cambio"*²⁴¹.

3. ASPECTOS ECONÓMICOS DE PERÍODO 1960-1990

En función del análisis del periodo comprendido entre 1960 y 1990, desde la perspectiva del arte y su relación con la política, es un afán ineludible el centrar la mirada en el o los procesos económicos acaecidos en el periodo mencionado a

²⁴⁰ Ibid., p. 160.

²⁴¹ SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio, op. cit. 273.

fin de determinar cuáles eran las realidades materiales de los tres gobiernos que se adscriben en marco temporal de nuestro estudio. Ahora bien, cabe preguntarse para qué tratar de determinar la realidad material del proceso y sus cambios cualitativos. La respuesta dice relación con el cómo comprenderemos las relaciones que se resumen en un proceso histórico; nuestra mirada –en este caso- sigue un orden desde el materialismo histórico como herramienta para el quehacer científico social, en tanto comprenderemos a la economía, desde sus estructuras más sencillas, como el motor de la historia, y es que es precisamente la materialización de las doctrinas económicas y sus decisiones de acción lo que ha determinado la eterna relación de antítesis sociales –en cuanto estructuras de clase- que finalmente configuran una realidad política y social determinada con todas las expresiones que ello implica, entre las cuales se encuentra, ciertamente, el arte popular o de expresión popular, en suma, entendemos a la economía como agente detonador de la Historia en su conjunto.

El periodo 1960-1990, en términos de realidad económica, ha sido un periodo de vertiginosos cambios estructurales, en otras palabras, de **revolución** y contrarrevolución”, lo que en parte explica la atención de nuestras miradas en lo que podríamos llamar la “respuesta social”.

Hablamos de **revolución** en términos económicos, en la medida en que las decisiones gubernativas de aplicación de reformas atendieron asuntos estructurales y profundos que determinaron una consecuencia política social

cuantitativa y cualitativamente impresionante, así:

“Si se discute este tema, será imprescindible tener en cuenta que entre 1950 y 1970 la modernización en la producción de bienes y servicios fue muy importante; que de la mano de experiencias democráticas de diferente inspiración -populistas, liberales, socialcristianas y socialistas- se completaron o iniciaron desde el sector público proyectos fundamentales para el desarrollo del país, entre los cuales se destacan la siderurgia y ramas derivadas, la electrificación, el petróleo y la petroquímica, la celulosa, los planes frutícola y forestal, la modernización de las telecomunicaciones. También se deberá tener en cuenta que entre 1965 y 1971, después de grandes acuerdos políticos, se implementaron reformas tan decisivas, trascendentes y de repercusiones complejas como la agraria y la nacionalización del cobre. Todo ello sin que se atropellaran los derechos de las personas.

El contraste con el período dictatorial no puede ser más profundo. Durante los años del régimen militar el gobierno controló el poder en forma total, se desarticuló al movimiento sindical, se sometió a una férrea disciplina a la masa laboral, se manipuló a las dirigencias empresariales, a la vez que se implementaron profundas transformaciones que implicaron la liberalización de los mercados y del comercio exterior, la eliminación de los controles de precio, la desregulación del mercado de capitales y la reducción tanto del tamaño como de

*la actividad del Estado en producción de bienes y servicios*²⁴²

En honor al dato, que para este caso pretende atender el "paisaje económico material" de la época en estudio debemos aportar que para la década de 1960 se evidencia el siguiente grado de concentración de la economía: a) 248 firmas controlaban todos y cada uno de los sectores económicos, y el 17% de todas las empresas concentraban el 78% de todos los activos. b) En la industria, el 3% de las firmas controlaban más del 50% del valor agregado y casi el 60% del capital, c) En la agricultura, el 2% de los predios poseían el 55% de la tierra. d) En la minería, tres compañías norteamericanas controlaban la producción de cobre de la Gran minería, que representaba el 60% de las exportaciones chilenas en 1970. e) En el comercio mayorista, 12 empresas -0,5% del total- daban cuenta del 14% de las ventas. f) En la banca, el banco estatal (Banco del Estado) controlaba casi el 50% de los depósitos y los créditos, y 3 bancos privados (de un total de 26) controlaban más del 50% del remanente²⁴³.

Con lo anterior podemos revisar, a grandes rasgos, las decisiones de carácter económico más relevantes de los gobiernos social-cristianos, socialistas y militar a fin de hacer un seguimiento didáctico que nos entregue las herramientas necesarias para no perder de vista la producción artística como expresión o participación política popular.

²⁴² Ibid., p. 273.

²⁴³ Datos aportados en la Cátedra La economía Chilena: visiones alternativas y problemas por Patricio Meller. Universidad de Chile.

3.1. GOBIERNO DE FREI MONTALVA (1964-1970)

Para el profesor Luis Alberto Romero,

“La ‘revolución en libertad’ aparece como una fase del proceso de modernización de la sociedad y la economía chilena, y las políticas de Frei pueden ser vistas, en el largo plazo, como parte de una intervención estatal, en la dirección de la economía y la promoción de la equidad social, que arranca en los años cuarenta y se proyecta al período de Allende. Los grandes programas de reformas de la presidencia de Frei -la “chilenización” de la industria del cobre, la reforma agraria, la promoción social y la extensión de la educación-, fueron en lo sustantivo continuada por Allende. Con razón puntualiza Gazmuri que lo radicalmente ausente es cualquier sesgo neoliberal, como el que caracterizaría las políticas posteriores a 1973. Sin embargo, se insinúa que, más allá del fuerte cambio de rumbo luego del golpe militar, la bonanza de finales del siglo se apoya en aquella modernización”²⁴⁴.

El Chile anterior a Frei, si bien conoció transformaciones profundas, de la mano de los gobiernos del FRAP, se vio estancado en términos de desarrollo económico y **económico en espectro social**, en gran parte a causa de la debilidad de los gobiernos de turno para asumir posiciones financieras comprometidas con el concierto económico mundial violentado por la

²⁴⁴ ROMERO, Luis. **Eduardo Frei Montalva y su época** (Reseña). 2003. Santiago, Chile. Visitado el 9 de septiembre. En www.puc.cl/historia/cinfo/Articulos/gazmuri32.htm

especulación derivada de la Guerra fría. El PIB²⁴⁵ fue bajo y la inflación se definía como un verdadero flagelo²⁴⁶. El gobierno de Eduardo Frei Montalva, esperaba elevar la tasa de crecimiento económico y junto a ello, proponía también una serie de cambios estructurales para Chile, dadas las condiciones de desarrollo que enfrentaba el país, es decir, llevar adelante una reforma agraria efectiva, la promoción popular en la cual quería aumentar los espacios de participación social en la toma de decisiones, comenzar el proceso de **chilenización** del cobre y la modernización del sistema educacional.

Económicamente hablando, el mayor aporte del gobierno social-cristiano se reduce, tal vez, en dos: La reforma agraria y la **chilenización del cobre**.

“En cuanto a la reforma agraria, el plan de la DC fue el primer intento serio de alterar las relaciones de producción en la agricultura, junto con la chilenización del cobre, fue el punto al que el gobierno asignaba mayor importancia. Sus objetivos tenían un doble sentido: lograr un aumento sustancial de la producción agrícola, contribuyendo de esa forma a reducir la presión sobre la balanza de pagos y dar comienzo a un proceso de redistribución de la tierra que permitía crear 100.000 nuevos propietarios entre los campesinos”²⁴⁷.

²⁴⁵ PIB (Producto Interior Bruto) - Suma de todos los bienes y servicios producidos en un país en un período de tiempo dado. El cálculo de esta magnitud se realiza considerando las remuneraciones de los factores que inciden en el proceso productivo: trabajo, tierra y capital.

²⁴⁶ Revisar los discursos presidenciales de Alessandri Rodríguez.

²⁴⁷ FAÜNDEZ, Julio. **Izquierdas y Democracia en Chile. 1930-1973**. Santiago, Chile. Editorial. BAT. 1992. p.149.

Como lo dijera el mismo timonel de gobierno, su fin era dar acceso a la propiedad de la tierra a quienes la trabajan, aumentar la producción Agropecuaria y la productividad del suelo. La consolidación legal de este proceso se incrusta hacia 1968 con la promulgación de la **ley de Reforma Agraria**, que permitía la expropiación de la tierra cuando un predio agrícola era de extensión excesiva, había abandono, mala explotación o fragmentación excesiva de la tierra. La reforma agraria que planteaba Freí a diferencia de Jorge Alessandri, se proponía expropiar masivamente tierras, bien o mal explotadas, en manos de particulares que fuesen grandes terratenientes.

Siguiendo en la línea del análisis de elementos económicos más relevantes, queda revisar el ya mencionado proceso de “chilenización del cobre”.

“Uno de los planes principales del PDC consistía en integrar el sector del cobre al resto de la economía. Según los cálculos del gobierno, se necesitaba doblar la producción con el fin de proporcionar una base de financiamiento más estable a los nuevos proyectos de inversión en otras áreas económicas. Durante la campaña electoral Freí fue deliberadamente equívoco respecto del sistema que su régimen pensaba introducir en la minería cuprífera. Aunque a diferencia del candidato de la izquierda, no prometió nacionalizar las propiedades de las compañías norteamericanas –Kennecott y Anaconda- que controlaban más del 80% de las exportaciones del mineral, reclamó una mayor participación del

*Estado en el sector minero*²⁴⁸.

Con estos objetivos se constituyeron sociedades mineras mixtas entre las compañías norteamericanas y el estado Chileno y a través de ellas en 1967, Chile compro el 51% de las acciones del teniente, el 30% de la andina y el 25% de la exótica. En este esfuerzo el gobierno no contó con el apoyo condicional de la izquierda. En 1969 se inicio un segunda fase de la política del cobre es caracterizada por la “Nacionalización pactada” de los minerales de Chuquicamata, Salvador y Potrerillos. El estado Chileno adquirió el 51% de la acciones perteneciente a la “Anaconda” y quedo establecida la adquisición del 49% restante a contar de Diciembre de 1972.

3.2. GOBIERNO DE LA UNIDAD POPULAR 1970-1973

El programa de la Unidad Popular. hacía una afirmación explícita de su naturaleza antiimperialista, antioligárquica y antimonopolica, que marcaba el tono de los profundos cambios estructurales que proponía realizar, los que irían en beneficio de los trabajadores en general (obreros y empleados), de los campesinos y pequeños empresarios, esto es, de la inmensa mayoría nacional. El gobierno de la U.P. iba a ser un experimento histórico en el que la transición al socialismo se daría a través de la estructura institucional existente. Para facilitar

²⁴⁸ FAÚNDEZ, Julio., op. cit. pp.146-147.

esta transición se requerían dos elementos: la estatización de los medios de producción y una mayor participación popular.

Cuando hablamos de las reformas estructurales que propone al U.P (notar el proceso de revolución sobre reforma, si comparamos las direcciones del PDC y la UP) hablamos de reformas tendientes a depositar el control de los medios de producción en manos del Estado. El por qué se busca este control se responde básicamente en función del ideal socialista del “beneficio para los trabajadores”. Si el Estado poseía los medios de producción sobre los que se desenvolvían las fuerzas productivas (los Trabajadores), éste –el Estado- podría garantizar la toma de decisiones económicas siempre beneficiarias al total de la población laboriosa; en palabras de Pedro Vuskovic el conflicto residía justamente en la posesión de los medios de producción en tanto éstos son los que generan el poder “Lo que esta en juego es la propiedad de los medios de producción por una pequeña minoría; entonces, las cuestiones económicas reales son: quien tiene el poder de fijar los precios y por lo tanto las utilidades, y quien captura el excedente económico y decide como reinvertirlo”.

Con anterioridad a este apartado decíamos que la inflación fue un tema de real preocupación para los gobiernos desde por lo menos la quinta década del siglo XX, tanto así que era catalogada como un flagelo, pues bien el control de la inflación era realmente un objetivo clave para la U.P., debido a razones políticas y económicas. Para este caso revisaremos sólo las económicas, así diremos que

dado que la redistribución del ingreso se llevaría a cabo mediante aumentos de los salarios nominales, era importante reducir la inflación para asegurar un incremento de los salarios reales.

“Un elemento clave de la política macroeconómica de la U.P. fue el alto nivel de capacidad no utilizada y desempleo de la economía chilena, así como de las reservas internacionales y los inventarios industriales. Los economistas de la U.P. no hicieron comentarios respecto de las limitantes relativas a los niveles de capacidad específica sectorial, que pueden ser muy diferentes de las cifras globales, y a que la utilización de la capacidad disponible no utilizada es una holgura “por una sola vez”. Una percepción mecanicista sugería implícitamente que las transformaciones estructurales ayudarían rápidamente a resolver los problemas macroeconómicos”²⁴⁹.

La política antiinflacionario de la U.P. se basaba en los siguientes planteamientos:

a) La inflación es en realidad un fenómeno estructural. El control de precios, la eliminación del sistema de mini-ajustes cambiarios y la nueva estructura económica detendrían la inflación.

²⁴⁹ MELLER, Patricio. **Visión de la Unidad Popular sobre la economía chilena. Diagnóstico de la Unidad Popular.** 2002. Santiago, Chile. Visitado el 8 de septiembre de 2007. En http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/_2002/economía/modulo2/clase3/doc/meller.doc

De este elemento hay que hacer lectura respecto des dimensiones ideológicas y su real aplicación por parte de la Unidad Popular de premisas del Leninismo que hablan sobre el control del mercado negro y su incidencia en la estabilización económica.

b) El control estatal de la mayor parte del aparato productivo y de comercialización sentaría las bases para terminar con la inflación.

c) Dados los controles de precios y los reajustes salariales, los salarios subirían más que los precios, lo que llevaría a una reducción de la tasa de utilidad unitaria. Sin embargo, considerando la existencia de capacidad no utilizada, el aumento de la producción y de las ventas compensaría la declinación de las utilidades unitarias, manteniendo el nivel global de las ganancias.

*"Según el ministro de Hacienda de la U.P., los efectos de las medidas anteriores implicarían que en muy breve plazo "los au-mentos de precios desaparecerán y en el futuro se recordara la inflación como una pesadilla de gobiernos anteriores, que eran los sirvientes del gran capital". El programa de la U.P. contenía una visión mas moderada, según la cual la inflación desaparecería debido a las medidas antimonopólicas y al apoyo de la mayoría de la población"*²⁵⁰.

²⁵⁰ Ibid.

En un análisis crítico, podemos resumir que si bien en el gobierno de la Unidad Popular hubo avances en el espectro social, éstos no respondían más que a la intensificación de reformas preexistentes, como ya hemos mencionado, sino que nos queda también desmitificar en parte el carácter de “revolucionario” que ciertos intelectuales pretenden dar a ese gobierno, más aun en la plataforma económica.

En relación a las medidas económicas de la UP, la burguesía no se engañaba a sí misma, y por boca de la DC reconocerá abiertamente que en lo fundamental sólo se había producido un cambio de patrón en las empresas del área social, donde el capitalista privado fue reemplazado por un nuevo patrón, el Estado. Así, en las empresas nacionalizadas que formaban el Área de Propiedad Social (APS), la gestión de las mismas quedaba a cargo de Consejos Administrativos, compuestos de 5 representantes de los obreros y 5 funcionarios estatales. Los mandatos de los representantes obreros eran revocables cada año, no así el de los burócratas estatales, que manejaban las empresas con el mismo estilo que los viejos patrones privados. Básicamente, se trataba de comprometer a los trabajadores con el cumplimiento de metas productivas, pero los obreros no tenían poder para fijar esas metas, no sólo al nivel de la rama de actividad (a medida que el APS se ampliaba), sino al nivel de la propia empresa. Posteriormente, el Gobierno y la UP plantearán la incorporación de los sindicatos al esquema de participación. La subordinación de los mejores elementos de la

clase, a la gestión del capitalismo de Estado, implicará una dependencia política frente a ese mismo Estado burgués.

En cuanto a la nacionalización del cobre (proceso iniciado con la compra del 51% de las acciones durante el gobierno de Frei), basta decir que no sólo implicaba indemnizar a las empresas yanquis, sino que hasta la derecha la votó. El secretario general del PS quiso dejar en claro, para la posteridad, que la famosa nacionalización del cobre “[...] *no fue un acto arbitrario y unilateral del gobierno ‘marxista’... se efectúa por decisión unánime del Parlamento, en el cual la coalición gobernante estaba en minoría*”²⁵¹.

*“Entre noviembre del 70 y agosto del 71, el gobierno de Allende pagará en concepto de indemnizaciones: 400 millones de dólares a bancos comerciales; 576 millones a multinacionales del hierro y el salitre; 320 millones a terratenientes; 600 millones a monopolios expropiados; 8.830 millones a las empresas yanquis de cobre Anaconda y Kennecott”*²⁵².

Con este escenario de gastos de dólares se empujará al imperialismo norteamericano a decidir el corte de todos los créditos, porque una cosa era ver qué sucedía con el “experimento Allende”, y otra cosa era financiarlo, con el riesgo, inclusive, de perderlo todo.

²⁵¹ ALTAMIRANO, Carlos. *Dialéctica de una derrota*. Santiago, Chile, Editorial. Siglo XXI, p. 126

²⁵² NOVELLO, Marcelo. *La clase obrera y el gobierno de la Unidad Popular Chile 1970/73*. 1998. Buenos Aires, Argentina. Visitado el 07 de Septiembre de 2007. En <http://www.po.org.ar/edm19/laclase.htm>.

Téngase en cuenta que, antes y después de este **bloqueo invisible** (como lo denominaron los dirigentes de la UP), el gobierno chileno venía pagando puntualmente la abultada deuda externa, y que llegado el momento, no dudará tampoco en firmar un stand-by con el FMI. La propuesta más audaz que haga el gobierno de la UP a la gran banca internacional será una moratoria de tres años.

La caída del precio del cobre (manejado por las multinacionales a las cuales la UP indemnizaba generosamente) significaba una pérdida del 33% de los ingresos del Presupuesto Nacional.

Pese al alza de los salarios reales y al lento cumplimiento de la reforma agraria, las masas no cesaban de organizarse y movilizarse. Los explotados chilenos esperaban que ahora, con 'Don Chicho' en el gobierno, sus más anheladas reivindicaciones se vieran al fin cumplidas... Y si acaso la derecha no le permitía al **compañero Presidente** cumplir con el Programa, entonces qué mejor que organizarse y movilizarse con aún mayor intensidad.

3.3. LA DICTADURA MILITAR (1973-1989)

Tras las medidas políticas y económicas adoptadas por el gobierno de la Unidad Popular y el avance decidido de las masas trabajadoras chilenas, la reacción contrarrevolucionaria de los grupos golpeados por el intenso proceso de reforma no se dejó esperar.

La situación chilena –inmersa en el marco de la guerra fría- era una situación de

excepción que mereció capítulos especiales en las discusiones sobre los destinos de Sudamérica llevados en Washington. La oligarquía terrateniente y la burguesía empresarial nacional buscaban acuerdos que les permitiesen mantener sus privilegios de clase. Centrarón su mirada en las Fuerzas Armadas. El pentágono, siguiendo las órdenes de Nixon no dudó en hacer lo mismo. La síntesis del proceso se manifiesta un martes 11 de Septiembre de 1973 cuando se ataca bélicamente al gobierno; bombardeando la moneda y exigiendo la entrega de la presidencia. Los hechos ocurridos a posterior son por todos conocidos. El palacio de La Moneda en llamas. Allende muerto. El congreso cerrado. Los partidos proscritos. El país en manos de una junta militar integrada por el Comandante en Jefe del Ejército, Augusto Pinochet Ugarte, el Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, Gustavo Leigh Guzmán el Comandante en Jefe de la Armada, José Toribio Merino, y por el General Director de Carabineros, César Mendoza Durán (los dos últimos acaban de tomar las jefaturas supremas de sus ramas).

Para efectos prácticos, podemos y debemos reconocer en el periodo comprendido entre septiembre de 1973 y 1990 dos etapas marcadamente diferenciadas sufridas por la economía nacional. Una primera etapa de nacionalismo militar o lisa y llanamente fascismo, que se puede identificar entre septiembre de 1973 y fines de 1978, donde la junta militar tiene el **mando supremo de la nación** y se encuentra sin modificaciones políticas desde su formación. Y una segunda etapa, etapa de contrarrevolución civil interna;

proceso encabezado por los estudiantes de economía de la Universidad Católica de Chile que, tras sus especializaciones en las universidades norteamericanas, principalmente de la escuela de Chicago inician su plena vinculación en la dirección económica nacional, en colaboración con la junta que, ya para ese entonces, ha expulsado al general Gustavo Leigh (El 24 de julio de 1978). La junta cumple ahora labores **constituyente y Legislativa**. Augusto Pinochet tiene el mando.

Bajo la dirección de Pinochet, la Junta Militar intenta implementar un sistema económico lo más alejado posible del **trauma** socialista. *“La idea era pasar de los intereses corporativos y de los grupos de presión a un alto protagonismo de la empresa privada”²⁵³*. Para este objetivo se hizo necesaria la presencia de los ya mencionados estudiantes católicos, que desde aquí en tanto serán conocidos como los **Chicago Boys**.

“Su ingreso al régimen militar se produjo gracias a la cercanía que tenían con el movimiento gremial y a sus lazos con Jaime Guzmán. Dentro del grupo se destacaban Sergio De Castro, Miguel Kast, Enrique Fontaine, Pablo Baraona y José Piñera, entre otros. Todos ellos cumplieron roles claves dentro de la economía del país.

²⁵³ **El rol de los Chicago boys durante el gobierno militar.** Visitado el 10 de Septiembre de 2007. En <http://sigloxx.tercera.cl/1980-1989/1982/rep.htm>.

Muchas de las salidas que propusieron los Chicago Boys se impusieron radicalmente. El Plan de Shock instaurado en 1975 por Jorge Cauas marcó el inicio del neoliberalismo monetario ortodoxo.

El plan consistía en recortes adicionales al gasto fiscal y tenía como fin frenar el alza de los precios y superar la crisis de balanza de pagos por medio de una fuerte contracción de las importaciones. Se reducía con ello el 15% anual de los gastos en moneda nacional y 26% los gastos en moneda extranjera²⁵⁴.

"En su libro "La historia no contada de los economistas y el Presidente Pinochet", el abogado y periodista Arturo Fontaine Aldunate describe "el proceso en virtud del cual un gobierno militar y autoritario -el del Presidente Augusto Pinochet- hace rigurosamente suyos los principios de la economía de mercado.

Fontaine, ex embajador del régimen militar, defiende la tesis de que esta aparente paradoja de libertad económica incorporada a un sistema autoritario le evitó a Pinochet caer en el populismo²⁵⁵

Esta contrarrevolución civil y exacerbadamente liberal, en el aspecto económico, consigue, en suma, dejar atrás definitivamente le gobierno de la Unidad popular. Del proceso de estatización, implantado por el gobierno derrocado, se pasa al de privatizaciones. Hubo una apertura al comercio exterior, con el auge exportador,

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ VILLARROEL, Gilberto. **La herencia de los "Chicago Boys"**. Visitado el 10 de Septiembre de 2007. En http://www.lanacion.com.ar/archivo/Nota.asp?nota_id=866455.

en los años 80, de productos tales como harina de pescado, celulosa, astillas (chips) y frutas.

“La reforma previsional creó a las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP), para invertir el dinero de las futuras jubilaciones de los trabajadores, y a las Instituciones de Salud Previsional (ISAPRE), que ofrecen planes de salud de acuerdo con los ingresos del cotizante.

El Plan Laboral terminó con antiguas conquistas sindicales como la negociación colectiva por rama de actividades e impuso el despido sin expresión de causa como derecho de los empleadores. En democracia ese artículo fue reemplazado por el despido “por necesidades de la empresa”.²⁵⁶

3.4. LA CRISIS DE 1982

El excesivo liberalismo económico impuesto por lo Chicago Boys, tarde o temprano vería su crisis. Chile tuvo su propio “Jueves negro” ya hacia 1982. Las profecías de la economía marxista se habían cumplido toda vez que Marx ya hacía casi un siglo atrás anunciara las repetidas crisis del sistema económico capitalista. La exagerada descentralización de la economía que había estimulado la inversión extranjera, inversiones que aprovecharan la inconciente nueva legislación laboral pensada por José Piñera, trajeron como consecuencia el

²⁵⁶ *Ibid.*

empeoramiento gradual de la balanza comercial la caída de los niveles de ahorro interno y la creciente sobrevaluación del peso.

“Esta situación derivó en un descenso de Chile en la competitividad internacional, ya que el desajuste entre los precios externos e internos terminaron por abarcar una amplia brecha imposible de suplir con los recursos existentes.

La situación internacional abarcó un período de crisis entre 1981 y 1987, la que fue controlada por el Fondo Monetario Internacional mediante altas tasas de interés para los préstamos internacionales sin importar el nivel de riesgo de los países. Con tal panorama el régimen militar se vio obligado a tomar medidas rápidas que no echaran por la borda el nuevo sistema económico”²⁵⁷.

Los Chicago Boys, ante el avance de esta crisis, sostuvieron reuniones políticas intensas con la junta, a quien el peso de sus actos ya comenzaba a pasarles la cuenta en la sociedad civil, a fin de tratar separar las acciones del gobierno en el plano militar (la junta presidida por Pinochet) y las medidas pensadas por los civiles involucrados en el gobierno.

La situación económica internacional no ayudó a superar la crisis, que en Chile se agravaba en forma sostenida, la economía latinoamericana se encontraba resentida por la disminución sostenida de la liquidez de las inversiones.

²⁵⁷ El rol de los... op cit.

“La administración de la crisis entre 1983 y 1984 se caracterizó por un alejamiento momentáneo de la teoría del libre mercado. El desempleo alcanzó un nivel drástico de un 30 por ciento a finales de 1983, el sistema bancario estaba al borde del colapso y el entonces ministro de Hacienda, Rolf Lüders, se transformó en el propietario del 80 por ciento del sistema financiero privado.

Los empresarios pedían a gritos una mayor emisión monetaria y urgentes medidas para la reactivación de las exportaciones. Dada la situación entra en acción la Confederación de la Producción y el Comercio.

Durante este período Pinochet adquiere mayor protagonismo: reorganiza su gabinete, se plantea nuevos objetivos económicos y una mayor participación del sector privado en la toma de decisiones. Los mayores logros fueron el aumento del PNB a un 4,8 por ciento y la baja de las tasas de interés de 35 a 11 por ciento”.²⁵⁸

“En 1990, cuando terminó el gobierno militar, las nuevas autoridades democráticas dijeron que había en el país 5 millones de pobres y que la desigual distribución del ingreso obligaba, en palabras del entonces presidente Patricio Aylwin, a impulsar una política de “crecimiento con equidad”, como contrapartida al modelo económico neoliberal impuesto por los militares. “El mercado es cruel”, comentó Aylwin al inicio de su mandato. El crecimiento con equidad ha sido,

²⁵⁸ *Ibid.*

también, un objetivo y una deuda para las administraciones siguientes: Eduardo Frei, Ricardo Lagos y Michelle Bachelet²⁵⁹.

4. MOVIMIENTOS SOCIALES EN CHILE 1960-1990

En Chile desde principios del siglo XX comienzan a manifestarse diversos Movimientos Sociales. En este apartado nos dedicaremos exclusivamente a estudiar de manera general, la historia los movimientos sociales, sus aspectos teóricos y las repercusiones que tuvieron estos en los periodos desde 1960 a 1990.

4.1. APROXIMACIONES TEÓRICAS A LA CONFORMACIÓN DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

*“En términos de la metáfora de Nun sobre la rebelión del coro, parte del coro se rebela cuando la tragedia que se representa en el centro del escenario no es la que quieren representar o cuando se saca al coro fuera del escenario. En ambos casos, parte del coro demanda el cambio de tragedia y un papel que suponga dejar de ser coro”.*²⁶⁰

Al Mencionar **Movimientos Sociales** nuestra memoria trae a la luz múltiples quiebres, levantamientos y protestas (entre otros) que nacen desde diversas problemáticas subyacentes a las hebras contingentes del tejido social. Como

²⁵⁹ VILLARROEL, Gilberto. op. cit.

²⁶⁰ REVILLA, Marisa. **El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido**. Zona Abierta N°69, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, España, 1994. p. 14.

menciona la cita de apertura, los movimientos sociales se mantienen en el percutir del día a día, la tragedia sigue asomando bajo los mismos acordes, los parlamentos están más que aprendidos. Sin embargo aparecen algunos cuestionamientos cuando existen coristas que no pretenden continuar en pos de la composición estipulada. Desde allí se plantean el reescribir la lírica y por supuesto se aceleran los ritmos, avanzan los crescendos y se intentan cambiar los papeles a fin de generar cambios profundos, es la utopía y el deseo de que la tragedia arroje nuevos héroes capaces de utilizar el "areté" a fin de alcanzar la libertad, e inclusive permanece la constante ilusión de que la opera se convierta en un trote altiplánico (sujetos populares emergentes desde las capas bajas) o en un vals chilote (Sujetos Ilustrados emergentes desde las capas altas pero identificados con los requerimientos de las capas bajas) (REVILLA, 1994).

De acuerdo a cuestiones meramente metodológicas y de rigor científico es profundamente necesario establecer una conceptualización teórica del fenómeno de estudio. Grandes aportes en relación a **movimientos sociales** provienen directamente desde disciplinas como la Sociología y la Filosofía sin dejar de lado los aportes de la Ciencia Política a la hora de analizar múltiples aspectos sociales. Ahora bien de acuerdo a algunas apreciaciones de Marisa Revilla Blanco²⁶¹ nos será factible aproximarnos a la definición de lo que es un

²⁶¹ Marisa Revilla Blanco, es Socióloga, investigadora y profesora de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid. En 1994 escribió en la revista sociológica "Zona Abierta" N° 69, un artículo llamado "El Concepto de Movimiento social: acción, identidad y sentido" en este logra sintetizar las principales corrientes teóricas que

movimiento social. De acuerdo a la Autora hispana este es *“«el proceso de (re)constitución de una identidad colectiva, fuera del ámbito de la política institucional, por el cual se dota de sentido a la acción individual y colectiva»*.²⁶²

Sin embargo existen algunas distinciones teóricas en torno a la definición de “movimiento social” las que no debemos dejar de mencionar. Es el caso del Teórico francés Alain Touraine quien de manera bastante vanguardista realizó agudas y críticas observaciones en la Revista Nacional de ciencias sociales “Proposiciones” de ediciones Sur, específicamente en la edición 14 de 1987 en el artículo “La centralidad de los marginados” allí señala que *“La definición norteamericana llama “movimiento social” a una acción colectiva poco institucionalizada, que esta al margen del sistema político. En otros términos es un grupo de presión con acceso a los instrumentos de transformación del sistema de oferta político [...] Existe también bajo nombre genérico de movimientos sociales otra cosa. Es la que ya encontramos hablando de los pobladores, minorías étnicas, etc., se habla a la vez de elementos de presión y de defensa de una identidad. Existe otra acepción además que tiene que ver en el sentido más europeo de la palabra: acción organizada de un grupo que lucha contra otro por*

explican los movimientos sociales, desarrollando un análisis basado en el contraste de fuentes y teorías, este en definitiva resulta bastante aclaratorio y recomendable a la hora de conocer la acepciones conceptuales de los movimientos sociales. Debido a los anteriores argumentos el estudio de Revilla Blanco será citado constantemente.

²⁶² Ibid. p. 1.

*el control de los recursos básicos de la sociedad.*²⁶³ Touraine incluso llega a mencionar a Tironi o Campero quienes señalan que no existe el concepto de movimientos sociales y solo serían evidentes trazos o fotografías de acciones históricas en medio de la sociedad.

Considerando las definiciones anteriores la tesis más ajustada a la línea investigativa de nuestro trabajo es la de Revilla Blanco quien aclara que principalmente un movimiento social tiene que ver netamente con un “Proceso de (re)constitución lo que nos deja entrever de que coexisten etapas y periodos de interacción socio histórica las que son abiertas a procesos anteriores endógenos y externos los que van perfilando y determinando un espacio-tiempo. Lo que se desea re-elaborar en este proceso es una “identidad colectiva” entendiendo que la identidad es muchas veces un tema para la democracia y las ciencias políticas, solo queremos centrarnos en la identidad como un eje nuclear y concéntrico de acciones que se llevarán a cabo bajo supuestos y colectivos similares. Esta identidad se articula por medio de codificaciones internas y de agentes partícipes en etapas de enhebraje de los proyectos colectivos, es el caso de los **identificadores e identificados**. El identificador es la figura del líder que dinamiza y comunica los códigos promoviendo un revestimiento acorde con el colectivo. Por otro lado el identificado es el adherente que está dando pasos en la entidad a fin de establecer una identidad concreta y comprometida. Ambos

²⁶³ TOURAINE, Alain. **La centralidad de los marginales (conclusión)**. Propositiones Vol.14, Ediciones SUR, Santiago, Chile, 1987. Visitado el 5 de noviembre de 2007, p. 8. En <http://www.sitiosur.cl/r.asp?id=198>.

trabajan bajo premisas en conjunto pero además uno y otro tienen un fin o beneficio particular, es decir, la acción pública traerá objetivos identitarios personales.

Siguiendo con el planteamiento de Marisa Revilla se puede precisar que los **Movimientos Sociales** se reconstituyen fuera del ámbito de las políticas institucionales, lo que nos permite entender que los movimientos sociales comienzan a agruparse en torno a fenómenos que nacen de las políticas institucionales y que repercuten en la cotidianidad de los sujetos. Sin embargo no se encuentran en el ámbito de la institucionalidad. Por lo que se construyen espacios y circuitos de acción en relación a las directrices que van decantando en procesos extendidos (y por ende no nucleares a una institución) de colectivización y ejecución del movimiento (REVILLA, 1994).

Por otra parte la definición de movimientos sociales se enmarca para señalar que existe un **sentido** en las acciones particulares y colectivas. Este sentido nace desde las conexiones en medio de la agrupación identitaria, prontamente se ejecutaran acciones, esto debido a que los movimientos sociales no desgastan horas en reflexiones teóricas sino que más bien son decisiones prácticas que van a contrarrestar políticas concretas que están afectando sus intereses totales y por lo tanto individuales. Entender el concepto de acciones será trascendental a la hora de mencionar el concepto **fenómenos sociales** debido a que el aparato ejecutor y reactivo es el que trae la agilización y dinamización de los procesos y

por lo tanto de las transformaciones o cambios que están pendientes. Es necesario hacer hincapié en que los movimientos sociales se destacan por la **activación** que traen a los segmentos sociales reagrupados en las identidades. Y no solo a los sectores reagrupados en un movimiento con sentido y acción, sino que en la sociedad en general. Los movimientos sociales tienen la habilidad de poseer la contingencia interiorizarse en la problemática, demostrar sus contradicciones y desde allí ejecutar una acción con sentidos y direcciones reguladas en medio de sí.

Según Mario Diani existen cuatro aspectos comunes que se refieren a la dinámica de los movimientos sociales y que utiliza para su definición del concepto.²⁶⁴ Los cuatro aspectos son:

- a) Redes informales de interacción.
- b) Creencias y solidaridad compartidas.
- c) Acción colectiva desarrollada en áreas de conflicto.
- d) Acción que se desarrolla fuera de la esfera institucional y de los procedimientos habituales de la vida social

Estos elementos serían esenciales para reconocer como se dinamizan los movimientos sociales. La gran mayoría de ellos ya han sido descritos, claro que nuevamente se observan diferentes elementos como las acciones en área de

²⁶⁴ REVILLA, Marisa, op. cit. p. 3.

conflictos, esto por que al estar desalineados y muchas veces desadaptados de los estatutos y practicas institucionales, los movimientos sociales se ven en plenas áreas de conflictos, lo que muchas veces favorece a la gestación de la cohesión y la creatividad para el desarrollo de la acción popular.

En un Artículo de "Proposiciones" (Nº 14) llamado "Clases Sociales y Movimientos Sociales en América Latina", Fernando Calderón de CLACSO Argentina, menciona los siguientes elementos que estructuran un movimiento social; *"En primer lugar todo Movimiento Social posee una **estructura participativa**, como consecuencia de su propio objeto y experiencias de organización y lucha. Las formas, los niveles y los tipos de participación en un movimiento definen en gran medida la fortaleza de las metas de este.*

*En segundo lugar todo movimiento social tiene su **propia temporalidad**, en gran medida definida por su acción rente al sistema de relaciones históricas. Por lo tanto, aunque todo movimiento posee su propia continuidad histórica y su cotidiana vivencia existencial, los momentos de crisis y conflicto agudo son los que definen su cualidad. De esta manera la combinación del tiempo diacrónico y sincrónico del movimiento son fundamentales.*

*En tercer lugar los movimientos sociales se desarrollan en forma **multilateral y heterogénea** en el espacio.*

*Un ultimo elemento es el relativo a los **efectos sociales** específicos de estos*

movimientos, sobre las relaciones sociales y la sociedad, pero no solamente como el producto de la acción del sujeto, sino muy especialmente como producto de un campo de conflicto donde los actores involucrados en la acción se modificaran a si mismos por la acción recíproca y compartida para obtener un fin, para lograr una meta."²⁶⁵

La intervención de Calderón resulta extensa pero bastante enriquecedora debido a que superpone estos cuatro elementos que son vitales a la hora de adentrarnos a estudiar la composición de los fenómenos sociales. Ya al haber conocido algunos aspectos teóricos de la formación y constitución de los movimientos sociales es necesario que nos detengamos en nuestro caso de estudio.

4.2. APROXIMÁNDONOS A LOS MOVIMIENTOS SOCIALES EN CHILE 1960-1990.

De acuerdo a algunas lecturas realizadas, en específico a determinados artículos del Historiador Mario Garcés²⁶⁶, es notable visualizar que la Historiografía nacional comienza a escribir de manera retrasada en materia de "Movimientos Sociales". Solo a partir de la década de los '50 en pleno siglo XX se comienzan a observar escritos como los de Julio Cesar Jobet (1955), Marcelo Segall (1953) y Hernán Ramírez Necochea (1956) todos ellos centrados en la historia del pueblo

²⁶⁵ CALDERÓN, Fernando; JELIN, Elizabeth. **Clases sociales y movimientos sociales en América Latina. Perspectivas y realidades.** Propositiones Vol.14, Ediciones SUR, Santiago, Chile 1987. pp. 176-177. Visitado el 15 de octubre de 2007. En <http://www.sitiosur.cl/r.asp?id=414>.

²⁶⁶ Desde un inicio es necesario comentar que esta etapa de la investigación esta influenciada por los trabajos que ha realizado Mario Garcés, el cual se ha especializado en la temática de **Movimientos Sociales**. Principalmente nos centramos en su trabajo **Los Movimientos Populares en el siglo XX: Balance y Perspectivas**. Publicado por ECO "Educación y Comunicaciones" en 2004.

y en el asomo de sujetos no considerados como el movimiento social de los obreros.

Ya en 1971 se puede ver a un solitario Jorge Barría quién publica una Historia del movimiento obrero y de la CUT. En la misma línea en 1974 se publican escritos de Allan Angell. Según (GARCÉS, 2004) en su artículo “Los Movimientos Sociales y populares en el siglo XX: Balance y perspectivas” los años mas prolíficos en producción historiográfica se dieron en las décadas de los `80 y `90 del siglo XX, destacan entre otros Gabriel Salazar “Labradores, peones y proletarios” (1985), Sergio Grez “De la regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890) (1997) y María Angélica Illanes, En el nombre del pueblo, del Estado y de la ciencia. *Historia social de la salud pública. Chile 1880-1973* (1993). Continúan en la revisión Julio Pinto, *Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera* (1998); Sergio González, *Hombres y mujeres de la pampa* (1991) y Eduardo Devés, *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre: Escuela Santa María de Iquique, 1907* (1987) entre otros, han observado al “mundo pampino” del norte; Peter De Schazo en “Urban Workers and Labor Unions in Chile. 1902-1927” (1983) y finalmente Mario Garcés (autor del artículo señalado) quién escribió “Crisis Social y motines populares en el 1900” (1991).

Los Movimientos sociales en Chile tienen sus antecedentes desde principios de siglo XX con la **Cuestión Social** vemos desde allí la emergencia de la protesta

social obrera estableciéndose como una consigna en contra de las políticas económicas implementadas que afectaban sus maneras más rudimentarias de vivir y sus pésimas condiciones de sobrevivencia familiar. En este proceso vemos como se da a luz un movimiento social conocido como el **movimiento obrero chileno**. A partir de allí comienza a denotarse y a acentuarse una historia de Movimientos sociales en Chile desde inicios del siglo XX. Huelgas y motines comienzan a ser utilizadas como estrategias de acción del Movimiento, las más destacadas son la huelga Portuaria de Valparaíso en 1903 y la Masacre de la escuela Santa María de Iquique en 1907. Continuaron haciendo camino a los movimientos sociales, estos audaces obreros, haciendo ver su malestar por esta **proletarización** capitalista que los poseía como cuerpo social y sector marginado. Se sumarían en el proceso los Artesanos, creando Mancomunales y Mutuales a fin de responder al sentido de la acción a través de la identidad inclusive proveyendo una incipiente **educación popular** a sus pares y descendientes. Este movimiento popular prosiguió. Sin embargo facciones de este se vieron institucionalizados en el Partido Obrero Socialista (1912) con Luis Emilio Recabarren, de acuerdo a nuestra definición, al provocarse la institucionalización la latencia del Movimiento se consuma y pasa al oficialismo partidario.

Los Movimientos sociales no menguaron en la Primera mitad del siglo XX, puesto que al existir divergentes gobiernos las necesidades populares continuaban y por lo tanto sus reconstituciones identitarias seguían por ejemplo en la

construcción del AOAN (Asamblea Obrera de Alimentación Nacional) en la que entidades como la FECH, el Congreso Social Obrero, y la Federación de Clase Media (se consideraban apolíticos) se unían bajo algunas propuestas. Continuó el gobierno de Alessandri, Ibáñez del Campo, González Videla, entre otros y continuaba el movimiento popular aunando fuerzas que un tanto se politizaban (el caso del Frente Popular) y otras veces se fraccionaba.

Ya en 1953 era posible la fundación de la CUT bajo el liderazgo de Clotario Blest, un gran avance a las fuerzas del movimiento Popular. Es posible aseverar que durante los '50 y '60 los Movimientos sociales tuvieron una impronta trascendental, este llegó incluso a afectar y a recomodar la manera de hacer política nacional. En los '60 se da el caso de la Democracia Cristiana quien pretende llevar a cabo un "revolución en libertad" en esta se considerarían en la agenda de gobierno algunos petitorios de ciertos movimientos populares (obreros, artesanos, campesinos, clase media, mujeres, estudiantes, entre otros) donde solo los cinco puntos de gobernanza son bastante evidentes en su afán de llegar y extender la tenaza para re-localizarse en medio de los movimientos sociales, (desarrollo económico; educación y enseñanza técnica; solidaridad y justicia social; participación política y soberanía popular) Se suman además la trascendental Reforma Agraria y la Chilenización del cobre como dos factores significativos en la gestión de Frei y su relación con los Movimientos Sociales.

Garcés indica que *"En realidad, el gobierno de Eduardo Frei Montalva fue una*

propuesta que buscaba producir cambios “desde arriba” (desde el Estado) con un significativo movimiento promocional articulado “desde abajo”, especialmente con los campesinos que se vieron favorecidos por la reforma agraria y los pobladores por las políticas de vivienda y de “promoción popular” que buscaban validar y orientar a las organizaciones de pobladores, que por cierto fueron anteriores a la promulgación de la ley de Juntas de Vecinos, en 1968. Más allá de la evaluación de los logros y límites de la administración DC, es evidente que al menos con relación a estos actores populares –los campesinos y los pobladores– la acción de la DC fue sustantiva en cuanto al incremento de la Movilización de estos grupos, así como al grado de legitimidad que alcanzaron sus demandas.”²⁶⁷

Es bastante destacable en este periodo de la historia de Chile el resurgimiento de movimientos sociales, la efervescencia de algunas teorías críticas y el deseo de practicar la “justicia social” de manera consciente y activa en el presente abrieron caminos para establecer practicas y acciones de los movimientos sociales. Según Patrick Guillaudat y Pierre Mouterde;

“Es en este sentido que hay que analizar las características de los diferentes movimientos sociales que se han podido hacer oír episódicamente. Desde la asunción a la presidencia de Eduardo Frei: los mineros del carbón de Iota, los trabajadores y profesionales de la salud, los profesores, los estudiantes

²⁶⁷ GARCÉS, Mario; VV.AA., op. cit. 24.

*universitarios, etc. Movimientos poderosos en sí, pero aislados, parcelados, puntuales, por tanto frágiles y sin perspectivas amplias. Rápida y fácilmente controlables, no obtienen sino parcial respuesta a sus demandas.”*²⁶⁸

Resulta esclarecedor y el análisis de Guillaudat, en términos de que los movimientos sociales citados actúan de forma individual sin converger en un centro operativo ni directivo de acciones en conjunto, esto puede interpretarse como movimientos sin mayor cohesión y por lo tanto sin las capacidades ni peso necesario para generar mayores cambios en la realidad nacional. Por otra parte siempre existió el miedo a la alianza con otras entidades por una cuestión de **institucionalización** y control político, podríamos decir que una hipótesis probable del porque no se reunieron como un abrazo operativo en conjunto fue por el rechazo a la politización e institucionalización directa de algún movimiento en particular.

A la par los movimientos sociales comenzaban a hacer notar algunas de sus diferencias con las políticas aplicadas y las realidades desiguales. De acuerdo a Gabriel Salazar y Julio Pinto, son los jóvenes quienes tendrían que reaccionar de una manera crítica y revolucionaria.

Sin embargo *“Los Jóvenes de la generación del ’68 vivieron una peculiaridad histórica: crecieron rodeados de gigantescas estructuras económicas, políticas e*

²⁶⁸ GUILLAUDAT, Patrick; MOUTERDE, Pierre. **Los movimientos sociales en Chile 1973-1993**, Ediciones, Santiago, Chile. LOM Ediciones. 2004. p. 8.

*ideológicas (Estados Burocráticos, Guerra fría, teorías ideologizadas, etc.)... Para comprender la identidad rebelde de los jóvenes de los `60 es preciso tener presente este escenario bélico. Las flores el rock, la predica de paz, la revolución del amor, el hipismo y las multitudinarias concentraciones musicales fueron expresiones de la disidencia juvenil, del humanismo contestatario frente al tenso gigantismo histórico. En Chile, el gigantismo se condensó en la maquinaria del Estado; en la definición magnificada de las tareas de desarrollo, la revolución social y la construcción del hombre nuevo.*²⁶⁹

El convulsionado clima histórico provocó que por medio de las tensiones asomaran ciertos movimientos y desde allí expresiones reaccionarias como lo fueron la música, colectivos artísticos, agrupaciones estudiantiles y un fortalecimiento en antiguas organizaciones como las de obreros y trabajadores. *“La generación del `68 fue emergiendo con perfil propio a lo largo de las desilusiones (1950-1970 aproximadamente), pero su protagonismo histórico se hizo sentir solo entre 1965 y 1967, vale decir: en coincidencia con un nuevo periodo de avivamiento del movimiento estudiantil. Pero lo que pudo hacer en su ámbito universitario (ajustar la Universidad a su rebeldía) no pudo repetirlo en el sistema político nacional, ni en la sociedad global.”*²⁷⁰

²⁶⁹ SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. op. cit., p. 130.

²⁷⁰ *Ibíd.* p.132.

Aparecerán diversas manifestaciones de los movimientos sociales, como por ejemplo el de la “Juventud Obrera Católica” quienes junto a Clotario Blest el 11 de agosto de 1968 se tomaron la catedral de Santiago, el lema era por una Iglesia junto al pueblo y su lucha, *“Los jóvenes que formaron de este Movimiento querían hacer lo que la mayoría de los jóvenes rebeldes había hecho antes: “lanzarse de cabeza en medio del pueblo” para regenerar la acción social y la Política”*.²⁷¹ Ahora al ver truncado algunas de sus acciones algunos movimientos sociales – como el Universitario- se refugiaron en el amor, la música, el arte y diversos colectivos, *“Si los Jóvenes habían manejado siempre a medias la brújula de la universidad, la del partido y nada de la Iglesia, el amor y la música, en cambio, le pertenecieron por entero.”*²⁷²

Ya finalizando el gobierno de la D.C. (1964-1970) se hicieron notar algunas fracturas dentro de los partidos conservadores y en la misma D.C. estos eventos comenzaron a trastocar directamente las elecciones de 1970. Por ende los movimientos Populares al conocer estas luchas y revanchas netamente políticas, alejadas en muchas ocasiones de las realidades sociales y públicas, emprendieron otros rumbos, además –los movimientos sociales- se hallaban seducidos por un nuevo proyecto de gobierno el cual supuestamente otorgaría el beneplácito de cumplir con las demandas del Movimiento Popular, este proyecto

²⁷¹ Ibid. p. 144.

²⁷² Ibid. p. 147.

revolucionario llevaría por nombre Unidad Popular, el cual se presentaría como un organismo identificador y rotulador de las causas de continua lucha popular.

La Unidad Popular tiene sus bases en la teoría marxiana –Sumando a demás una innovación la vía Chilena al Socialismo- que promueve un sujeto que es parte del movimiento social, el Obrero. Sin embargo bajo los aspectos propagandísticos de la U.P. se visualizan aperturas de enganches a diversos movimientos sociales que necesitaban afiarse a una doctrina social o a un programa incluyente. Desde aquí nacen algunas problemáticas que se dan en este período ¿Cuál es el margen que posee un movimiento social para no internarse en capas de Institucionalidad Política? A la verdad nos resulta muy dificultosa una apreciación sin opciones políticas, por lo demás en la U.P. muchos movimientos sociales serán coaccionados, reagrupados y programados para llevar a cabo un gobierno unido y colectivo. ¿Se podría llegar a aseverar que quienes tienen la opción de gobernar en la U.P. son los movimientos sociales?, ¿Se observa definitivamente un gobierno desde abajo?, ¿Al ser parte del aparato estatal y burocrático desaparece instantáneamente un movimiento social? A partir del trabajo en si mismo intentaremos llegar a algunas conclusiones.

Al cabo de la reñida elección presidencial en 1970, Salvador Allende Gossens obtuvo la mas alta votación (36.3%) prontamente el 24 de octubre fue ratificado su triunfo en el Congreso Pleno con 195 votos a su haber. La efervescencia,

algarabía y el desdén en las calles no se hicieron esperar. Múltiples actores sociales habían sido participes del parto que daba a luz una nueva esperanza, un nuevo tiempo para Chile.

Mario Garcés asevera que *“Con el triunfo de la Unidad Popular en 1970, los movimientos sociales alcanzaron un protagonismo histórico y logros nunca antes vistos: la CUT se transformó en interlocutor válido y directo del gobierno; los pobladores, con el apoyo del Estado, construyeron más viviendas que en toda su historia, mientras que los campesinos ingresaron definitivamente a las luchas democráticas. Por cierto, esta etapa es la más activa y palpitante de la historia social chilena, tanto por sus avances como por su trágico final. Se trató, sin lugar a dudas, de la mayor experiencia histórica de participación popular, en escala ampliada, de la sociedad chilena, que no sólo fue aplastada por el golpe de 1973, sino que en su propio desarrollo, durante la Unidad Popular, abrió nuevos derroteros para la participación y la democracia así como interrogantes que aún acompañan a la izquierda política y a los analistas de ese período histórico.”*²⁷³

En relación a lo distinguido anteriormente es factible mencionar que los Movimientos sociales podrían tener un ciclo natural que solo algunos alcanzan a cumplir. Nacerían desde algunas problemáticas subyacentes a la realidad cotidiana que afectarían inclusive la sobrevivencia. Las pautas, valores,

²⁷³ GARCÉS, Mario; VV. AA., op. cit. p. 26.

características y formas de los Movimientos serían embrionados audazmente y desde allí se iría construyendo y elaborando un proyecto corporativo y colectivo a través de las acciones y propuestas ejecutadas, finalmente cuando se consuma el cuerpo de acciones y coordinaciones, la meta final es traspasar el umbral del movimiento exógeno y descentralizado a fin de que se interne a una nueva atmósfera y ambiente que se llama "Institucionalidad" inmerso en ella puede mantener su identidad y colectividad social (el caso de la C.U.T.) Sin embargo esta corporeidad ahora se vera bajo nuevos parámetros y reglamentos que otorga la misma oficialidad, por lo tanto se mantienen algunas contradicciones, que se adentrarían a cuestionar si se vive bajo un mismo código estipulado por el movimiento para las acciones, o se alinean estas acciones a un nuevo rumbo netamente constitucional, institucional y en definitiva bajo un cuerpo legal de ordenanzas y restricciones. Por lo tanto en el movimiento social existirían mutaciones y re codificaciones que obviamente se mantienen en el ADN corporativo de un movimiento y en su nueva gestación y realidad ambiental. Creemos que es posible que un movimiento se adhiera a esta nueva escena, pero no mantendrá sus códigos y propuestas de origen, de una u otra forma estas se verán transformadas por el transecto institucional.

A partir de los anteriores argumentos veremos nuevos movimientos sociales que aparecen desde las coyunturas acordes al contexto. Por ejemplo un Movimiento que resulta un tanto espinoso de definir es el M.I.R. (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) fundado el 15 de Agosto de 1965. Estos bajo la dirección de

líderes como Miguel Henríquez pretendían llevar a cabo una revolución armada, pues no creían en la vía chilena al socialismo como tal. Por contraparte la Derecha entrenaba a jóvenes a fin de formar un movimiento de similares características que el M.I.R., su nombre frente nacional Patria y Libertad, movimiento paramilitar de corte nacionalista y en algunos aspectos fascista, fundado el 1 de Abril de 1971, se levanto como un movimiento opositor al gobierno de Allende.

Vemos por tanto la muestra de un botón de los procesos que comienzan a ser acaecidas en pleno gobierno de la U.P. reforma agraria, división de la economía en tres áreas (social, mixta y privada), nacionalización del cobre, expropiaciones, entre otros, trajeron un profundo revuelo a las estructuras macroeconómicas y políticas. Continuaran por tanto los movimientos antisocialistas y en breve periodo “golpistas” haciéndose ver por medio de paros y protesta en la vía pública, y por otro lado las manifestaciones de los que estaban a favor del gobierno. Se establecen las afamadas J.A.P. (Juntas de abastecimiento y precios) y prontamente después de un multitudinario malestar concretado en el paro de Octubre de 1972 se instaurarían los cordones industriales, ambas organizaciones que integraban a los trabajadores y obreros afiliados al gobierno en sus políticas económicas y sociales.

Peter Winn²⁷⁴ –historiador Norteamericano- propone una llamada **revolución desde arriba**, esto quiere decir que vistieron programaciones interconectadas entre la U.P. y los movimientos sociales, ya cuando la U.P. se encontraba en la cúspide del poder se provocaron entradas al sistema a actores sociales que influyeron para decantar procesos desde arriba. Desgastado ya el gobierno de la U.P. observaba como la derecha política apoyada por E.E.U.U. comenzó a mover a las masas a un descontento general, transcurría el año 1973 y la crisis social se palpaba.

El periódico “las noticias de ultima hora” del día 1 de septiembre de 1973 anunciaba lo siguiente, no habrá carne este fin de semana, *“La población de casi todo el país, especialmente la de Santiago, será privada del consumo de carne que la Secretaría Nacional de Distribución había programado para este fin de semana, por carecer de los medios de transporte adecuados para descargar las partidas del producto, y luego trasladarlas desde los frigoríficos hasta las centrales de compras. Motivo de esta situación es la huelga mantenida por un sector de transportistas.”*²⁷⁵

Situaciones como la falta o privación de víveres lograban que continuaran las protestas sociales y las señales de descontento en medio de diversos sectores nacionales. Hasta que llego uno de los días mas trascendentes en la historia

²⁷⁴ WINN, Peter. **Tejedores de la Revolución**. Santiago, Chile. LOM Ediciones, 2004. p. 5.

²⁷⁵ FONTAINE, Arturo. **Los mil días de Allende**. C.E.P. Santiago, Chile, 1997, p. 817.

chilena, el 11 de Septiembre de 1973. Según Fontaine Talavera el diario "El Rancaguino" habría sido el único que salió a circulación a mediodía del 11 de septiembre, este señala la siguiente noticia, "A las 9.20 de la mañana el Dr. Allende se dirigió al país por cadena de radios de la Unidad Popular, expresando que ésta era la última oportunidad que tenía para dirigirse al pueblo y que estas serían sus últimas palabras: "Pagaré con mi vida la lealtad al pueblo", dijo, agregando que la semilla sembrada en miles y miles de chilenos no podrá ser cegada. Ellos tienen la fuerza y podrán avasallarnos, dijo, pero no se detienen los procesos con el crimen ni con la fuerza. La victoria es nuestra. Enseguida comenzó a expresar agradecimientos en primer lugar a los trabajadores de su Patria, por la lealtad y la confianza que depositaron en un hombre que empeñó su palabra de respetar la Constitución y las leyes.

Agregó que por ser esta la última oportunidad en que se dirigía a los trabajadores, les pedía que aprovecharan la lección y acusó al capital foráneo, al imperialismo y la reacción de haber creado el clima que hizo que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición. Se dirigió después a las mujeres y a la juventud, a los campesinos y a los intelectuales, advirtiendo que el fascismo ya está presente."²⁷⁶

²⁷⁶ Ibíd. p. 942.

He ahí comienza un periodo de silenciamiento y rotura en los movimientos sociales este proceso siendo netamente impulsado por el Régimen militar, Garcés menciona que *“El movimiento popular tomó años en rearticularse y elaborar respuestas para la nueva situación creada por la dictadura. Nuevos movimientos y nuevas prácticas asociativas se fueron abriendo paso entonces, sobre todo en las “poblaciones populares” y entre los sectores medios, que contaron con el apoyo de la Iglesia católica, de las ONG y de los partidos políticos en la clandestinidad. Entre los nuevos movimientos, las Agrupaciones de Víctimas de la Represión, así como las Iglesias cristianas y profesionales de clase media fueron fundamentales para el desarrollo de un movimiento de derechos humanos; los pobladores animaron variados movimientos culturales juveniles así como de comunidades cristianas de base; profesionales de clase media y diversas organizaciones de mujeres de población fueron también fundamentales para el desarrollo de un “movimiento de mujeres”, ahora con poderosos contenidos feministas; también el sindicalismo en medio de enormes dificultades –provenientes tanto de la represión como del nuevo modelo de desarrollo neoliberal– buscó nuevas formas asociativas y hacer también visible su malestar. En suma, la “sociedad civil” se mostró como un espacio diverso y creativo para rearticular el “tejido social” roto por la dictadura.”*²⁷⁷

²⁷⁷ Garcés, Mario; VV.AA., op. cit. p. 28.

Serán estos movimientos a partir de 1975 y con mayor ahínco desde 1982 en adelante quienes trataran de rearticular y re-dinamizar los movimientos sociales, lamentablemente muchos de estos movimientos sociales perdieron fuerzas y jamás volvieron a poseer las características ni las repercusiones sociales que allende tuvieron a mediados de los '60. Las más notables acciones que poseyeron estos grupos se dieron un ciclo de protestas nacionales entre 1983 y 1987. *“Al iniciarse el periodo de protestas (1983) la presión de lo político sobre lo social aumentó. Una atmósfera de guerrilla urbana se extendió por todas las poblaciones. La militancia social comenzó a debilitarse y a desintegrarse...Algunos analistas han afirmado que durante las protestas nacionales, los militantes hacían acciones políticas conocían el motivo de protesta y organizaban la acción contra las fuerzas represivas, y que en cambio los jóvenes drogadictos y el “lumpen” fuera de meterse en el no sabían los motivos, saqueaban los supermercados y rompían la señalética del tránsito. Los hechos sugieren más bien que a masa social que participó en las protestas 1983-1987 fue diversa y heterogénea y que protestó tanto por razones políticas como por razones económicas (subsistencia) y psicológicas (rabia.)”²⁷⁸*

Por tanto vemos ya como comienzan a desintegrarse los movimientos sociales y Salazar llega a calificar estos fenómenos son de “masas” , pro supuesto que ahí núcleos organizativos pero son menores, e inclusive están diluidos y faltos de

²⁷⁸ SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio., op. cit. pp. 245-246.

estrategias nuevas de reacción. Estas protestas fueron las acciones mas destacables de los movimientos sociales de síndicos, estudiantes y pobladores, lamentablemente ninguno de estos se mantuvo permanente en la planificación y estrategia de acciones continuas.

Es importante hacer notar la perdida de fuerza cooptora por parte de los distintos organismos que no fueron capaces de movilizar ni de generar inquietudes en la opinión publica. Es elemental considerar además el argumento de las raíces sociales desde donde provienen estos nuevos líderes de movimientos, la mayoría de ellos son muy jóvenes o sencillamente pobladores, estos no tuvieron una gran preparación, es decir, no poseen una batería semiótica o simbólica para generar significaciones profundas que evoquen a una identidad colectiva o sencillamente no tuvieron grandes modelos – Por ejemplo Miguel Henríquez seguía los pasos del Che- que les otorgarán cierto aprendizaje por imitación. Otro factor de importancia seria el clima internacional, estaba acabando a guerra fría y la caída del muro de Berlín – y por lo tanto de la U.R.S.S.- era inminente, se suma además la creación de la concertación que unifico a centro e izquierdas.

En este momento es necesario conocer el trabajo “Estructuras y movimientos sociales: la experiencia chilena entre 1983 y 1993” de Álvaro Díaz, publicado en Propositiones n°22 en Agosto de 1993. Ahora bien y desde aquí es necesario considerar una nueva hipótesis para el declive de los movimientos sociales y la constitución de una mera masa social y la pérdida de la acción de los

movimientos sociales. De acuerdo a Díaz, *“Entre 1973-93 se acumularon profundos cambios en la estructura social de las clases medias y populares, determinados principalmente por el pasaje desde un modelo de economía protegida y orientada al mercado interno que había entrado en crisis (ISI), a otro modelo de economía abierta y orientada al mercado externo (IDE) que actualmente vive una fase expansiva. La transición entre estos dos modelos duró casi veinte años y estuvo marcada por grandes reformas neoliberales, dos recesiones (1975-76 y 1981-83) y más de una década de ajustes estructurales, en el contexto de un Estado Autoritario surgido de un golpe militar.*

Estos veinte años pueden subdividirse en dos décadas. La primera de ellas (1972-82) se caracterizó por la desarticulación de la vieja estructura social y se manifestó en crecimiento vertiginoso del desempleo, la des-salarización, el aumento del empleo informal urbano, la terciarización espuria del empleo y el aumento de la pobreza. La segunda década (1983-93) se caracterizó por la articulación de nueva estructura social y se manifestó en la rápida caída del desempleo, la nueva asalarización, la disminución relativa del empleo informal, la reducción del empleo terciario espurio y el desarrollo de un nuevo empleo terciario, así como la reducción de la pobreza (1988-1992).”²⁷⁹

²⁷⁹ DÍAZ, Álvaro. **Estructuras y movimientos sociales. La experiencia chilena entre 1983-1993.** Propositiones Vol.22. Ediciones SUR, Santiago, Chile, 1993. Visitado el 15 de octubre de 2007. En <http://www.sitiosur.cl/r.asp?id=211>

El siguiente cuadro nos grafica la tesis de Díaz:

DESESTRUCTURACIÓN/REESTRUCTURACIÓN SOCIAL EN CHILE 1976-1992

Transformaciones en la estructura ocupacional (como % PEA)	Desestructuración		Estructuración
	1972	1982	1992
Desempleo	4.3%	19.6%	4.4%
Asalarización	60.2%	39.2	60.4%
Terciarización	50.9%	61.8%	51.5%
Informatización	22.9%	22.7%	25.1%
Empleo de emergencia	0.0%	11.0%	0.0%
Empleo público	12.0%	8.0%	6.0%

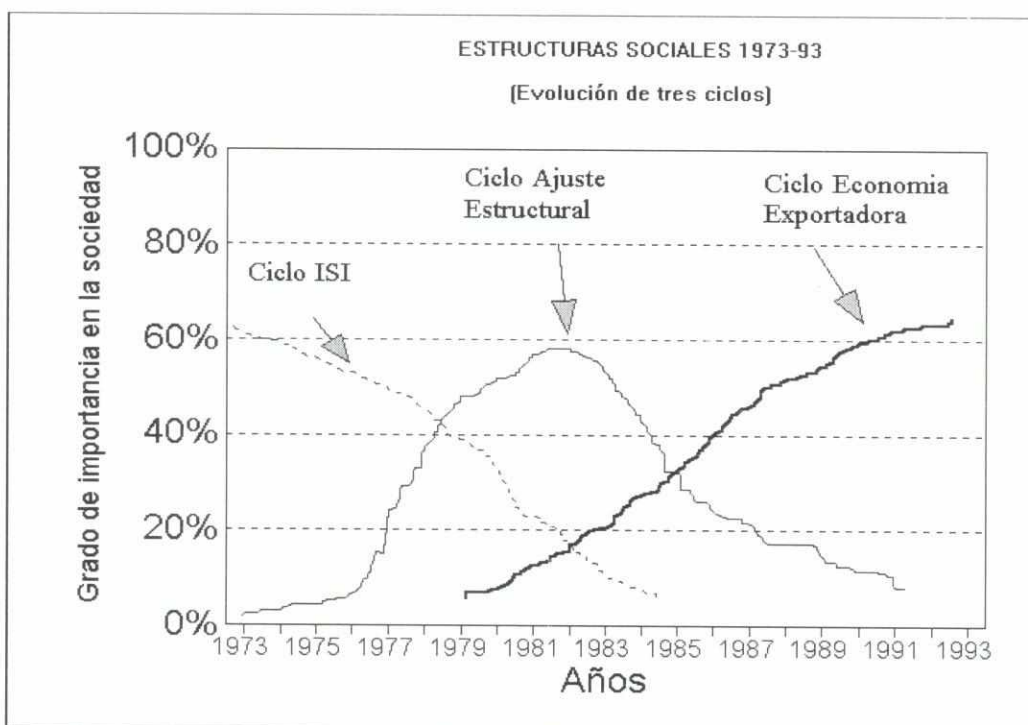
Fuente: A. Díaz, **Nuevas tendencias en la estructura social chilena. Asalarización informal y pobreza en los ochenta**, *Proposiciones* 20 (1991).

Es impresionante observar que en 1982 uno de cada dos chilenos pertenecientes al PEA eran desempleados, por ende lo mas evidente es salir a protestar a las calles, prorrumpir en protestas pero como decía Salazar, en muchos casos solo fue por cuestiones de subsistencia económica, pero no por el deseo de adherirse a un nuevo movimiento social, pues a pesar del desempleo los temores continuaban, de hecho no se hicieron esperar nuevas desapariciones y crímenes en la década de los '80. De manera brusca se observa en 1992 que solo 3 de cada 10 chilenos se encuentran en desempleo, es decir las reformas económicas

del régimen militar soslayaron en crear un ambiente de letargo en los movimientos sociales. Díaz pretende hacernos ver que existen en estos periodos dos fases sucesivas de desarticulación y una nueva articulación social, paralelas a la destrucción y creación de fuerzas productivas y que para un periodo de veinte años se enana gran reestructuración social que culminó entre 1990 y 1993. se suma además el argumento de que en el contexto histórico estudiado vemos dos gobiernos que pretenden establecer cambios demasiado drásticos en la economía y por ende en las estructuras de la sociedad en su conjunto, esto afectó notablemente el rendimiento y la clarificación de objetivos y demandas por parte de los movimientos sociales.

Para continuar con la Tesis de Díaz debemos comprender 3 ciclos de estructuración social. Un primer ciclo que tiene que ver con la declinación de la estructura social relacionada con la industrialización sustitutiva de importaciones (ISI) y el Estado de compromiso, este modelo se trató de implementar en la sociedad chilena desde los años '30 hasta fines de los '80. Un Segundo Ciclo promueve el auge y declinación de las estructuras sociales relacionadas con las reformas neoliberales. En esta etapa se comienzan a implementar las primeras políticas neoliberales del régimen militar que un comienzo no se aplican de la manera esperada, esto trajo ciertos desajustes y declives expresados en el desempleo y en la escasez de algunos recursos. La Tercera etapa y final de este ciclo se denominaría como la etapa del auge de nuevas estructuras sociales relacionadas con la expansión de la economía exportadora y abierta, en este

aparecen las “nuevas clases” trabajadoras relacionadas con la economía de servicio y en donde se provoca recuperación y expansión acelerada de la economía chilena.



Fuente: Díaz Álvaro. **Estructuras y movimientos sociales. La experiencia chilena entre 1983-1993.** En *Proposiciones* Vol.22. 1993.

Vemos por tanto que el factor neoliberal es trascendental en la erosión de los movimientos sociales, finalmente Díaz señala que, “En ese período (1983-1993), un millón de chilenos cambió de situación ocupacional, dejando el desempleo, la informalidad o el empleo de emergencia. Otros dos millones elevaron el tiempo efectivamente trabajado. A muchos, este proceso no los sacó de la pobreza, pero la mayoría de ellos se convirtieron en asalariados, —precarios, informalmente

*contratados y subempleados—, pero asalariados al fin de cuentas. Sus vidas dejaron de transcurrir exclusivamente en poblaciones, y enfrentaron la experiencia de la empresa y la fábrica, del transporte y de los viajes a casas comerciales. Millones de chilenos comenzaron a vivir nuevas relaciones sociales, nuevos procesos de construcción de identidad colectiva, mientras que los antiguos espacios de encuentro se diluían y se dispersaban. Es materia de otros artículos analizar el proceso de conformación de nuevos actores y movimientos, cuyos caminos son por ahora predominantemente silenciosos y subterráneos*²⁸⁰.

De esta manera comienzan a ser parte solamente de las lecturas de las páginas de la historia o de las canciones de nostalgia la vida de los movimientos sociales. Tal como señala Díaz las identidades sufren una terrible reconversión neoliberal y global que termine por derrumbar los movimientos sociales, Garcés en la misma línea menciona que, “la sociedad vive los efectos de la dualización social provocada por el neoliberalismo, con débiles movimientos sociales capaces de emprender “tareas democratizadoras”. Se vive en Chile una acentuada fragmentación de la sociedad popular y de las dinámicas de los movimientos de base.”²⁸¹ Finalmente cabe decir que premisa fundamental de los movimientos sociales es entender que las identidades se articulan bajo proyectos colectivos extra-institucionales a fin de llevar a cabo una acción popular y reactiva en la sociedad, si estos se callan o quedan inhibidos por las fuerzas macro

²⁸⁰ DÍAZ, Álvaro, op. cit., p. 10.

²⁸¹ GARCÉS, Mario, VV. AA., op. cit., p. 29.

estructurales, la historia tendrá que escarbar de manera subterránea a fin de sacarlos a escena, la opera sigue sonando y el parlamento esta descrito, esta en reconocer las identidades y la partitura que de verdad queremos interpretar como actores principales.

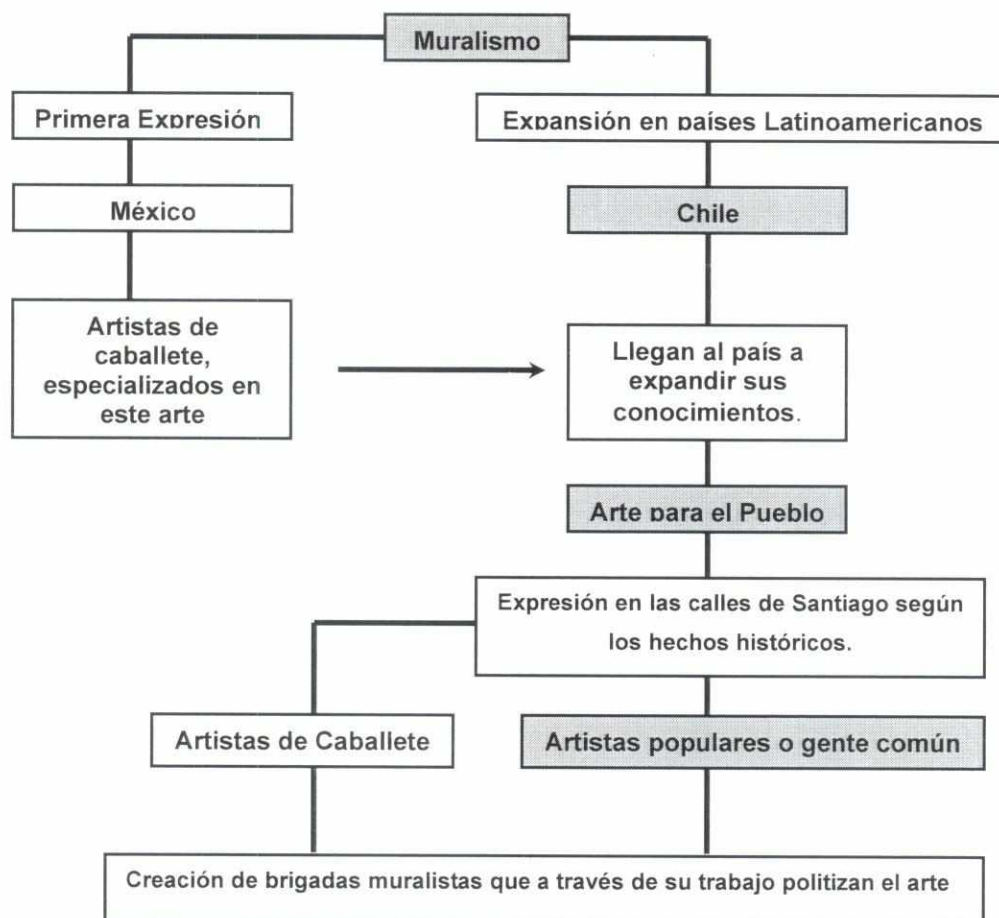
CAPÍTULO IV:

ARTE MURALISTA CALLEJERO ENTRE 1960 Y 1990

Objetivo del Capítulo

- Demostrar el tipo de relación existente entre arte y política a través de la creación de Murales Callejeros en Santiago de Chile entre 1960 y 1990.

Cuadro Esquemático



"[...] el arte es un fenómeno social y por lo mismo el artista está ligado a la sociedad como el arte a la religión o el arte a la política, esto se refleja especialmente en el arte mural" [...] ²⁸²

Arte y Política son los conceptos que se conjugaron a lo largo de nuestra tesis. Para el caso de este estudio, situaremos el arte en el contexto de la expresión muralista callejera, para lo cual utilizaremos el concepto de muralismo según González Camarena;

"El muralismo es la técnica mas completa, ya que requiere de todos los recursos que se disponen para la plástica. Por esta razón es la mejor ocasión para emplear el clasicismo, el impresionismo, el expresionismo, el cubismo, el arte abstracto. Ahora estas técnicas no se emplearon porque si. Hay en todo una unidad y una integración" [...] ²⁸³.

En tanto, para el caso específico Chileno Gaspar Galaz nos señala que *"[...] El muralismo responde a los ideales revolucionarios y a la paz política y no es en si una técnica como el mural o el fresco es una escuela un movimiento"*²⁸⁴, a diferencia del arte en México, el muralismo en Chile surge más como una expresión de compromiso social -manifestado en los trazados callejeros- que como una manifestación de tipo estética, hecho que es afirmado por el artista

²⁸² CARRASCO, Eduardo. **El sueño pintado**. Hobby & Work. Milán, Italia. 2004. p. 26.

²⁸³ Entrevista cedida por González Camarena al diario El Sur de Concepción, el 10 de septiembre de 1965.

²⁸⁴ GALAZ, Gaspar, op. cit., 1988. p.114.

José Balmes “[...] *los murales son la exposición viva de lo cotidiano, de lo vivido. Los colores van reflejando esa esperanza puesta en la Unidad Popular*”.²⁸⁵

Por lo que, el muralismo con una fuerte impronta política lo vemos nacer en el Chile de la década del 60, evidenciándose los primeros indicios de la relación inseparable entre arte y política, para seguir presente hasta nuestros días. Según Ebe Bellanger “*En la década de 1960, al calor de las luchas políticas aparecen brigadas muralistas como una experiencia absolutamente original. Realizan un arte rápido, directo y simple; murales urbanos, realizados colectivamente, llenos de símbolos y letras*”²⁸⁶.

Para realizar un acabado análisis del muralismo en Santiago de Chile entre los años 1960 y 1990 se hace indispensable que nos planteemos dos misiones.

En primer lugar, establecer un tipo de análisis que nos permita hacer hablar a las obras, a través de la lectura de los símbolos, colores, tamaños, para poder recoger los mensajes explícitos contenidos en éstas, sin olvidar el contexto en el cual se encontraran inmersos, para dicho efecto nos basaremos en lo propuesto por Edwin Panofsky, quien pretende dar un análisis pormenorizado de las obras a través del estudio preiconográfico, iconográfico e iconológico²⁸⁷; con este modelo

²⁸⁵ BALMES, José, op. cit.

²⁸⁶ BELLANGER, Ebe. **El mural como reflejo de la realidad social en Chile**. LOM. Santiago, Chile. 1995. p. 9.

²⁸⁷ La **etapa Preiconográfica** consiste en la **descripción** de los elementos que componen la obra; la etapa **Iconográfica** establece el **asunto o significado de las obras**, mientras que la etapa **iconológica** tiene por objetivo la **interpretación** de la obra, en base al contexto en el que esta inmerso.

de análisis intentaremos validar la tesis de la relación inseparable que existe entre arte y política materializada en el muralismo, como quedará de manifiesto en los apartados siguientes.

En segundo lugar con el objetivo de facilitar nuestro análisis se ha hecho indispensable que establezcamos una nueva periodificación de la actividad muralista callejera, la que responderá principalmente al contexto sociopolítico, presente entre los años 1960 y 1990, por tanto, el arte muralista nunca será estático puesto que se nutre y revitaliza a través de las distintas coyunturas.

Frente a lo anterior David Estrada en su libro “Estética” manifiesta que

“[...] la obra de arte ha de ser estudiada como formando parte de toda una compleja red de conexiones, influencias, referencias y connotaciones de tipo artístico, personal, social e histórico. Para P. Francastel, por ejemplo, <todo objeto de artes un punto de convergencia donde encontramos el testimonio de un número más o menos grande, pero que puede llegar a ser considerable, de puntos de vista sobre el hombre y sobre el mundo>”²⁸⁸.

²⁸⁸ ESTRADA, David., op. cit., p. 109.

1. DIVISIÓN POR FASES DEL MURALISMO EN CHILE ENTRE LOS AÑOS 1960 Y 1990²⁸⁹

Para el análisis de la creación muralista callejera en Chile durante éste periodo, se ha establecido una periodificación, dividida en cuatro fases, la cual obedece a coyunturas de tipo económico, político y social. La primera de ellas corresponde al **arte en las elecciones presidenciales**, desde 1963 a 1970; la segunda el **mural transita hacia arte**, desde 1970 a 1973; la tercera **clandestinidad en la actividad muralista**, desde 1973 a 1980 y por último **el muralismo de resistencia**, desde 1980 hasta 1990.

1.1. EL MURAL EN LAS ELECCIONES PRESIDENCIALES

Comprende la década de 1960, periodo caracterizado por las elecciones presidenciales que se desarrollaron entre los años 1963 y 1970, donde se enfrentan tres coaliciones políticas (centro, derecha e izquierda), marcadas por una gran polarización de la sociedad. A su vez esta primera fase se encontrará subdivida en; el muralismo desarrollado en la campaña presidencial de 1963-1964, denominado como **muralismo espontáneo**; en una segunda instancia abarcaremos el muralismo desarrollado en la campaña presidencial de 1969-1970, denominado como **muralismo autónomo**.

²⁸⁹ Con el objetivo de poder entregar una mayor contextualización de cada una de las fases que se estudiarán a continuación, se adjunta como anexo, los hitos históricos más relevantes por años a partir de la p. 536.

1.1.1. MURALISMO ESPONTÁNEO: El primer periodo corresponde a la subfase caracterizada por la campaña presidencial de 1963-1964. En este periodo se encontrarán los orígenes de la unión entre arte y política, a través del muralismo. Contrariamente a como se suele pensar la propaganda a través de las murallas no nace de los partidos de izquierda -en esta campaña presidencial- sino que nace como respuesta a la propaganda de las estrellas de Freí que se habían apoderado de las calles de Valparaíso, no obstante, será la izquierda a través de las brigadas muralistas la que posteriormente transformará esta propaganda en arte, haciendo de esta una actividad de representaciones simbólicas. Es importante precisar que en esta primera subfase no podemos aun hablar de brigadas muralistas, ya que las iniciativas emprendidas en este periodo serán más bien espontáneas e individuales, no responden ni a un colectivo ni a un partido, es más bien un arte callejero²⁹⁰.

Durante esta campaña también encontramos una variante dentro del arte espontáneo, la que nace desde los artistas de academia, quienes se dedicaron a realizar importantes murales en algunas arterias de la ciudad de Santiago e inclusive en la ribera del Mapocho, para apoyar la candidatura de Salvador

²⁹⁰ Según Rodríguez Plaza, en revista de estudios culturales urbanos Bifurcaciones, **Estética, política y vida cotidiana. El caso de la pintura callejera chilena.** 2005, p. 1. En www.bifurcaciones.cl/003/bifurcaciones_003_RodriguezPlaza.pdf. La pintura callejera chilena es un tipo, simultáneamente banal, anónimo, popular y masivo, de pintura realizada en las murallas públicas del Chile contemporáneo. Entendida también como manifestación trivial que marca el punto de inicio de una serie de problemáticas relacionadas con la estatización, tanto de la política como de la vida cotidiana y colectiva.

Allende, mientras que en Valparaíso continuaba la disputa entre los partidarios de la campaña de Freí y la campaña de Allende.

1.1.2. MURALISMO AUTÓNOMO: La segunda subfase corresponde al periodo caracterizado por la campaña presidencial de 1969-1970, siendo el hito principal de éste periodo la elección de Salvador Allende como presidente de la Republica, después de tres intentos fallidos, transformando con ello a la coalición de izquierda bajo la denominación de Unidad Popular en gobierno.

Al contrario del periodo muralista anterior, en esta campaña electoral se comienza a evidenciar un claro proyecto político, en el cual la actividad muralista comenzará a depender de las cúpulas de los distintos partidos políticos, convirtiéndose estos en las elites que se sirven del arte popular hecho que se materializa en la naciente formación de brigadas muralistas, que surgen con un marcado partidismo de sus integrantes, como es el caso de las Brigadas Ramona Parra (dependiente del Partido Comunista, surgida en 1969) y Brigada Elmo Catalán (Dependiente del Partido Socialista, surgida en 1970), las que se unirán formando la Brigada Venceremos en los meses previos a la elección presidencial. Esta se planteará un objetivo de corto plazo que pretende revitalizar la campaña electoral de Salvador Allende, una vez cumplido el objetivo esta brigada se disuelve y sus integrantes vuelven a sus brigadas de origen. La Brigada Venceremos tuvo una duración de 42 días. El que la elite política haya tomado al mural como parte del proyecto de la UP, tiene que ver con la efectividad

propagandística que vio Allende en esta forma artística, ya que acercaba la política al pueblo, además de ser efectiva en la creación de discursos ideológicos.

Durante este periodo quizá no podamos hablar aún de arte, puesto que se encuentra principalmente caracterizado por mensajes directos como *vota Allende* o *Venceremos*. Recién en la siguiente fase asistiremos a la reconversión de esta actividad propagandística en arte estético o estéticamente experimentable.

1.2. EL MURAL TRANSITA HACIA EL ARTE

Comprende el periodo de gobierno de Salvador Allende desde el 04 de noviembre de 1970 hasta el 11 de septiembre de 1973.

El muralismo se reafirma como instrumento político, en esta ocasión al servicio del gobierno de la UP la que da a conocer a través de las imágenes y mensajes, tanto los ideales como los logros del gobierno, refiriéndose principalmente al cumplimiento de las 40 medidas²⁹¹ dadas a conocer en el proyecto de gobierno como campaña política.

Al estar posicionada la UP en el gobierno, el mural descansa de la campaña presidencial, comenzando la etapa de transición hacia lo estético. Este periodo se encontrará a su vez dividido en tres subfases: el primero de ellos es el muralismo publicitario o de propaganda: comprende el primer periodo del gobierno de

²⁹¹ En http://www.cep.cl/Cenda/Cen_Documentos/Varios/40medidasup.pdf

Allende, entre 1970 y 1972, para dar paso a un mural propiamente estético principalmente en 1972, sin embargo las consecuencias políticas llevan a que la tercera subfase se encuentre caracterizada por el fracaso del proyecto de gobierno evidenciado en el mural, principalmente entre 1972 y 1973.

1.2.1. Muralismo publicitario o de propaganda: Desde 04 de noviembre de 1970 hasta 1971. Este periodo se encontrará caracterizado principalmente por la felicidad y tranquilidad del triunfo de la Unidad Popular, se utilizará el muralismo ya politizado e ideologizado desde las elites como herramienta para dar a conocer las propuestas del gobierno, principalmente en torno al cumplimiento de las 40 medidas. Entre los murales característicos de este periodo encontraremos los alusivos a la reforma agraria, El medio litro de leche, la nacionalización del cobre entre otros, los cuales son los grandes proyectos que pretende llevar a cabo la izquierda, el muralismo es la herramienta para legitimar las acciones gubernamentales.

Ante ello Eduardo Carrasco²⁹² señala que “[...] desde 1970 durante la campaña presidencial que llevó a Salvador Allende a la presidencia de la República, la pintura mural tuvo un auge enorme, transformándose en un fenómeno político-cultural que llamó la atención del mundo”²⁹³.

²⁹² Ver Ficha Biográfica en Anexos; p. 644

²⁹³ RODRÍGUEZ, Patricio, op. cit., p. 17.

1.2.2. MURALISMO ARTÍSTICO: Presente desde abril de 1971 hasta octubre de 1972, su fin coincide con el paro de los transportistas de 1972, el acontecimiento de mayor envergadura en cuanto a sus consecuencias y conspiraciones que sacó a la luz, lo que solamente viene a profundizar la inestabilidad que estaba evidenciando el gobierno tanto a nivel interno en la coalición de gobierno entre socialistas y comunistas, como a nivel externo con la oposición al gobierno, que tuvo una cuota de culpabilidad en la articulación del paro de octubre. Como consecuencia se formará un gabinete cívico-militar, con Carlos Prats como Ministro del Interior.

En esta fase se puede señalar que el muralismo se profesionaliza, se transforma en arte, es estético.

En relación a la actividad muralista éste periodo se encontrará caracterizado principalmente por dos episodios: en primer lugar, la muestra de muralismo que se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo –lugar consagrado por tradición para las artes con A mayúscula- entre abril y mayo de 1971, donde se expusieron trabajos de las Brigadas Ramona Parra, Elmo Catalán e Inti Peredo.

En segundo lugar establecemos el mural realizado por las Brigadas Ramona Parra en el Hospital del Trabajador en 1972, el que se constituye como el mejor referente de esta fase por la profesionalización estética alcanzada (ver fotografía número 6). Este mural resulta ser principalmente significativo, en primer lugar porque ganó un concurso destinado para artistas y en segundo lugar debido

a su ubicación y a la técnica alcanzada, que difícilmente lo vincularía con una brigada muralista callejera pudo pasar inadvertido ante silenciamiento de la dictadura militar, que pretendió borrar todo vestigio de la unidad popular.

1.2.3. FRACASO DEL PROYECTO: Desde octubre de 1972 hasta septiembre de 1973. Este periodo se encontrará caracterizado principalmente por murales en contra del boicot económico que esta siendo sujeto el gobierno, ya sea a través de la instigación a las huelgas o mediante la manipulación de la oferta de consumos básicos que lleva al gobierno a encontrar una respuesta en 1971 a través de las JAP.

Por lo señalado en el párrafo precedente es que “Durante los últimos meses de la Unidad Popular en el poder, el trabajo brigadista dejó de ser artístico y retomó la escritura de consignas en apoyo al régimen de Allende, ante la campaña del terror montada por la derecha política, manifestada en el desabastecimiento”²⁹⁴.

1.3. CLANDESTINIDAD EN LA ACTIVIDAD MURALISTA ENTRE 1973 Y 1980

Estudiar la fase comprendida entre 1973 y 1980, resulta ser la tarea más azarosa, cuando se intenta reconstruir o estudiar la historia del muralismo en Chile. Ante esto hay posturas divergentes, están quienes abogan por una desaparición del mural social durante éste periodo como Ebe Bellanger, quien

²⁹⁴ DOMÍNGUEZ, Paula, op. cit., p. 59.

señala que *“A contar de septiembre de 1973, fecha en que se produce el Golpe Militar que termina con el Gobierno de la Unidad Popular y su Presidente, Salvador Allende, el mural social desaparece como expresión popular en Chile”*²⁹⁵.

Por otro lado, hay quienes manifiestan que éste fue un periodo de silencio, como las autoras Paloma de la Torre y Marcela Acuña, que en el año 2004 escribieron *“El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973”*, concuerdan en que el muralismo entre los años 1973 a 1985 aproximadamente evidencian un periodo de silencio, ante lo que señalan; *“Este proceso de expresión comunitaria [muralismo] quedo truncado con el Golpe Militar de Septiembre de 1973 y con ello la labor socializadora y artística de las Brigadas Ramona Parra se paralizó hasta los 80’ cuando retomaron su labor muralista”*²⁹⁶.

En tanto, hay quienes manifiestan la existencia de una importante producción muralista durante el periodo. Por esta razón, autores como Rodríguez Plaza, plantean que durante el primer periodo de la dictadura -quizás el más crítico- el mural no desaparece, sino, que cambia el foco de acción enfatizando la acción social que dicho arte tiene. *“Los años de la primera fase del gobierno militar [1973-1976], constituyen una etapa elocuente de un tipo de graffiti valeroso, que*

²⁹⁵ BELLANGER, Ebe, op. cit., p. 53.

²⁹⁶ DE LA TORRE; Paloma, ACUÑA, Marcela. *El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973*. Seminario de titulación para optar al grado de Licenciado en Historia. Santiago-Chile. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. 2004. p. 65.

*no solo marcaba un territorio, sino, que también quería participar en el mantenimiento de una memoria usurpada”.*²⁹⁷

Lo único cierto es que no existen los registros visuales necesarios como para argumentar esta última postura.

En vista de lo expuesto hemos optado por partir de la segunda de estas hipótesis, la existencia de un periodo de silencio entre 1973 y 1980, no obstante, de inmediato se sugiere la siguiente pregunta o acaso un juego de palabras ¿Fue un periodo de silencio o un periodo de silenciamiento de la actividad muralista?

Optamos por la segunda parte, es verdad, existió un periodo de **silencio** en cuanto a los registros de la producción muralista callejera, pero no de la iniciativa de realizar las obras, que tenían como fin denunciar a través de ella los atropellos de los que eran víctima, por lo que durante este periodo lo que existió fue un **silenciamiento** de la producción muralista durante 1973-1980 y no un periodo de cese de la actividad.

Si ya enunciamos que existió durante el periodo actividad muralista, por lo que no podemos hablar de desaparición, ni de silencio, sino, que de silenciamiento, puesto que las obras existieron pero no perduraron en el tiempo porque la dictadura se encargó de borrar los vestigios de ésta. Hecho que se ve reafirmado

²⁹⁷ RODRÍGUEZ, Patricio, op. cit., p. 6.

en el libro “La Unidad Popular 30 años después” señalando que “[...] uno de los primeros bandos de la Junta de Gobierno fue ordenar que se borrarán las consignas, rayados y símbolos de la Unidad Popular pintados en las murallas [...] Había una intención desde el primer momento de borrar ese pedazo de historia, quizás se podría decir: misión cumplida”²⁹⁸

El muralismo pasó de ser la voz de la Unidad Popular para convertirse en los silenciados de la oposición, lo que se explica por el episodio acontecido el 11 de septiembre de 1973, donde se reinvierte el juego de poder, los partidos de izquierda ya no son gobierno por lo que deberán trasladar su arte hacia los lugares periféricos, principalmente hacia las poblaciones emblemáticas (Villa Francia, La Victoria, La Bandera, entre otras). El mensaje se reduce a un grupo específico de la población, ya que responderá a problemáticas concretas de donde se emplaza. El mensaje ya no es política de gobierno, por lo que los lugares céntricos de la ciudad ya no le pertenecen, ahora es la disidencia, sin perder claramente el sesgo ideológico que siempre la ha caracterizado.

En este periodo se constituye lo que denominaremos como una reconversión espacial, se invierte la relación centro-periferia.

La funcionalidad del mural no se ha perdido, sigue siendo socio-política, solamente cambia el mensaje o el objetivo que pretende comunicar, si antes

²⁹⁸ BAÑO, Rodrigo. **Unidad Popular 30 años después**. Santiago-Chile. Ediciones LOM. 2003. p. 8.

había sido en apoyo al gobierno ahora es contrario a éste. Por esto persiste la intencionalidad de manifestar la oposición y descontento de manera gráfica y pública, el mural seguirá siendo la herramienta a utilizar. Quizá este haya sido el periodo más auténtico de actividad muralista popular, ya que no se encuentran pintando por un tercero, por el gobierno, sino, que ahora se están valiendo del arte para sacar la voz por ellos mismo, para denunciar los atropellos de los que son víctimas y en contra de la dictadura militar.

Es por lo señalado que durante este periodo se desarrollará una gran fase a la que podríamos atribuirle características de un muralismo de resistencia.

1.4. MURALISMO DE RESISTENCIA

Esta fase comprende desde 1980 hasta 1990. Este periodo se encontrará principalmente caracterizado por un mural que pretende denunciar lo que está sucediendo en el país, denuncia muertes, atropellos, desapariciones, etc. Por lo mismo será sindicado como contestatario, para finalmente volver a los orígenes del muralismo donde lo que primaba eran los mensajes claros y directos cuando lo que se pretendía era llegar de forma rápida y efectiva a la gente, a fines de los ochenta se pretende lo mismo, por tanto, volver al muralismo propagandístico.

Esta fase se encontrará caracterizada por dos tendencias muralistas que conviven paralelamente; por un lado tendremos los murales de las brigadas tradicionales a los que se une los de grupos de la Iglesia Católica, se

caracterizan por tener principalmente texto acompañando de ilustraciones, generalmente de denuncia.

En tanto, a fines de la década de los '80 se viene configurando un nuevo tipo de arte, que simplifica su trabajo, desde el punto de vista plástico, no obstante, con un mensaje más directo y donde se deja ver claramente la posible vuelta a la democracia. Estos murales que se encuentran más bien transitando hacia el graffiti, muestran claramente que se está perdiendo el temor a la dictadura, puesto que se atreven a presagiar la caída de esta a través de los murales, como así también hacer una fuerte campaña por el "NO" a través de éstos. Donde quizá ya no es necesario tener un proyecto político, por que la vuelta a la democracia se sustenta por sí sola como proyecto.

Esta fase la dividiremos en dos subfases: la primera de ellas es el muralismo de denuncia, el cual surge en 1980 y se extiende hasta 1985, por tanto la última subetapa está marcada por el fin de la dictadura entre 1985 y 1990.

1.4.1. MURALISMO DE DENUNCIA: Este periodo comprenderá el muralismo desarrollado entre 1980 y 1985. El que se caracterizará principalmente por tener como tema central el atropello a los derechos humanos, denuncias de muertes y desapariciones.

1.4.2. MURALISMO CONTESTARIO: Este periodo comprenderá el muralismo desarrollado entre 1985 y 1990, en ésta existirá una mayor presencia de murales

simples los cuales tendrán mensajes cortos que inclusive se puede señalar que se encuentran transitando hacia lo que será el graffiti, teniendo como tema central la campaña por el **NO**.

Sin embargo, en este periodo de igual forma se encontraran murales como los de la década del 70, ricos en imágenes pero con una parte importante de escritura, con mensajes muy claros en contra de la dictadura o anunciando el fin de ésta.

2. LOS AUTORES

A continuación se pretende dar una pequeña descripción biográfica y de producción de los autores de las distintas fases de las obras muralistas que posteriormente procederemos a analizar según el método de Panofsky enunciado anteriormente.

2.1. ARTISTAS DE CABALLETE EN LA CAMPAÑA DE ALLENDE

En la etapa que hemos denominado de muralismo espontáneo tienen lugar principalmente los exponentes de lo que se ha denominado en la historiografía del arte como pintores de caballete, con la única salvedad, que éstos cambian de escenario, se toman de las calles o espacios públicos y monumentalizan sus obras, en resumidas cuentas amplían la pintura de caballete. Entre los artistas que destacaran en esta fase encontramos principalmente a Luz Donoso, Carmen Johnson, Hernán Meschi y Pedro Millar.

Se ha señalado que estos artistas trabajan espontáneamente, lo que es cierto, ya que no responden a ninguna directiva de partido, sino, que simplemente se declaran ser simpatizantes de los partidos de izquierda y por ende, del candidato de la coalición. Como ellos mismos señalan “[...] *lejos de ser un programa amplio o un proyecto a largo plazo, aquello nació de las inquietudes plásticas y amistad que compartían los pintores en aquel tiempo, además, de un compromiso político afín, vinculado mayoritariamente al PC*”²⁹⁹.

Por otro lado, Luz Donoso señala “[...] *el desarrollo de estos trabajos obedecía a la inquietud de los artistas por tomar posición en el contexto político señalado en la campaña electoral*”³⁰⁰. Es por esto que planteamos la década del 60’ como el origen de la relación entre arte y política.

No esta demás tampoco señalar que en el gobierno de la Unidad Popular ven la posibilidad de que se concreten las políticas culturales, que ansían y que no han podido ver realizadas aún, con los gobiernos que le precedieron, por lo que Carmen Johnson declara que “[...] *aquella acción buscaba básicamente expresar la simpatía del arte ante un proyecto que culturalmente resultaba esperanzador*”³⁰¹.

²⁹⁹ CASTILLO, Eduardo, op. cit., p. 66.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 69.

“Los murales realizados por los artistas ilustraban los problemas sociales bajo un sentido crítico, más sin llegar al lenguaje de la propaganda, lo que finalmente no acontece en el periodo [...]”³⁰², lo recientemente expuesto nos deja claro cuales eran las motivaciones de los pintores, no obstante, no en todo comulgaban con las ideas de la izquierda, hecho que denunciaron a través de sus murales, ya que ellos criticaban el escaso protagonismo otorgado a la figura femenina dentro de la campaña de Allende, por lo que ellos quisieron llenar aquel vacío como es observable en los murales de calle Ñuble como también en el de la ribera del río Mapocho.

Lo escrito hasta el momento corresponde principalmente a los inicios de la relación entre arte y política que en este primer momento se encontrarán fuertemente caracterizadas por la impronta de los artistas de academia para ir dando paso a las brigadas muralistas en la campaña presidencial de 1969-1970.

2.2. HISTORIA DE LA BRIGADAS

Se entenderá por Brigada una agrupación de personas que realizan una actividad en conjunto, muralista cuando utilizan los muros de la ciudad para expresar y socializar la información.

Utilizan los muros como espacios de comunicación para que el público en general que transita por ese espacio, pueda ver o reconocer a través de sus

³⁰² Ibid., p. 68.

trabajos las inquietudes, sensaciones, alegrías, etc. que tiene respecto a la realidad nacional.

Estas agrupaciones se caracterizan por ser espontáneas en su primera fase. En el caso nacional, *“A mediados de los años sesenta surgió en Chile una nueva forma de hacer propaganda política: las brigadas muralistas, una experiencia original que alcanzó gran auge durante el gobierno de la Unidad Popular (UP)”*³⁰³. Estas brigadas se caracterizan por desarrollar un trabajo rápido, directo y simple como lo señala Bellanger en su texto *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*.

Las imágenes y mensaje con contenido político y social son los aspectos principales en el cual trabajan las brigadas, por ello, *“Al calor de la lucha electoral de los años 1963-1964 se gesta un tipo de mural abierto y colectivo, principalmente en Santiago. Se realizan rayados rápidos y murales callejeros en los que participan pintores de trayectoria, estudiantes de arte, trabajadores y pobladores”*³⁰⁴.

A partir del trabajo realizado por artistas en la década del '60, sentarían las bases para el trabajo de las Brigadas que surgirían en 1970, las cuales realizan un mural callejero donde presentan un importante sentido social y político hasta 1973, pues creaban *“Un muralismo político de consignas simples: palomas,*

³⁰³ SANDOVAL, Alejandra. **Palabras escritas en un muro**. Santiago, Chile, Ediciones Sur, p. 27.

³⁰⁴ Bellanger, Ebe, op. cit., p. 34.

manos, espigas y leyendas breves. Se lucha contra el tiempo, los adversarios y carabineros...de aquellos tiempos"³⁰⁵. Con lo cual, el mensaje que quieren transmitir es directo y hace alusión a los antecedentes que estaba viviendo la historia nacional en aquellos días.

El trabajo brigadista ante las amenazas del régimen se vieron obligadas a desaparecer, pero no por completo ya que se trasladaron a las periferias de la Región Metropolitana, principalmente la población La Victoria, La Legua, etc donde continuaban con sus trabajos y estos se proyectaban hasta que fueran sorprendidos por autoridades que de inmediato los eliminaban, es decir, no dejaban rastro alguno del mural.

Ernesto Saúl señala que *"Luego del Golpe de Estado los murales fueron silenciados bajo una capa de cal. De ellos sólo queda el registro fotográfico escaso y disperso. Y junto con las obras desaparecieron las brigadas muralistas"*. Existiendo un período donde no hay registro alguno de actividades realizadas por participantes de alguna brigada, por ello, es difícil saber que hicieron esos autores durante ese tiempo, pero a finales de los '70 reaparecen registros sobre la actividad brigadistas ya que, existen datos donde estos participan como *"Primero en escenografías destinadas a enmarcar actos públicos ; luego a partir de 1979, en colaboración con el medio sindical. La iniciativa correspondió a un*

³⁰⁵ SAÚL, Ernesto. *Artes visuales 20 años, 1970-1990*. Ograma. Santiago, Chile. 1991. p. 115.

*grupo de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile que se habían organizado formando un verdadero ghetto*³⁰⁶.

A partir de 1980, se va gestando un nuevo trabajo brigadista en las poblaciones, ya que buscan expresar sus inquietudes y descontentos surgidos frente a la situación de desorden nacional, por ello *"En forma rápida y clandestina, se inscribe y pinta sobre los muros, denunciando hechos y realidades, como la cesantía, el hambre, la tortura, la desaparición y la falta de justicia y libertad"*³⁰⁷.

2.2.1. LAS BRIGADAS RAMONA PARRA.

*"Al calor de la lucha electoral de los años 1963-1964 se gesta un tipo de mural abierto y colectivo, principalmente en Santiago. Se realizan rayados rápidos y murales callejeros en los que participan pintores de trayectoria, estudiantes de arte, trabajadores y pobladores"*³⁰⁸.

Las Brigadas Ramona Parra, tendrán a lo largo del período histórico estudiado, una particularidad tanto en su producción como el mensaje, obedeciendo a los patrones impuestos o decididos al interior de las filas del Partido Comunista.

Como todas las brigadas-que surgen en los últimos años de la década de los '60- la motivación que tuvieron sus fundadores fueron netamente propagandística,

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 115.

³⁰⁷ BELLANGER, Ebe, *op. cit.*, p. 54.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 34.

cuyo fin era apoyar la candidatura de Salvador Allende a decir verdad, es muy probable que ninguno de los integrantes de la colectividad se imaginara siquiera la importancia y trascendencia que adquirirían durante el gobierno de la Unidad Popular y la trascendencia que tendrían hasta nuestros días, constituyéndose en una forma más de hacer arte.

La producción de esta brigada, estará marcada por los detalles tanto en las formas de los dibujos como en los colores que lo cubren. Sin embargo, antes de hablar de la creación artística de la brigada, será necesario hacer hincapié en la idea de campaña en la que fueron participes.

La Campaña presidencial del año 1969, estaba marcada por la polarización política que Chile estaba viviendo, es por esto, que los actores sociales, deciden hacer una participación más activa del sistema político, formando con ello, una creación basada en lo político-social. Es así como surgió la idea de pintar todos los muros de Chile. Las brigadas Ramona Parra, tendrán un papel fundamental en la implementación de esta idea. Ellos son uno de los primeros grupos organizados que generan la movilización de grupos a través de todo Chile. Sin embargo, la brigada tendría características propias, y es que ellos, buscan una uniformidad en sus trazados que lo distingan del resto y que por sobre todo les entregue una singularidad en sus dibujos.

La técnica utilizada-durante los primeros años- es más bien espontánea-como lo

plantea la tesis- pero pese a esto, la organización es diferenciada (en labores), y diseñada con anterioridad. Los trazados están escritos en bocetos, los cuales son entregados al grupo encargado de plasmarlo en los muros.

Sin duda, estos trazados están enfocados al contexto político social que dichos actores viven.

Dentro de la producción, existen distintos símbolos y distintos protagonistas de los murales que se realizaron durante la primera fase de esta tesis, entre estos integrantes nos encontramos con Tralma, Boris Rivera y Alejandro González.

Juan Tralma hijo de padres mapuches, estudió en colegios como los Matte, Eduardo Edwards y Barros Borgoño, obteniendo hasta sexto de preparatoria, para después dedicarse a la venta ambulante de donde deriva el apodo de Chin-Chin.

Boris Rivera, participante del partido Comunista desde pequeño por herencia de su padre. En el año 1970 estuvo a cargo de la brigadas **Venceremos**, brigada de coalición de los partidos de izquierda, es por eso que los integrantes de las Brigadas Ramona Parra al igual que los de la Elmo Catalán son los mismos que forman esta nueva brigada. La que se constituyó en una de las más activas brigadas propagandísticas dentro de la campaña de Salvador Allende, no obstante, duro tan sólo 42 días, hasta que se concretizó el triunfo de la Unidad Popular lo que se explica claramente por el objetivo a corto plazo de esta

Brigada. En ese momento Boris Rivera vuelve a la brigada Ramona Parra.



Mural pintado por la Brigada Venceremos con motivo de las elecciones presidenciales de 1970. Ubicación desconocida.

Finalmente nos encontramos con Alejandro González más conocido como el **Mono González**, él fue quien ocupó el papel de trazador dentro de la brigada, justificado porque era el único que tenía estudios al respecto, estudiaba escenografía, profesión que le sirvió de sustento durante el periodo de dictadura, no obstante tuvo que desarrollarla en clandestinidad. A él se le atribuyen los signos característicos de la brigada que podemos ver presentes en el siguiente afiche.



Afiche alusivo a los símbolos de las Brigadas Ramona Parra, con motivo de la exposición en el museo de arte contemporáneo que se desarrolló entre el 20 de abril al 20 de mayo de 1971.

Quedan claramente reflejados los símbolos característicos de las Brigadas Ramona Parra, en un primer plano, tenemos la mano-bandera que con sus colores simboliza una delicada relación con las mujeres o quizá con la tierra. Entre otros de los símbolos, siempre se encuentran presentes la mano izquierda, la cual representa al partido comunista, se conjuga con la paloma y la estrella y junto a ellas los símbolos característicos del comunismo el martillo y la hoz. Para concluir con un rostro femenino característico de los murales de la brigadas, el que siempre es representando con rasgos toscos, (nariz ancha y grande, labios

gruesos, etc.)

Cuando se cumple la meta impuesta desde las brigadas, de que Allende se convierta en el presidenta de la República, el mural no cedió su participación y por el contrario, complejiza el accionar de los trazados.

Durante los primeros años de la década del '70, los murales fueron verdaderos cuadros donde lo que primaba era sentido estético del arte. A razón de lo anterior, artistas tan importantes como Roberto Mata, generarían bocetos que serían dibujados y coloreados por las brigadas muralistas. Es tanto la profesionalización que alcanzaba esta brigada, que sus murales fueron expuestos en el Museo de Arte Contemporáneo el año 1971.

El silenciamiento que vive el arte mural, deviene de la represión que sufren muchos integrantes de distintos movimientos sociales. El exilio, desaparición y detención, son las principales razones, por las cuales estas brigadas tienden a ocultarse-ya que en ellas recae el silenciamiento por parte del Gobierno-.

Sin embargo, la constitución del '80 y la reorganización de los partidos de izquierda-y de todos en general- generan un nuevo clima es esta reorganización de las brigadas muralistas. A diferencia de la brigada Elmo Catalán, las brigadas Ramona Parra resurgirán en el año 1982 sin mayores divisiones. Esto tendrá relación con la historia del partido Comunista, el que mantiene su ideología tras el golpe militar-cosa distinta a lo que sucedió con el Partido Socialista- quienes

luego de 1979, generan la postura del socialismo renovado. El acontecer del 11 de Septiembre del año 73, había generado la reflexión de los actores políticos- que participaron de la UP- tras el golpe militar, transformando estos años posteriores en autocrítica a la participación en el gobierno de la UP. Cada partido político tomó sus propias experiencias y sobre ellas, toma decisiones de como actuará en el nuevo contexto político. El partido Comunista, tiene la idea de persistir en sus ideas moderadas que habían sido el punto de conflicto con el PS histórico.

“[...] en cambio, el PC, sensiblemente afectado también por la represión del Gobierno, logró resistirla con mayor éxito que el PS. Se trataba de un partido con mayor experiencia en la acción subterránea, que había tenido una tradición con mayor cohesión y disciplina interna y que durante el Gobierno militar adquirió una estructura de organización celular, con un comité central designado y clandestino, que le permitió mantener una cierta unidad de propósitos y una mayor legitimación de su dirección interna”³⁰⁹.

El que el partido, conserve su ideología, se manifestará en las consignas que será diseñadas en los murales. No obstante, el gobierno es dirigido por la oposición política, por lo tanto, las consignas graficadas responderán al contexto en el que están inmersos los ciudadanos de Chile. La dirigencia de esta

³⁰⁹ CAÑAS, Enrique, op. cit., p.109.

reorganización, estará a cargo de Alejandro Pavín y Mario Valdés, los cuales, incorporarán nuevas técnicas y diseños a los trazados murales, respondiendo a esto al contexto político-social que vive Chile posterior a 1982.

En este contexto, se desenvuelve un proceso sumamente importante para la izquierda: las elecciones parlamentarias y la elección presidencial de 1989 [Castillo, Eduardo. 2006], donde las brigadas Ramona Parra se organizan y lanzan una consigna desde Arica a Puerto Montt, llamada **NO, hasta vencer**. Dicha propaganda era extendida en el territorio nacional en el "bus Amaranto", donde viajan los integrantes de esta nueva fase de la brigada.

2.2.2. BRIGADA ELMO CATALÁN

Esta brigada surgió a comienzo del año 1970, sin embargo el nombre que utilizaban en un comienzo, era distinto al que conocemos en la actualidad. Lo anterior se confirma con registros de que esta brigada era la llamada Brigada Lenin Valenzuela, la cual-al igual que las brigadas Ramona Parra- participó de la propaganda de la candidatura presidencial del año 1969, donde la oposición presentaba dos candidatos. Por un lado, la Democracia Cristiana que presenta como candidato a Radomiro Tomic mientras el partido Nacional, presenta a Jorge Alessandri. Pese al objetivo en común, que dichas brigadas establecieron en un comienzo, su desarrollo estará marcado por las diferencias tanto en sus orígenes como en su concepción política (que significará, una distinción tanto en los

trazados como en las consignas).

No hay una claridad de cuando surge esta primera brigada (Lenin Valenzuela), sin embargo, sus primeros participantes hablan del verano de 1970, donde la idea es apoyar-de manera autónoma- la candidatura de Salvador Allende. ¿Por qué surgen como un grupo separado de las ya existentes Brigadas Ramona Parra? La Brigada Lenin Valenzuela, tenían dentro de sus participantes activos jóvenes pertenecientes a las juventudes Socialistas chilenas, es por esta razón, que critican el tipo de trazado de las brigadas Ramona Parra, ya que consideran que eran mensajes pacifistas y por tanto, no se formaba a un ciudadano crítico de la realidad existente. Ante lo anterior, deciden formar un grupo autónomo, que entregue mensajes más directos y con un contenido político más agudo a los ciudadanos de Chile.

Esta organización estaba desvinculada de algún partido político que decidiera u orientara el trabajo de la brigada-pese a que los integrantes hayan conformado las filas de las juventudes Socialistas de Chile- en sus diseños imperaba la libertad de expresión, muy distinto, entonces, a lo que sucede con las Brigadas Ramona Parra.. Su primera intervención, la realizan en la Universidad Técnica del Estado (actual USACH), como lo recuerdan sus 3 integrantes: José Pinto, Juan Taguada, Patricio Andía.

Había sido tal el auge y participación de la brigada en la calle, que el comité

central de las juventudes socialistas, los llama y les plantea la idea de cambiar el nombre en homenaje al periodista de la Universidad de Chile Elmo Catalán, asesinado a manos del Ejército de Liberación Nacional en Cochabamba- Bolivia (guerrilla boliviana fundada por el Che- Guevara), al cual este pertenecía, en 1970. El grupo acepta el cambio de nombre, porque Elmo Catalán es un referente más importante en la lucha armada socialista.

El trabajo de producción de la brigada Elmo Catalán poseía un carácter bien particular en sus trazados. Por un lado nos encontramos con colores que no fueron suavizados y con formas que parecen ser más toscas. El refinamiento de las figuras parece no ser el objetivo de la producción por lo que sus trazados-al igual que lo de las brigada Ramona Parra- son toscos. Sin embargo, en ellos no se destacaron figuras femeninas, sino más bien (en la primera fase), son textos que intentaron mostrar la realidad que ellos percibieron.

En esta brigada, ocurre lo mismo que en las brigadas Ramona Parra, cuando la UP se hace gobierno, esto es-como lo reafirma la cita- la profesionalización estética del mural.

“Una práctica muralista de gran calidad, con una importante influencia del muralismo mexicano [...] El rayado político de la BEC fue desplazado por un brigadismo netamente artístico, de mayor complejidad plástica que los de la BRP, pero con menor producción. En cierta forma, el sentido propagandístico fue

*siendo reemplazado por el juicio estético*³¹⁰.

Como es sabido, el golpe militar significó, un quiebre y un cambio en el sentido de los trazados de la creación artística. Las Brigadas se desarticulan como organizaciones y los trazados son eliminados de los muros. La junta militar- durante los primeros años- decidió eliminar los vestigios del arte mural de todo el país.

Sin embargo, como nos plantea Rodríguez Plaza, *“Los años de la primera fase del gobierno militar [1973-1976], constituyen una etapa elocuente de un tipo de graffiti valeroso, que no sólo marcaba un territorio, sino que también quería participar en el mantenimiento de una memoria usurpada*³¹¹. El que no se dejara actuar a las brigadas muralistas, significó que no se obtuvieran registros fotográficos de lo acontecido en los murales de todo Chile. Esta brigada se articula nuevamente en la década de los `80, con otro sentido y otros medios aplicados en su técnica. Los registros de estos nuevos trabajos pueden ser analizados y observados hasta la actualidad, debido a que luego del plebiscito de 1980, la Junta Militar legitima su accionar en el gobierno, liberalizando las acciones ciudadanas.

La articulación de esta brigada en los `80, será muy distinta a la formación de la década pasada, esto se deberá al cambio estructural que sufre el PS, desde el

³¹⁰ GONZALEZ, Alejandro, op. cit.

³¹¹ RODRÍGUEZ, Patricio, op. cit., p. 6.

final de la década de los '70. Tras el golpe militar, los partidos de todas las tendencias políticas comienzan una redefinición de sus postulados.

“El PS, comienza a la partir de 1974, a dividirse en varias fracciones o grupos que se reunían espontáneamente de acuerdo a diversas afinidades, por ejemplo, la Coordinadora nacional de Regiones, el Consenso, el Movimiento de Acción Socialista, el PS-Humanista, etc.

Pero la división principal fue la que protagoniza en 1979 el grupo renovador de Carlos Altamirano, que se aleja progresivamente del leninismo, y el grupo tradicionalista de Clodomiro Almeida, que tiende a preservar la definición “marxista leninistas”. Esta división acelerará el avanzado proceso de fragmentación que experimentaba la colectividad desde los inicios del Gobierno militar”³¹².

Esta nueva concepción, será una conclusión-de algunos militantes- de cómo se desarrolló el gobierno de la UP. Comenzaron a salir distintas posiciones de cual y como el PS efectuó su protagonismo al interior del gobierno. Sin embargo, muchos coinciden en la reestructuración que debe hacer el partido, alejándose del histórico PS chileno, que conservaba como ideología la impuesta desde el Leninismo ruso. Se acaba así el flujo revolucionario armado y se fundaba otro

³¹² CAÑAS, Enrique, op. cit., pp. 110-111.

PS, esta vez, sería un PS más conservador, que busca la liberalización vía democrática.

A esta nueva postura, no adherían todos los militantes, por lo que el PS sufrirá la fracción de sus militantes. Es así, como la Brigada Elmo Catalán, tomará un camino más independiente-alejándose de la dirigencia del partido- por dos razones.

La primera de ellas es que los nuevos integrantes de la brigada Elmo Catalán serán los estudiantes del sector céntrico de la capital y sumado a este, el sector cordillera. Los estudiantes secundarios, serán parte importante de la articulación del movimiento popular opositor al gobierno militar. La organización de dichos estudiantes, será desarrollada en la FESES (federación de estudiantes secundarios), el cual, tendrá un rol protagonista en cuanto al movimiento de oposición el régimen militar.

Como segundo punto; encontramos las disidencias al interior de todos lo partidos de izquierda-meses antes del plebiscito de 1988- generan una conversión de la brigada Elmo Catalán. Muchos de los antiguos militantes de las juventudes socialista-a la cual pertenecía esta brigada, en la década de los '70- han cambiado su visión del socialismo por lo que llegan a trabajar a la brigada, grupos de jóvenes que no muy conectados con la izquierda histórica de la década de los 70.

Al resurgir en la primera mitad de la década de los '80, las brigadas desarrollan su trabajo en el sector periférico de la ciudad, principalmente en las poblaciones emblemáticas de Santiago, como por ejemplo: Villa Francia, la Victoria, La legua y Santa Adriana (callejón lo Ovalle. Panamericana Norte). Los murales tiene un carácter en los cuales, se incluyen mensajes más fuertes: aparece la muerte, la represión y la desaparición como principales consignas. La técnica, incorpora nuevos elementos, entre los cuales aparece el spray y los diseños representan- en algunos casos- cómic o el graffiti (Castillo, Eduardo. *Puño y Letra*).

El despliegue de estas brigadas, despertarán con sus antiguos nombres después de 1982 cuando era más factible generar el arte en las calles. Luego de esto, el foco de las brigadas cambiará de objetivo y se concentrará en el plebiscito de 1988, donde las consignas apuntaban a votar contra el NO.

2.2.3. BRIGADA CAMILO TORRES

La actividad muralista durante el siglo XX tuvo distintos exponentes, como se ha señalado, entre las que encontramos; las Brigadas Ramona Parra; Elmo Catalán; Camilo Torres, etc.

La brigada Camilo Torres-al igual que es resto de las brigadas,- tiene un objetivo y una historia particular que se vinculará al proceso político-social donde esta surge. Sus inicios, los encontramos en la década del '80 y su objetivo es volver a

la simpleza del mensaje transmitido a través de su creación en el arte muralista.

En cuanto a la información recopilada sobre la historia de la brigada es bastante escasa, es decir, no existió ninguna persona interesada por reconstruir la historia de la Brigada Camilo Torres, por tal fue muy difícil rehacerla haciéndose necesario asistir al partido Izquierda Cristiana para encontrar más antecedentes sobre el tema.

A partir de mayo de 1983 comienza a surgir un movimiento social en las poblaciones en contra de la dictadura militar, es decir, buscan el fin del régimen, por ello, la población se moviliza y vuelve a reunirse en fin de lograr nuevas estrategias que les sirvieran para demostrar su descontento ante los hechos sufridos desde el 11 de septiembre de 1973 (Pronunciamiento Militar).

La Iglesia Católica en Chile, va a tener posiciones tanto moderadas como confrontacionales, respecto a la dictadura militar. Dentro de las visiones moderadas, existe la idea de no estrellarse directamente contra la dictadura (CAÑAS, 1995), por otro lado, la Iglesia confrontacional condena los actos del gobierno de manera directa, apoyando a las víctimas de la represión y apoyando al postura de una solución democrática. La Iglesia, a lo largo del siglo XX ha tenido una participación-más bien activa- en el proceso político chileno. Desde la década del '40, la Iglesia apoyó al partido conservador. Luego va dirigiendo su mirada hacia el partido de centro-Democracia Cristiana-, que se irá concretando

luego del golpe militar, sumado al apego que tendrá una parte de la Iglesia con la izquierda. *“Durante el gobierno militar se vincula espacialmente con la DC, pero también, con algunos sectores de la izquierda cercanos a la teología de la liberación”*³¹³.

Es por esto, la sociedad va tomando fuerza para exponer su oposición en contra del régimen, surgiendo así las Unidades Muralistas Camilo Torres en la década del '80, la cual se toma de ese nombre porque *“Ante todo, Camilo Torres Restrepo es el símbolo del compromiso de los cristianos con la revolución. Su ejemplo, de acción conjunta con todos aquellos que estuviesen por la liberación popular, despertó a muchos creyentes que dormían acunados por la ideología dominante. Camilo surge como una erupción representando a miles de cristianos que ya, como lava silenciosa, luchaban por concretizar la profecía de igualdad y fraternidad entre los hombres”*³¹⁴.

Esta brigada se diferencia del resto por tener principalmente una ideología Católica, la cual se transmite en cada uno de sus trabajos muralistas a través de símbolos usados por la Religión Católica, además como señala Iván Gutiérrez ésta se formó en comunidades cristianas³¹⁵, ya que en esos días las personas se refugiaban en los centros que impartía en apoyo y ayuda a la comunidad,

³¹³ Ibid., p. 117.

³¹⁴ TORRES, Camilo. **Morir por los amigos**, Izquierda Cristiana 198-? Paris. p. 1.

³¹⁵ Entrevista realizada el día 13 de noviembre de 2007 a Iván Gutiérrez, quien fue participante de la Brigada Camilo Torres y actualmente participa en actividades del Partido Izquierda Cristiana.

además son unidades porque en cada comunidad cristiana existían un grupo que trabajaban en conjunto para la creación de los murales de la Brigada Camilo Torres, la cual *"[...]está compuesta por jóvenes cristianos de la comunidad de base de Pudahuel. Se declaran latinoamericanistas y buscan expresar los sentimientos del pueblo, el dolor, la represión, pero con una visión de esperanza, fuerza y liberación. Esto lo expresan con colores cálidos, en contraposición al negro, en el cual simbolizan la censura, la dictadura. Postulan un mural sin literatura el cual "debe entenderse por sí sólo" y va dirigido al poblador, al hombre de la calle"*³¹⁶.

Según Nelson Flores "Moncho" (Secretario Político del Partido Izquierda Cristiana), las Brigadas Camilo Torres surgen en las comunidades cristianas de la época que querían hacer la revolución y se encontraban específicamente en el Sector Norte de la ciudad de Santiago, ya que, es ahí donde la Izquierda Cristiana tiene una mayor participación y apoyo en su ideología. Ésta se caracteriza por tener tres tipos de participaciones: Universitarias, Educación Media y la población principalmente³¹⁷.

Una de las principales características que presentan los murales hechos por esta brigada es que, participan estudiantes secundarios los cuales desarrollan su

³¹⁶ DÍAZ, Alberto, op. cit., p. 104.

³¹⁷ Entrevista realizada el día 13 de noviembre de 2007 a Nelson Flores "Moncho", quien participo en los inicios de la Brigada Camilo Torres y actualmente cumple labores en el partido de Izquierda Cristiana como Secretario Político.

trabajo a partir del trazado diseñado con anterioridad por **Mico**, quien da el vamos a los demás activistas para que realicen el trabajo de pintar con los colores que tuvieran a mano y viendo que sus tonos fueran realmente buenos para atraer la atención de la ciudadanía, por ello, en la cita antes referida se señala que utilizan el negro de fondo, porque borra rápidamente cualquier color que hubiese en la pared para luego pintar sobre el, pero no tan sólo es así, sino más bien, de acuerdo al poco tiempo que tenían y a los escasos materiales, se decide cual es el tono de fondo que le sirviera más para contrarrestar los tonos del mural en creación³¹⁸.

Así también, el escaso tiempo que tenían los activistas en la realización de su trabajo era fundamental que fuera bien aprovechado, ya que en cualquier momento podían aparecer representantes del poder. Por ello, debían tener una muy buena organización y distribución de tareas para que en muy poco tiempo estuviera listo el mural en cuestión.

En cuanto a las formas e imágenes que pudieran aparecer en los murales de la Brigada, estos están relacionados directamente a los hechos que aparecían en los diarios o sistemas de comunicación, donde la sociedad chilena se informaba constantemente, es decir, *“Los objetos y los eventos exteriores al individuo despiertan en él un conocimiento sensorial, una gnosis, una percepción de ellos,*

³¹⁸ Ibid.

*conocimientos que puede o no ser una reproducción fiel de la realidad objetiva*³¹⁹.

Los murales de las Brigadas Camilo Torres tenían como interés, “[...] *nuevas prácticas de muralismo político [...] en el contexto de las luchas contra el régimen militar*”³²⁰. Ya que, buscaban recobrar que las personas fuesen capaces de ver el mural y lo leyeran de inmediato, es decir, que fuera un lenguaje simple y directo. Por ende, “[...] *la imagen tendrá siempre algunos elementos reales provenientes de los objetos, los que son transmitidos por canales de contacto social que informan sobre ellos*”³²¹.

La información pública de la historia de la brigada y como esta se fue desarrollando es muy escasa, por tal, no hay mayores antecedentes que ayuden en la reconstrucción de su historia y trabajos muralistas. Es decir, no existió persona alguna interesada por recopilar información y antecedentes para luego crear un documento que sirviera para materializar el trabajo realizado en fin de hacer revolución y acabar con el régimen militar en la década de los '80.

³¹⁹ ANGUITA, Juana. *Las imágenes: una condicionante del comportamiento individual y colectivo*. Departamento del Trabajo y Desarrollo organizacional. Universidad de Chile. Santiago, Chile. 1976. pp. 5-6.

³²⁰ SANDOVAL, Alejandra. op. cit. p. 43.

³²¹ ANGUITA, Juana. op. cit., p. 8.

2.2.4. AGRUPACIÓN DE PLÁSTICOS JÓVENES (APJ)

Esta unidad brigadista se origina en el período silenciado de los murales, con alumnos universitarios que participaban de talleres donde cogían a los artistas de diversas disciplinas. Motivados por *“La desorientación que reinaba al interior de la Escuela de Bellas Artes, la falta de organismos estudiantiles y el poco contacto con los estudiantes de mayor edad, empujó al grupo a organizarse y de allí nació la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) que reivindicó principalmente el aspecto gremial”*³²².

Esta brigada se diferencia en sus trabajos a los de 1970, ya que para toda organización en cuanto a su trabajo, se requería de una reunión donde se conversaba con dirigentes sindicales y obreros, dando como resultado los principales temas en que debían ser inscritos la creación de un mural.

El trabajo desarrollado fue autofinanciado por los mismos integrantes de la Brigada, surgiendo- con el tiempo- los problemas se derivan en el cómo obtener los recursos suficientes para la actividad, por ello, comienzan a utilizar otros materiales, entre los cuales encontramos; afiches abiertos donde imprimían las imágenes, que antes eran trazados en las paredes, situación que comienza a cambiar ya que *“A partir de 1984 la APJ retorna al trabajo del mural y la organización de curso destinados a formar gente interesada en esa actividad. El*

³²² SAUL, Ernesto. *Artes visuales 20...* op. cit., p. 115.

*recrudescimiento de la represión, la dinámica interna de los grupos, el interés por otro tipo de actividad, como música, teatro, hacen que el movimiento se vaya debilitando*³²³.

La realidad en la cual estaba inmersa la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) a mediados de los 80, provoca quiebres en su organización y continuidad como brigada, ya que fue perdiendo apoyo por parte de los integrantes, es decir *“La propia APJ fue perdiendo empuje; hubo deserciones y se debilitó la unidad del grupo. A comienzos de 1987, la APJ desaparece y sus miembros se integran a la asociación de pintores y escultores (APECH) o retornan a sus talleres*”³²⁴

3. ANÁLISIS DE LOS MURALES

Con el objetivo de efectuar un análisis más riguroso nos tomaremos de lo propuesto por Panofsky en relación al método, preiconográfico, iconográfico e iconológico; el que se traducirá en la elaboración de una ficha por mural, las que serán adjuntadas como anexos.

A continuación se presenta un análisis de una selección de murales, clasificados según las fases establecidas en apartados anteriores, para el apartado de muralismo; por lo que los murales estarán sujetos a esa misma clasificación, sin

³²³ Ibid., p.116.

³²⁴ Ibid., p. 116.

embargo, no nos detendremos mayormente en las fases, simplemente las enunciaremos.

3.1. PRIMERA FASE, DÉCADA DE LOS '60: "EL MURAL EN LAS ELECCIONES PRESIDENCIALES"

3.1.1. MURALISMO ESPONTÁNEO: "EL MURALISMO EN LA CAMPAÑA PRESIDENCIAL DE 1963-1964"

- FOTOGRAFÍA NÚMERO 1: MURAL CAMPAÑA PRESIDENCIAL DE 1963-1964, LA PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN LA CAMPAÑA PRESIDENCIAL.



Pintado en 1964 por los pintores Luz Donoso, Carmen Johnson, y Pedro Millar, durante la campaña presidencial del mismo año, en homenaje a la mujer. Este mural se ubica en calle Ñuble. Tomado desde el Libro Puño y letra, de Eduardo Castillo Espinoza.

Contextualizar una obra de arte es indispensable para poder analizarla e interrogarla, para hacerla hablar de esa historia que esconden a través de aquella representación.

Este mural se sitúa en plena década de los '60 principalmente en la contienda electoral que se viene desarrollando desde fines de la década anterior. Esta es la segunda vez que Salvador Allende se postula como candidato presidencial, pero en esta ocasión vuelve a recobrar importancia para su campaña un lugar que históricamente le ha pertenecido a la izquierda, la calle.

De forma espontánea, sin depender de la directiva de ninguno de los partidos de izquierda deciden participar de su campaña, los artistas de caballete Carmen Johnson, Luz Donoso y Pedro Millar, a través de la monumentalización de sus obras. Con el objetivo de hacer campaña presidencial a favor de Salvador Allende, además de estar motivados por dar a conocer su apoyo al proyecto de la Unidad Popular, en el que han depositado esperanzas principalmente en el aspecto del proyecto cultural que ven promisorio, el que estará contenido en la medida número 40 "Creación del instituto nacional del arte y la cultura".

Es este el punto inicial del muralismo que caracterizará a la política desde la campaña presidencial de 1964, en adelante alcanzando su mayor auge en la campaña electoral de 1969-1970, que da por triunfador a Salvador Allende.

La obra esta dirigida a un electorado femenino, lo que es evidenciable

claramente, por que recordemos que desde 1949 bajo la presidencia de Gabriel González Videla la mujer tiene derecho a voto en elecciones presidenciales y parlamentarias y desde 1935 para elecciones municipales, no obstante, desde esta obra los autores hacen un reclamo a lo que se venía gestando en la campaña presidencial de Salvador Allende, puesto que ésta estaba fuertemente dirigida hacia la figura masculina, el hombre trabajador, el obrero, y dejaba relegada completamente la figura femenina, por lo que los estos artistas deciden devolverle el lugar que se merece a la mujer.

El mural refleja el ideal de mujer-madre, en cambio la campaña llevada a cabo por la izquierda pone su énfasis en representar al hombre como un trabajador, un obrero, un combatiente, además históricamente al representar a la familia, siempre se acude a la imagen femenina, de hay que se explique la ausencia de la figura masculina dentro de la obra a excepción del niño ya que el depende estrechamente de la madre.

Que este mural se encuentre fuertemente inspirado en la figura femenina se puede observar en la utilización de colores fuego, cuyo objetivo es provocar al receptor la sensación de calidez y tibieza propia de las madres, que se representan en el mural, a esto sumamos la predominancia del color rosa tanto en el vestuario de alguno de los personajes de la composición como, en el ramo de calas que se encuentra presente con un papel protagónico en el centro de la obra y en las letras de la escritura del mensaje que esta presente, el que esta

tomado del proyecto de gobierno, pero desde el punto de vista de aquellas problemáticas que aquejaban a las madres de familia, el que será principalmente leído por el electorado femenino, ya que los colores van inclinadas para que ellas lo perciban.

El mensaje presente en la imagen “Mantendremos la unidad de la familia en el gobierno de la Unidad Popular con mejores salarios vivienda salud y educación” puede ser reflejo de la medida 11 “Protección de la familia”, además de mejores salarios que para el contexto puede ser entendida con la medida número 35 “Fin a la cesantía”, que se encuentran contenidas en las cuarenta primeras medidas del gobierno de Allende. Sin embargo, a pesar de la existencia de un mensaje explícito en apoyo a la campaña de Salvador Allende se extraña la imagen del símbolo característico de su candidatura la X con la A, que para el periodo era el símbolo característico de la campaña de Salvador Allende.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 2: CAMPAÑA PRESIDENCIAL 1963-1964. GRANDES PERSONAJES DE LA HISTORIA NACIONAL EN LA RIBERA DEL RÍO MAPOCHO.**



Pintado en 1964 por los pintores Luz Donoso, Carmen Johnson, y Pedro Millar, durante la campaña presidencial del mismo año. Este mural se ubica en la ribera del río Mapocho. Tomado desde el Libro Puño y letra, de Eduardo Castillo Espinoza.

Este mural al igual que el anterior se sitúa en el contexto histórico de periodo de elecciones presidenciales de la década del '60, donde el mismo grupo de pintores de caballete, sumando un nuevo integrante Hernán Meschi, se proponen pintar un nuevo mural pero en esta ocasión el lugar elegido será la Ribera del Río Mapocho. Estos pintores siguen actuando de forma espontánea en apoyo a la candidatura de Salvador Allende, persisten los mismo motivos que originaron su ingreso en la vida política a través del arte.

En este mural las mujeres siguen estando presente formando parte de la política pero no de forma exclusiva como en el mural anterior, puesto que en esta convergen distintos actores tanto de la sociedad como de la historia de Chile. Ahora se hace alusión al proyecto de la Unidad Popular pero en un ámbito más general como por ejemplo a la nacionalización del cobre y la riqueza que esta acarrearía la que podría ser traducida en mejoras en la educación, salud, etc.

Esta dirigido hacia un electorado de clase popular ya que se ubica en el Barrio Mapocho, lugar donde convergen gran cantidad de gente que se dirige a la Vega Central o la Piojera.

La composición interna de la obra la podemos analizar desde el punto de vista de cómo se ordenan los partidos políticos, partiendo por el centro del mural tenemos la presencia de un grupo de mujeres de edad adulta, de características homogéneas en cuanto a su fisonomía, en tanto, desde el punto de vista etéreo existen diferencias entre mujeres que tienen hijos pequeños, que parecieran ser más jóvenes y otras que perfectamente podrían ser sus abuelas. Están representadas con colores rojos, lilas, rozas, verdes y cafés claros y oscuro, y finalmente negro, estos hacen alusión a la pasión, la feminidad, la gama de los verdes hace alusión a la naturaleza y fertilidad. En el mural las mujeres están representadas de forma natural, en tanto, lo colores tierra hacen alusión a la calidez propia de las madres, mientras que el color negro hace alusión a la autoridad que se encuentra presente en aquellas personas que por uno u otro

motivo se reviste de una mayor autoridad dentro del grupo, que en algunos casos pueden ser las mujeres mayores, aunque para el caso de este mural ellas se ven representadas con colores claros lo que podemos asociar a la naturalidad.

Transitando hacia la derecha se conjugan un grupo de personajes que podemos dividir en dos, por un lado están los militares que personifican a la derecha conservadora en tanto se conjugan con ellos dos personajes de la historia de Chile, pero estos no son cualquier personaje, son José Manuel Balmaceda y Luis Emilio Recabarren, quienes precisamente durante su vida política abogaron por los ideales políticos más reformistas, que principalmente se asocian a las ideas de izquierda, solo estos dos personajes tienen caras con facciones propias no como el resto de personajes que presentan facciones simulares y no personalizadas. Estos personajes se encuentran con vestimentas de color negro lo que claramente deja relucir el poder y la dureza que han ostentado en los distintos periodos históricos.

Mientras que en el extremo izquierdo del mural esta la presencia de los trabajadores y trabajadoras, parecen ser personas más jóvenes, este sector del electorado corresponde a los adherentes de la izquierda el de los trabajadores y tal vez están personificados por personas jóvenes por que necesitan su fuerza para realizar los cambios que son necesarios en el país.

Junto con los personajes representados en el mural se entrelazan varios lienzos con mensajes alusivos al proyecto de gobierno de la Unidad Popular, como

por ejemplo el que hace alusión a la nacionalización del cobre, en tanto, el que sostiene Balmaceda y siguiendo la misma lógica –del lienzo anterior- de las riquezas nacionales con las que cuenta el país ya que estas se pueden traducir en mejoras en la calidad de vida de las personas, como por ejemplo en educación.

A diferencia del mural anterior este mural si cuenta con el típico símbolo de la candidatura de Allende de 1964, la X con la A en los colores patrios, la que significa vota por Allende la parte superior de la X es la V de vota y la parte inferior es la A de Allende, cruzadas por la X que significa por.

El símbolo vota Allende fue realizado en distintas partes de Santiago, por partidarios de la candidatura de Allende aunque de una forma muy rudimentaria.

Como se muestra en la siguiente imagen

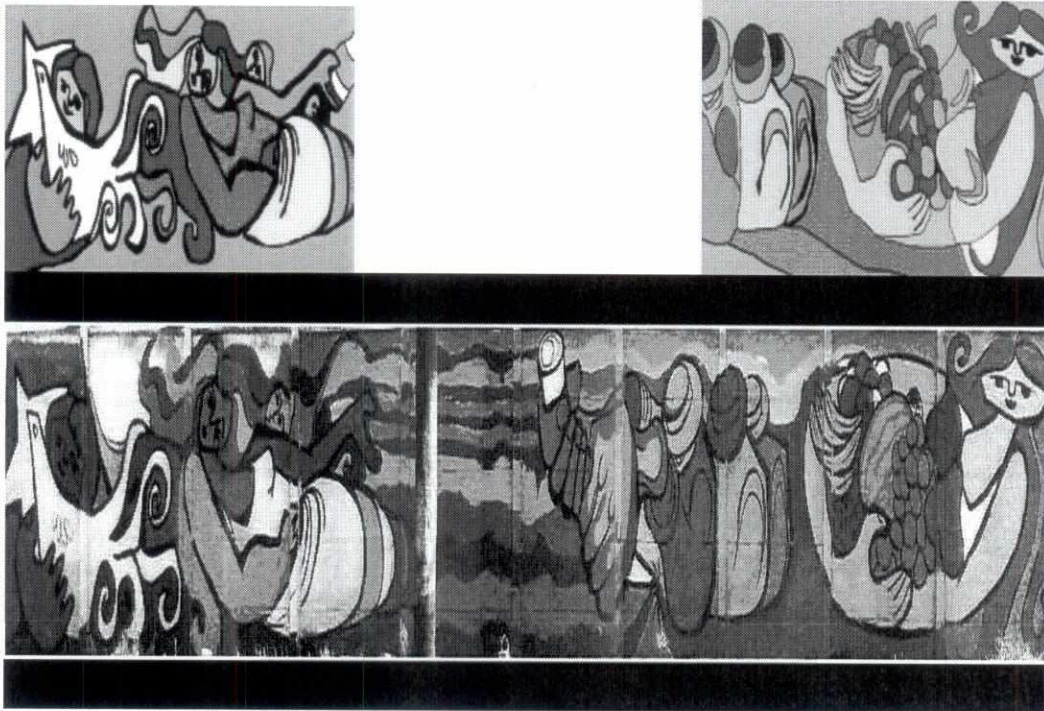


Autor desconocido, pintado en 1964, con motivo de la campaña presidencia de Salvador Allende, en la Ribera del Río Mapocho. Imagen tomada de la tesis de El arte Muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973.

Aunque la foto está un poco borrosa, se puede apreciar al consigna “Soberanía Popular...Allende” y en el costado derecho el símbolo de la campaña (X).

3.1.2. MURALISMO AUTÓNOMO: “EL MURALISMO EN LA CAMPAÑA PRESIDENCIAL DE 1969-1970”.

- FOTOGRAFÍA NÚMERO 3: CAMPAÑA PRESIDENCIAL DE 1969. ALUSIVA A LAS CUARENTA PRIMERAS MEDIDAS DEL GOBIERNO DE SALVADOR ALLENDE. EL MEDIO LITRO DE LECHE Y LA REFORMA AGRARIA.



Autor Brigadas Ramona Parra. Pintado 1969, durante la campaña electoral que llevó a la presidencia a Salvador Allende, alusivo a algunas de las cuarenta medidas de su gobierno; El litro de leche y la reforma agraria. Las imágenes en color fueron tomadas del libro El sueño Pintado de Eduardo Carrasco. Las imágenes den blanco y negro fueron tomadas de <http://www.colectivobrp.cl/>

La obra se circunscribe dentro del periodo de la campaña presidencial de 1969-1970, periodo en el que Salvador Allende se alza como presidenciable por cuarta

vez consecutiva, no obstante, esta vez será la definitiva.

En este periodo ya se cuenta con la conformación de brigadas muralistas dependientes de los partidos de izquierda como es el caso de las Brigadas Ramona Parra, que se formaron como tal en el año 1969, por lo que ya no estamos hablando de un muralismo espontáneo o autónomo, sino, que de un muralismo propagandístico en el que se hace una fuerte campaña presidencial teniendo como consigna principal las cuarenta primera medidas del gobierno de Allende.

Dos son las principales medidas que se conjugaron en este mural la número 15 “Leche para todos los niños de Chile”, justificadas por el aumento de la natalidad luego del año 60; y la número 24 “una reforma agraria de verdad”, buscando regular el trabajo agrícola al interior de los latifundios, los cuales concentraban en pocas manos la propiedad de la tierra y junto con esto, generando una improductividad de la mayoría de estas propiedades, alcanzando un 95%. Esto genera una precariedad en la vida de los inquilinos, porque se genera una desproporcionalidad en los sueldos que los dos grupos reciben. Por la cantidad de producción y las ganancias obtenidas, el dueño del latifundio obtiene un sueldo mayor al debido en desmedro del sueldo que alcanza los campesinos. Por lo anterior, el proyecto de Salvador Allende es profundizar las reformas llevadas a cabo por el gobierno de Freí, las cuales fueron-según el pensamiento de la Unidad Popular- muy moderadas para la condición de los inquilinos del país.

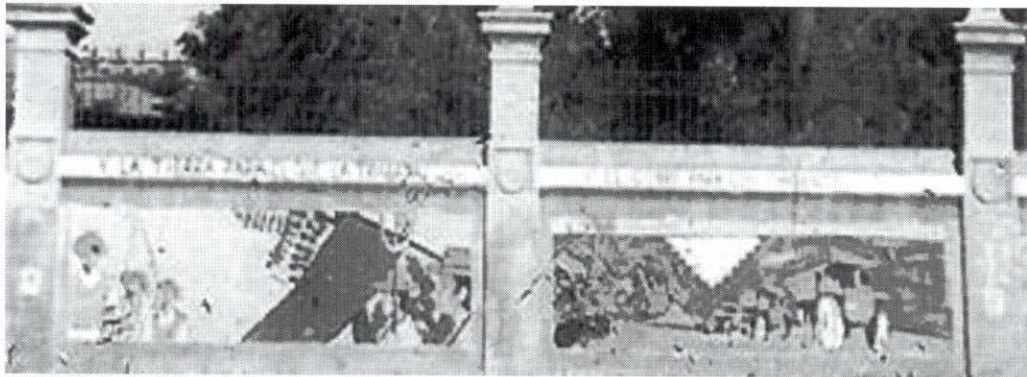
Pero también pretendía dar respuesta a las necesidades inmediatas que estaba experimentando la población como lo era el hambre y la cesantía.

Podemos ver que las brigadas muralistas comienzan a incorporar bastante a la figura femenina dentro de los murales, puesto que la vincula con la lactancia así también con la tierra, además de la fertilidad, por eso es que existe una gran presencia del color verde dentro de la composición puesto que el concepto común a todo el mural es el de fertilidad, tanto de la tierra que provee al hombre de productos, como de la mujer que da vida. En tanto, los colores rosa hacen alusión también a la feminidad presenta dentro de la composición.

3.2. EL MURAL TRANSITA HACIA EL ARTE

3.2.1. MURALISMO PUBLICITARIO O DE PROPAGANDA: DESDE 04 DE NOVIEMBRE DE 1970 HASTA 1971.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 4: EL GOBIERNO HACE PROPAGANDA A TRAVÉS DE LOS MUROS. MUROS DEL HOSPITAL BARROS LUCO. ALUSIVO A LA NACIONALIZACIÓN DEL COBRE Y LA REFORMA AGRARIA.**



Autor desconocido, realizado en 1970, como medio de propaganda de los logros del gobierno de la Unidad Popular. Ubicado en la Gran Avda. José Miguel Carrera, en los muros del Hospital Barros Luco. Tomado desde www.abacq.net/imaginaria/exp25htm

El gobierno de la Unidad Popular ha realizado un gran trabajo social respecto a convencer a la gente que apoye su gobierno y que participe de su proyecto país, el cual esta dirigido a recuperar recursos nacionales para el aprovechamiento y bienestar de la sociedad.

Querer recuperar materias primas como el cobre, mineral que ha sido extraído para exportarlo a países principalmente europeos motiva a Salvador Allende a que esta realidad debe cambiar, puesto que señala que las riquezas

nacionales deben ser principalmente aprovechadas por los propios ciudadanos, es decir, que ese mineral debe ser usado en primer lugar por los chilenos como señala el mural "y el cobre para los chilenos",

El trabajo muralístico desarrollado en el Hospital Barros Luco es un trabajo que quiere representar uno de los puntos de las primeras 40 medidas tomadas por el gobierno de la Unidad Popular, de tal forma que se utiliza una de las paredes que protege al centro hospitalario donde asiste gran cantidad de público de la zona sur de Santiago.

Se presenta en el mural maquinaria industrial utilizada por los mineros para la extracción del cobre, material que es muy cotizado por distintos países gracias a que es de fácil manipulación para la creación de herramientas, cañerías, cables, etc.

Se presenta en este mural colores como el rojo, café, negro, plomo, verde y blanco, de los cuales el rojo significa la fuerza y energía que este mineral posee, el café que se relaciona a la tierra y al trabajo que realizan los hombres allí, el negro que simboliza el poder que tiene en conjunto del plomo como elementos de gran duración en el tiempo, el verde que representa a la naturaleza y todos sus recursos y finalmente el blanco, color que se asemeja con la pureza que posee este mineral.

Por último, el hecho de que este mural señala que el cobre debe ser para los

chilenos también nos señala que busca ser una fuente de trabajo para nuestra sociedad, trabajo que irá en beneficio tanto del trabajador como de su familia, pues le servirá para mantenerla y resguardar su futuro y bienestar.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 5: EL GOBIERNO HACE CAMPAÑA PRESIDENCIAL A TRAVÉS DE LOS MUROS. MUROS DEL HOSPITAL BARROS LUCO, ALUSIVO AL TRABAJO PARA TODOS.**



Autor desconocido, realizado en 1970, como medio de propaganda de los logros del gobierno de la Unidad Popular. Ubicado en la Gran Avda. José Miguel Carrera, en los muros del Hospital Barros Luco. Tomado desde www.abacq.net/imaginaria/exp25htm

La sociedad chilena en el año 1970, comienza a manifestar gran entusiasmo en las propuestas realizadas por la Unidad Popular durante su gobierno, lo cual se manifestó en el trabajo muralista realizado por brigadas muralistas en el Hospital Barros Luco, lugar que se caracteriza por ser un centro de asistencia pública donde converge gran cantidad de población de la zona sur de Santiago.

Los muralistas toman la iniciativa de ejecutar un mural que representó las primeras 40 mediadas tomadas por el gobierno de la Unidad Popular para velar por el bienestar de la sociedad en general como por ejemplo, [...] “y habrá trabajo

para todos, el cobre para los chilenos, etc”.

Se utiliza uno de los muros que protege el hospital Barros Luco para trazar el mural donde se utilizan colores como el rojo, azul, café, amarillo y blanco. El color blanco presente en la figura femenina que abrazó los trigos y que tiene de fondo la bandera nacional, significa en primer lugar la libertad representada por el color blanco, que en conjunto a los elementos de la tierra y la bandera representan el ideal de la reforma agraria, -la tierra para quien la trabaja-. Entendida en la lógica de que la tierra es fecunda, por lo que hay que trabajarla en su amplitud no solo le 5% del total de las tierras agrícolas pertenecientes a los latifundios.

Principalmente, en cuanto a las formas, estas marcan el movimiento de las figuras humanas y elementos propios a cada oficio representado en los murales.

Las figuras humanas muestran distintos oficios por medio de la utilización de un vestuario distintivo y herramientas de trabajo como la maquinaria que extrae minerales.

Dicha obra fue creada para emitir un mensaje claro y directo en canto a las transformaciones que se buscaban lograr para convertir la realidad socio-política y económica del país.

La obra fue creada para todo público, es decir, para que fuera vista por todo aquel que transite por el lugar y que asista a este hospital público, además tiene

como intención de comunicar los logros de las metas propuestas por el gobierno con respecto a mejoras laborales y sociales que buscaba la población. Por ende, estos murales son reflejo de la materialización de parte de las primeras 40 medidas.

3.2.2. MURALISMO ARTÍSTICO: PRESENTE DESDE ABRIL DE 1971 Y HASTA OCTUBRE DE 1972, SU FIN CONVERGE CON EL PARO DE LOS TRANSPORTISTAS.

- FOTOGRAFÍA NÚMERO 6: MURAL REALIZADO EN EL HOSPITAL DEL TRABAJADOR.



Mural de las Brigadas Ramona Parra, pintado el año 1972, en una de las salas de espera del Hospital del Trabajador, con motivo de un concurso el cual ganó la misma brigada.

El trabajo muralista desarrollado por la Brigada Ramona Parra es uno de los más importantes en el arte estético, ya que fue incorporando técnicas utilizadas por artistas profesionales tanto chilenos como mexicanos que se destacaban en el trabajo del mural político.

La creación del mural fue realizada en el año 1972 en cuyo período, el trabajo por parte de las Brigadas comienza a tener un relajamiento político en cuanto a su hacer muralístico y comienzan a integrarse a temas de índole internacional.

Las imágenes usadas por las Brigadas Ramona Parra son seres humanos de sexo principalmente femenino sumado a elementos de la naturaleza a través de representantes de ella como los animales, aves y plantas. Por ende, dicha connotación hace alusión a la historia mítica del hombre americano.

El mural fue expuesto en una sala de espera del Hospital del Trabajador a partir del año 1972, donde hasta el día de hoy se muestra a todo aquel que asista la recinto de asistencia medica.

De acuerdo al texto de la Asociación Chilena de Seguridad, este mural “[...] es la reproducción de un sentimiento alegórico sobre la historia mítica del hombre americano”³²⁵, el cual fue llevado a concurso público donde se iría a presentar esta obra. Cuyo proceso de elección sobre el ganador fue inédito a vista del jurado, ya que, no conocían a su creador, por ende, se sorprendieron demasiado al enterarse de que eran integrantes de las Brigadas Ramona Parra entre ellos figuraban; Alejandro González, Carlos Castillo, Diego Durán entre otros, quienes fueron los creadores de este trabajo que intentaba recuperar las formas de comunicación directa y de fácil entendimiento para el público en general que lo observaba.

³²⁵ ACHS Cultura & Trabajo. 2006. p. 19.

Este mural se explica dentro del contexto de estabilidad política que posibilita que las distintas brigadas evidencien un relajo y puedan desarrollar un trabajo mucho más estético.

En cuanto al mural expuesto, es un trabajo donde los artistas se preocupan más por el arte estético que por realizar un arte político. De tal forma, las figuras humanas y animales son los que cobran importancia en este texto, acompañados de varios colores como el azul, celeste, violeta, verde, café, rojo y amarillo nos dan cuenta que son colores propios de distintas especies en la naturaleza. Lugar donde el ser humano habita y se relaciona con el mundo animal.

El mural muestra una armonía entre la vida y la muerte, ya que muestra distintas instancias de crecimiento que tiene éste en la tierra, lugar donde convive con otros seres para luego pasar a su etapa final que es la muerte, es decir, repitiéndose el ciclo de la vida.

Por último, el trabajo realizado por las Brigadas Ramona Parra no tiene mucha influencia política en este mural, por ello, se presenta al público más bien como una obra de arte.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 7: MURAL REALIZADO EN LA RIBERA DEL RÍO MAPOCHO CON MOTIVO DE LA CONMEMORACION DE LOS 50 AÑOS DEL PARTIDO COMUNISTA.**



Mural pintado en 1972 en la ribera del río Mapocho con motivo de la conmemoración del 50 aniversario del partido comunista. Tomado en <http://www.abacq.net/imaginaria/exp01a.htm>

El año 1972 se caracteriza porque salen a la luz pública distintos abusos por parte del empleador sobre el empleado en distintos oficios desarrollados en la sociedad chilena, por ello, la gente comienza a movilizarse en contra de sus jefes por las malas condiciones labores, abusos en cuanto al horario de trabajo, el pago de un salario bajo ante el trabajo que realizan, etc.

Los hechos señalados anteriormente indican el comienzo del fracaso y descontento por parte de la sociedad ante las primeras 40 medidas tomadas por el gobierno de la Unidad Popular, lo cual lleva a generar protestas y movilizaciones públicas en fin de conseguir una mejora a sus situaciones, por

ende, también la sociedad va perdiendo confianza en las propuestas establecidas por el gobierno, quien durante toda su campaña había hecho mucho hincapié en que todos iban a tener un trabajo que los dignificara.

La situación laboral comienza tener efectos no esperados por la sociedad ya que, muchos de los empresarios nacionales dejan de invertir en sus empresas y no financian los sueldos de sus empleados debido a su descontento frente al gobierno de turno.

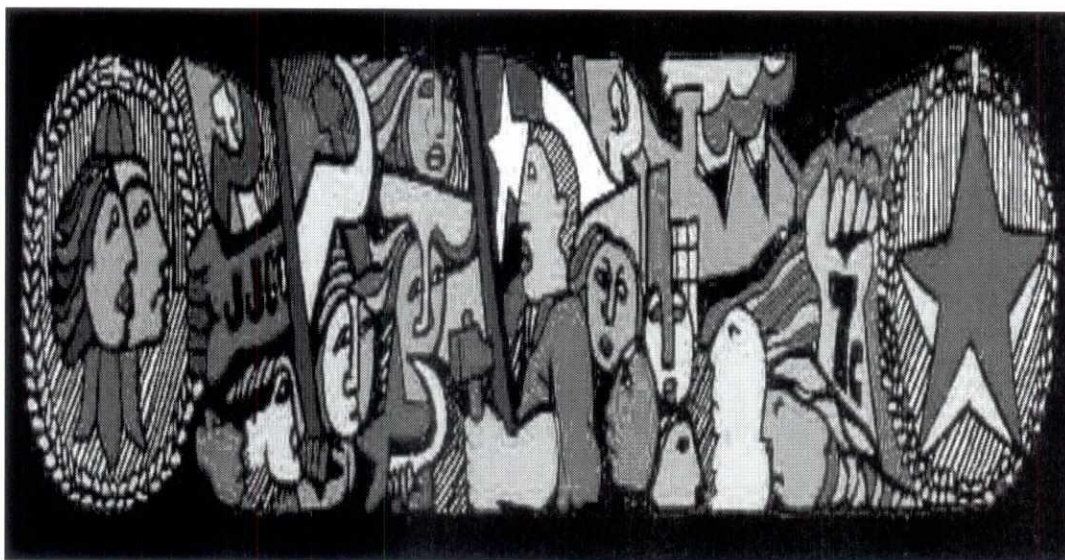
Muchos trabajadores se ven afectados por tal situación y van reconociendo que han sido personas explotadas por el empleador, debido a sus necesidades por generar recursos económicos necesarios para solventar los gastos de un hogar y familia, de tal forma, que se ven obligados a trabajar ante las malas condiciones que les ofrecen.

En cuanto al mural, este expone que la mano de obra es realizada principalmente por personas con piel de color moreno o tostado y que la personas que organiza y dirige el trabajo se caracteriza por tener una piel color blanco.

De tal forma, el mural presenta el esfuerzo y energía que pone el trabajador en sus actividades porque es su fuente para generar dinero necesario para solventar sus gastos y necesidades básicas para vivir en la ciudad. Así como también que el empleador esta ciego frente a las situaciones que vive el trabajador, es decir, él no reconoce las necesidades y aspiraciones que puede

tener, pues lo que le interesa es la mano de obra del trabajador para que le genere mayores ganancias y recursos económicos en su negocio.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 8: PROYECTO DE MURAL PUBLICADO EN EL DIARIO EL SIGLO**



Proyecto de mural publicado en el diario El Siglo. Edición del 18 de julio de 1972. Tomado de <http://www.abacq.net/imaginaria/exp30.htm>

El diario el Siglo presenta el año 1972 un proyecto mural, el cual manifiesta la realidad del trabajador con distintas herramientas utilizadas por éste en su actividad laboral, así también incorporan la imagen de una mapuche, para integrar una de las culturas que son parte de la sociedad chilena.

El periodo de creación se vincula a partir de que la sociedad estaba viviendo muchos cambios de pensamiento, pues muchos estaban motivados en convertir su situación socio-económica mediante el trabajo, el cual les permitiría obtener mayores beneficios y poder transformar esta sociedad en una sociedad más justa

e igualitaria para todos.

Dicho trabajo fue un proyecto mural expuesto en el diario el siglo, el cual se quedó sólo en eso ya que no existe algún registro de que haya sido finalmente plasmado en un muro público.

En cuanto a sus formas, estas son líneas bien definidas y curvadas, se incorporan símbolos utilizados en otros murales como la hoz, el martillo, la bandera chilena, la estrella y las iniciales del partido político (J.J.C.C.) que respaldan el trabajo. Además presenta figuras humanas con rostros que no permiten definir exactamente el sexo, pero el mural da a entender la lucha de las personas en el mundo laboral y principalmente en las industrias, ya que la década del '70, el gobierno de la Unidad Popular busca que los trabajadores tomen la dirección de dichos espacios.

Los objetos presentes muestran a trabajadores con sus medios de trabajo como la hoz, el martillo, el puño y la industria, así como también presentan un símbolo nacional como la bandera chilena y la insignia del partido político que los respalda.

En cuestión, el proyecto mural fue una creación para reconocer la situación de lucha laboral en que se encuentra parte de la población durante esta década, ya que la principal fuente de trabajo en las ciudades es el área industrial, lugar donde las condiciones laborales dadas por el empleador no son las más

adecuadas, ni favorables para que sus empleados puedan tener las comodidades y elementos necesarios para desempeñarse de manera placentera.

De tal manera que fue realizado para emitir un mensaje de protesta, además para que la sociedad reconozca el aprovechamiento laboral que existe sobre el empleado en las industrias.

3.2.3. FRACASO DEL PROYECTO: DESDE OCTUBRE DE 1972 HASTA SEPTIEMBRE DE 1973.

El análisis de los murales para este periodo se verá interrumpido, puesto que no han quedado registros de la producción muralista de la época, lo que sí está claro son los motivos que generaron la actividad durante este periodo, los que hay que entenderlos en la lógica del contexto, político, social y económico, en el que se encontraba inserto el gobierno de Allende. Para fines de 1972 y parte 1973, el gobierno comienza a manifestar claramente síntomas de inestabilidad, originados tanto, por las divisiones dentro del propio gobierno como por el boicot de la oposición, según la información los murales se inclinaran hacia esta postura, reflejando a través de los murales un apoyo al gobierno.

3.3. CLANDESTINIDAD EN LA ACTIVIDAD MURALISTA ENTRE 1973 Y 1980. EL MURAL ES SILENCIADO

A partir del gobierno militar muy por el contrario de cómo se suele creer, el muralismo como actividad artística-política, no fue silenciado, no cesó la producción. Al no ser ya gobierno la Unidad Popular las brigadas se vieron obligadas a cambiar de escenario replegándose hacia la periferia, principalmente hacia las poblaciones emblemáticas donde continuó la actividad muralista. Esto puede ser explicado como un como una reconversión espacial o en base a la teoría del poder, ya que quien detenta este tendrá a su disposición los lugares consagrados para dicho fin.

Sin embargo, es importante precisar que durante este periodo no es posible analizar producción muralista, ya que esta era eliminada rápidamente, lo que denominaremos como un periodo de silenciamiento, el que se encuentra caracterizado por la ausencia de registros.

3.4. MURALISMO DE RESISTENCIA

3.4.1. MURALISMO DE DENUNCIA

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 9: REPRESENTACIÓN DEL ASESINATO DEL PADRE ANDRÈ JARLAN, MÁRTIR DE LA POBLACIÓN LA VICTORIA.**



Mural creado en 1984, por la agrupación de pobladores de la Victoria. Su creación es en homenaje a la muerte del sacerdote André Jarlan, quien falleció tras enfrentamientos entre pobladores y la policía. Tomado de Mural como reflejo de la realidad social en Chile de Ebe Ballenger.

La década de los '80 estuvo marcada por las acciones y organizaciones sociales que en ella surgen. Las poblaciones periféricas de la ciudad, son núcleos de protestas y denuncias. En ellas, los excesos de la violencia se hacen presentes y van condicionando las acciones de sus pobladores. Estas protestas surgen desde la inmediatez y están inscritas en contextos localizados y particulares de los sujetos. Es por esto, que cada población tendrá sus mártires y sus villanos, cada una de ellas tiene una particularidad dentro de este contexto general que se

llama Chile.

Es así como los acontecimientos al interior de estos núcleos poblacionales, fueron conformando una historia particular en sus ciudadanos, la cual será graficada en las murallas que colindan al interior de estos espacios.

La población la Victoria, el día 04 de Septiembre de 1984 –conmemoró la elección de Salvador Allende- en un aniversario más de dichas elecciones presidenciales. Sin embargo esta vez sería distinto, hubo enfrentamientos directos con las fuerzas de Carabineros de Chile. Dentro de estas disputas violentas, es asesinado el Padre André Jarlan de nacionalidad francesa, el cual se encontraba realizando sus oraciones en la capilla del sector y la irrupción de una bala sin dirección, provoca la muerte del sacerdote. Pese a que el sacerdote no milita en ningún conglomerado político de izquierda, la forma, el acontecimiento y el día en que muere, lo convierte en una víctima más de la represión al interior de la población y junto con ello en mártir.

Por esto, la intención del mural es reflejar el homenaje al sacerdote caído en la lucha contra la dictadura.

Si miramos la imagen del sacerdote, vemos que está pintado de color negro- realzando esta figura- por dos razones. Una primera razón, es destacarlo como un sacerdote, coloreando su figura del color más clásico de la vestimenta del clero. Sin embargo, la segunda causa de dicho color, es que el negro, representa

muerte, dolor y pena.

El sacerdote no es la única figura que aparece dentro de la obra, es más, en un ángulo paralelo a el y con cierta perspectiva podemos divisar una serie de hombres de tonalidades, más bien grises, que pese a que su definición que lo retrata como un color de estabilidad o paz, en la composición intenta graficar el momento de la muerte del sacerdote, al ser el cuerpo sacado por los pobladores la figura del sacerdote adquiere una connotación de mártir. Las velas, son parte del homenaje recordatorio de la acción del sacerdote entregándoles tonalidades amarillas que permitan captar la atención del receptor. Estas tienden a generar la idea de la lucha por la vida y fueron orientadas desde los pobladores, quienes luego del asesinato, colocaron miles de velas alrededor de toda la población, buscando con esto hacer pública la muerte.

Como lo que se intenta retratar es la muerte del sacerdote, no se hace necesario colocar la figura de una iglesia o una cruz -que señalice la religión del asesinado- sino más bien, la idea es mostrar uno más de los crímenes de inocentes al interior de la Población La Victoria.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 10: MURAL ALUSIVO A LA LIBERTAD DE LOS PRESOS, EN VILLA FRANCIA.**



Mural realizado por la reagrupación de la Brigada Elmo Catalán, en la década de los '80 en Villa Francia. Tomado de Muralismo: arte en la cultura popular chilena.

Al igual que el resto de las poblaciones de Santiago, la Villa Francia -ubicada en la actual comuna de Estación Central- tiene una historia particular con el gobierno militar.

Durante la década de los '80, la represión al interior de estas poblaciones no desaparece y los mártires comienzan a ser parte de los trazados en las murallas. La Villa Francia recuerda dentro de esta lista de caídos a los Hermanos Vergara - militantes del MIR-, quienes mueren tras incidentes con Carabineros de Chile, consagrando así lo que se conocerá hasta el día de hoy: como el día del joven combatiente (29 de Marzo).

Sin embargo, se dice que este mural pertenece a los primeros años de la década de los '80, donde la Brigada Elmo Catalán será el ejecutor. Esta brigada se reorganiza durante los primeros años de la década nombrada, anunciando un cambio tanto en su técnica, como en el tipo de mensaje que desean transmitir, volviéndose más particular, según la ubicación que dicha obra tendrá en Santiago.

La intención en esta década es ir retratando las experiencias particulares de los ciudadanos que fueron los receptores de dichos murales.

La imagen representa a la población, a través del diseño de casas pareadas, donde tras ellas se asoma la figura de una Paloma que intenta anunciar el significado de paz. Sin embargo, este objetivo se cumpliría con la vuelta a la democracia, como se anuncia en la parte inferior del mural.

En un primer plano, encontramos a la población, las casas son de color tierra con ventanas de color azul y amarillo. Estos colores están en tonalidades sombrías, que nos describirían un escenario poco auspicioso dentro de ellas. No hay personas circulando y pareciera que las luces están apagadas, otorgando una sensación -al lado derecho de la obra, de oscuridad, versus su lado izquierdo- que alumbrado por la paloma- genera la idea de un panorama más alentador.

El que la Paloma sea el elemento más destacado, se debe a las tonalidades que de ella se desprenden. El color más usado es el blanco, que esta asociado a la

luz, la bondad, inocencia y perfección, otorgándole a la obra, un carácter luminoso. La Paloma representa la paz, la cual será alcanzada bajo condiciones específicas, invitando al receptor a optar por este tipo de sociedad, basado en la paz que entregaría la Democracia. Este símbolo es acompañado de colores rojos, amarillos y naranjos, los cuales proyectan alegría, felicidad -en el caso del amarillo- entusiasmo y ánimo -en el caso del naranja- fortaleza y pasión-en el caso del rojo-.

Por tanto, se llega a la conclusión de que esta figura predominante, tiene la intención de provocar sensaciones de tranquilidad y esperanzas a los receptores de la imagen, proyectando en ella, tonos apacibles y llamativos a la vista de las personas.

El mensaje transmitido con letras azules sobre el fondo amarillo, intenta representar la estabilidad que generaría cumplir el mensaje expuesto en este fondo. Las letras son más bien delgadas, armonizando la obra presentada. La firma de la brigada, contrasta con los colores mencionados, haciendo hincapié en la ideología de quienes participaron en los trazados (rojo y negro).

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 11: MURAL DE ALUSIVO AL EXILIO POLÍTICO BAJO LA DICTADURA MILITAR, EN POBLACIÓN LA VICTORIA.**



Mural ubicado en la Población la Victoria. Fue realizado en 1987, conmemorando el 30 aniversario de la toma de la población. Fue pintado por pobladores de manera autónoma. Tomada de El mural como reflejo de la realidad social en Chile de Ebe Bellanger.

El período posterior a 1986, tiene una connotación particular y distinta a los primeros años de las década de los '80. Se había llamado a plebiscito y como lo denomina Cañas Kirby, este proceso se conoce como "*transición vía transacción*" (CAÑAS, Enrique. 1995). El gobierno militar sufre los avatares de sus políticas represivas de los primeros años de la junta. Por un lado tenemos el desmoronamiento del régimen que llevan a establecer la transacción política-social, pero junto con ello, comenzó la negociación del gobierno con los distintos grupos políticos que volvían de la clandestinidad.

Pese a la debilidad que muestra el gobierno por la deslegitimación que sufre el régimen, esta vía de transacción les permite controlar -desde el gobierno- a las nuevas fuerzas políticas que emergen. Como el sistema de la política cambia, se generan leyes que irán "democratizando", a la sociedad después del 1985.

La población La Victoria, como se ha mencionado sufrió grandes focos de represión y es por esto, que los murales, irán reflejando el proceso del gobierno militar; retratando muertes, torturas, exilios, hasta los sueños que se tienen en el éxito que tendría el plebiscito (votando por el NO).

Sin embargo, esta imagen está marcada por un acontecimiento que envuelve a toda la población en cuestión. En 1987-año en que fue creado este mural- la población La Victoria, cumple 30 años de la primera toma de terrenos organizada, tanto en Chile como en Sudamérica. Este hecho se concretó el 30 de Octubre de 1957. La idea de estos murales era retratar los acontecimientos que habían marcado los 30 años de la existencia de la población.

Si miramos la imagen, nos damos cuenta de lo que ella trata de reflejar. Por una parte, nos encontramos con tres personas que son tomadas detenidas y obligadas a abandonar el país por no compartir los intereses del gobierno imperante; vemos que bajo ellos, existen cinco rostros de personas demostrando angustia y dolor ante tal situación. El avión, refleja el abandono que deben hacer del país, transporte que permite alcanzar mayores distancia, puestos que los

exiliados deben salir a territorio extranjero.

Los colores utilizados en la obra mural, están destacados por la figura de los rostros que están en la parte inferior de la misma.

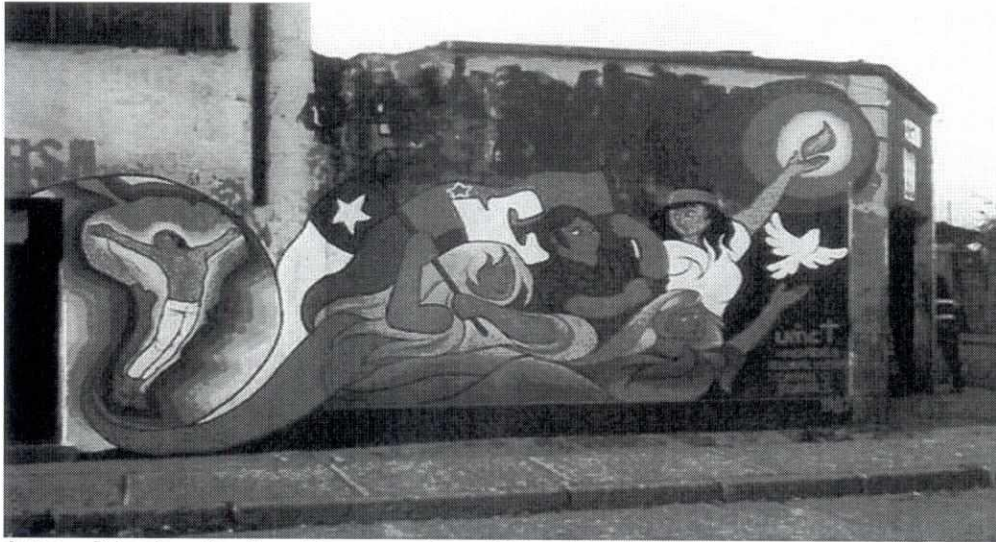
1.- Los rostros están representados por colores tierras, intentas demarcar -a través de lo fuerte del color- gestos de dolor y angustia. No podemos identificar géneros en ellos, solo percibimos en rasgo de sobriedad y masculinidad.

2.- La presencia del blanco y negro, genera la idea de contraste entre la vida y la muerte. La Paz se mezcla con la muerte y el misterio (del negro). Los ojos están hundidos generando que se destaque el grosor de los labios que están pintados de colores negros.

Ante esto, podemos afirmar, que la mezcla de tonalidades, está reflejando la inseguridad que genera el abandono del país, tanto para lo familiares como para el protagonista.

El exilio era involuntario-en muchos de ellos- y llegaban a destinos nunca antes conocidos, teniendo que adaptarse a nuevas condiciones políticos-culturales, no sabiendo si algún día podrían regresar al país.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 12: LA INICIATIVA CRISTIANA SE INSTALA EN LOS MUROS A TRAVÉS DE MURALES ESPERANZADORES Y ALUSIVOS A LA UNIÓN LATINOAMERICANA.**



Autor Brigada Camilo Torres, año 1988, sin ubicación conocida. Tomada de http://www.lamuralla.cl/f/189_2.gif

El trabajo realizado por la Brigada Camilo Torres comienza a surgir en un período de gran descontento nacional frente a las diversas situaciones de malestar nacional producto a la intervención del poder militar en el gobierno.

La creación de este mural se remonta al año 1988, fecha en la cual existía esperanza por que terminara el periodo de gobierno del General Pinochet, lo cual quiere señalar el impulso de la sociedad chilena por encontrar la paz y mejoría tanto a nivel nacional como a nivel latinoamericano.

En la iglesia católica comienzan a surgir comunidades para buscar soluciones y

protestas en contra del régimen, por ende, se reúne gente principalmente de la zona norte para dar origen a esta brigada, la cual se caracteriza por tener signos y símbolos cristianos dentro del trabajo muralista.

El mural expuesto es un trabajo que se realiza a partir del diseño realizado por Mico, encargado de la Brigada Camilo Torres, ya que, él realiza el trazado del mural en la pared para que los demás puedan proceder en la pintura de la obra mediante los elementos que pueden reunir los artistas, ya que no cuentan con apoyo de alguna institución que les facilite los materiales.

Este mural tiene como fondo el color negro y sobre este prepondera el color rojo además están presentes los colores blanco, amarillo, celeste y azul utilizados para dar vida a las figuras diseñadas por Mico, colores que reflejan pasión en el caso del rojo y el color amarillo utilizado en color amarillo como reclamo y atención.

El mural presenta figuras humanas de ambos sexos (masculino y femenino) acompañados de la bandera nacional y la del partido político Izquierda Cristiana, un paloma, una llama de fuego y el contorno de América Latina que en su interior tiene trazado la figura de un hombre. En cuanto a los signos utilizados, sirven para que los jóvenes se reconozcan a través del mural y se den cuenta de que su participación influye en la realidad nacional, además que son los generadores de verdaderos cambios políticos, además se presenta la paloma, figura que

simboliza la esperanza y libertad de las personas frente al contexto socio-político y económico que vive la sociedad chilena.

La Brigada Camilo Torres tiene como intención en su trabajo el recuperar la simpleza y facilidad del observador para captar el mensaje que expone en su obra, sin la necesidad de un acompañamiento textual para clarificar su mensaje, ya que no tiene en ninguna parte del mural algún tipo de expresión escrita para complementar su trabajo.

Por último, no existen mayores antecedentes de la obra, ni del lugar exacto donde se realizó el mural, por ende, como todo trabajo muralista de la época se caracteriza por ser un trabajo autónomo donde no existe registro del autor ni con que fines lo realizó.

3.4.2. MURALISMO CONTESTARIO:

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 13: EL MURALISMO VUELVE A SUS ORÍGENES, CON LA CAMPAÑA POR EL NO.**



Mural realizado en 1988, lugar de ubicación Villa Francia. Autor desconocido. Tomado de Ebe Ballanger en Arte como reflejo social en Chile.

La transacción que comienza a hacer el gobierno militar, transforma la política de este a partir de 1986. Esto se debe a que el gobierno negoció la deuda externa y sumado a esto, la economía estaba creciendo en un 2,6% anual. Sin embargo, el gobierno militar intentaba afianzar su democracia protegida, vía la transacción que hace de distintas medidas públicas, entre las que podemos destacar, la ley de inscripción electoral y ley de registro civil.

Pese a la apertura y negociación que comienza a realizar el gobierno, la izquierda comienza a reorganizarse a partir de pequeñas coaliciones-que pese a su ideología- estarán en acuerdo en el plebiscito que se llevaría a cabo el año

1989. Es por esta razón, que estas nuevas alianzas, concordarán en unificar criterios a la hora de realizar la campaña. Sin embargo, no existía un proyecto político claro y unificador, de lo único que se tenía certeza es de que se debía instar a la ciudadanía a votar por el NO.

Por esta razón, las brigadas muralistas generaron un giro en sus producciones artísticas, volviendo a los primeros murales basados en la propaganda a través del texto o un símbolo-como lo había sido la X- en la campaña de 1964. Es así como el criterio queda unificado en el mensaje: NO, hasta vencer.

Lo anterior será perpetuado en las murallas de las distintas poblaciones del país y en la campaña televisiva-donde el tiempo de exposición era de 15 minutos-, por estos e hacía necesario un mensaje único que generara la idea de unidad al interior de los retractoros del gobierno militar.

El mural que se observa, se encuentra ubicado en la Villa Francia, la cual pertenece al grupo de poblaciones emblemáticas en su lucha contra el régimen. Los colores que aparecen en dicho escrito, responden a la idea de generar una buena visual, imponiendo el negro, por sobre el blanco, generando un contraste en la visual de dicho mural, en este caso, el negro está reflejando fortaleza e intransigencia. La otra escritura "hasta vencer", aparece en color rojizo, que tiene la intención de agresividad, apasionamiento y fuerza en el mensaje expresado.

CAPÍTULO V:

MÚSICA POPULAR DE RAÍZ FOLCLÓRICA

Objetivos del capítulo

- Determinar las dimensiones en que el arte musical da cuenta de una declaración política por parte de sus autores, transformando estas manifestaciones en una forma de expresión ciudadana.
- Conocer las implicancias históricas de la Música Popular de Raíz Folclórica en Santiago de Chile desde 1960 a 1990

Cuadro Esquemático



El capítulo que iniciamos está destinado a desarrollar nuestro estudio sobre la Música Popular De Raíz Folclórica chilena entre los años 1960 y 1990.

En este sentido, primero, estableceremos que el desarrollo de los movimientos musicales que surgieron hacia 1960 están íntimamente ligados al contexto social, político y económico, entendiéndolo como un periodo de gran efervescencia, desde el momento en que el pueblo es capaz de posicionarse como protagonista de los conflictos políticos que se produzcan. De esta misma forma, entendemos que cada movimiento musical surgido en las décadas siguientes responde a los fenómenos sociales particulares de cada periodo.

A partir de esto, hemos establecido un orden -a modo de periodificación musical- de acuerdo a la importancia de las agrupaciones surgidas en función del movimiento musical al cual pertenecen, en un intento por seguir cierto orden cronológico. De este modo y valiéndonos de la Historiografía hemos considerado fundamental el estudio de tres movimientos musicales:

- a) La "Nueva Canción Chilena". 1960-1973
- b) El "Canto Nuevo". 1975-1980
- c) Movimientos musicales de los 80's.

Asimismo, dentro de estos tres movimientos, se llevó a cabo una selección de los grupos musicales más representativos de cada uno. Es necesario precisar, de todas formas, que algunos de los grupos escogidos para nuestro estudio

traspasaron las barreras del tiempo de duración del movimiento musical que los vio nacer y se mantuvieron, incluso, por más de una década después de verse reducido o finalizado el movimiento; este es el caso de grupos musicales como, por ejemplo, Quilapayún e Inti Illimani.

A lo largo del capítulo se desarrollará el contexto histórico, social y político de cada movimiento musical con sus respectivos representantes; de estos se ha escogido su discografía de acuerdo a los factores de difusión y contenido de las letras de los principales discos grabados. Sin embargo para efectos de la investigación, propiamente musical, consideramos que el estudio de la MPRF debe ser realizado a partir de un análisis **musicológico básico** desde donde se rescatará: **la producción musical (música), la agrupación musical (él o los músicos) y el grado de difusión** que alcanza cada grupo dentro del movimiento musical al que pertenece, sin mayor profundización en especificidades de teoría musical.

Debido a la escasez de bibliografía que complementa nuestro estudio, musicológico principalmente, hemos reducido nuestro análisis a dos grupos musicales por movimiento y se ha escogido la discografía que consideramos suficiente para argumentar su protagonismo.

En este sentido debemos destacar que, para efectos del estudio que exponemos a continuación, se ha considerado el grupo musical Quilapayún como agente

transversal de conducción del capítulo, por su importancia histórica, duración en el tiempo y grado de difusión social.

Lo anterior se enmarca en el estudio de la discografía de los grupos que han sido considerados de mayor trascendencia histórica, basándonos principalmente en el trabajo del autor Fabio Salas y su profundización en el análisis de los movimientos musicales y sociales en los periodos establecidos anteriormente.

1. ANÁLISIS CULTURAL DE LA MÚSICA POPULAR DE RAÍZ FOLCLÓRICA CHILENA.

"[...] la cultura popular ha permanecido por mucho tiempo [...] al margen de la academia, la escuela, la universidad y de la preocupación de los gobernantes. Sin embargo dicha cultura, ha crecido y se ha desarrollado por la necesidad que tiene todo pueblo de celebrar su alegría, llorar sus penas, gritar su descontento, susurrar su amor o simplemente deleitarse con la armonía de los sonidos."³²⁶

1.1. LA MÚSICA POPULAR COMO RESPUESTA SOCIAL

La música popular se caracteriza por responder a los conflictos político-sociales que afectan de manera directa a un sujeto histórico específico: el pueblo. En este sentido, hablamos de la existencia de movimientos musicales en Chile, ya desde

³²⁶ GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana*. CENECA. Santiago, Chile, 1977. p.1.

la Colonia, con manifestaciones de sonidos que se trasladan desde el campo en búsqueda de un reconocimiento de éste sujeto –el pueblo– en contraposición a los códigos culturales que maneja la elite. Asimismo, el folclore chileno nos remite a las raíces más profundas de lo que es del pueblo y para el pueblo asimilándose a lo que en términos generales llamamos **música tradicional**, principalmente, por mantener viva la intención de reconocer los elementos que identifican a un grupo social cualquiera sea.

Sin embargo, la Música Popular de Raíz Folclórica (de aquí en adelante MPRF) primero, no se relaciona con la identidad de un sujeto como individuo, sino que rescata los elementos que constituyen a los grupos sociales en la búsqueda de un reconocimiento colectivo, y segundo, establece elementos que conforman la identidad cultural en torno al **sujeto popular**, sujeto que por cierto

“[...] no tiene una identidad fija, sino que constantemente está reformulándose, a partir de la experiencia acumulada en la base, pero también de las percepciones que la elite tiene de ellos y de las funciones que el Estado, la Iglesia y, más contemporáneamente los medios de comunicación social les han asignado”³²⁷.

El sujeto popular será caracterizado además, como aquel que, al decir de Julio Pinto, ha vivido históricamente la exclusión, en diversas manifestaciones, *“[...] desde aquellas que, producto de un bajo salario, restringen la posibilidad de los*

³²⁷, SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. op. cit. 103 p.

*individuos de orientar su vida en el sentido que mejor les parezca, hasta la explotación más abierta y brutal*³²⁸

Así, podremos entender, resumidamente al sujeto popular como aquellos **desposeídos, marginados y olvidados**, que se identifican con la necesidad de liberación, y cuyas manifestaciones se han extendido en torno a un proyecto de largo plazo, antítesis del proyecto oligárquico de exclusión y repliegue de la cultura popular a los márgenes del sistema de poder.

Tanto en sus letras como en su instrumentalización, la MPRF, mediante distintos estilos, centra su atención, indiscutidamente en torno a estos grupos populares y las demandas que éstos expresen, ya sean indígenas, campesinos, pobladores, entre otros. Dentro de estas demandas o necesidades destacan en sus letras asociaciones bien variadas que incluyen la lucha por la reivindicación socio-económica, la búsqueda de un rol social más protagónico, la valoración de las raíces culturales indígenas, y la repulsión por políticas discriminadoras. Todas ellas acompañadas –en algún momento y de manera progresiva- de un componente ideológico para llevar a cabo los procesos de movilidad e integración social tanto en el campo como en la ciudad, a excepción del folclor indigenista.

³²⁸ Ibid., p. 104.

1.2. LA FOLCLORIZACIÓN URBANA DE LA MÚSICA POPULAR

Este sentir popular comienza su proceso de difusión a partir de la segunda década del siglo XX, gracias a la expansión de su propaganda y la existencia de espacios públicos y radiales, entre otros, para dar a conocer de manera masiva el folclor campesino. A pesar de esto, fue la MPRF de mediados del siglo XX la que entró en escena definitivamente para reformular sus bases musicales y configurar nuevos estilos de acuerdo a las necesidades de estos grupos sociales, es decir, crear nuevas formas de expresión del descontento social a través del canto, con un discurso cada vez más político iniciada la década de los '60.

A diferencia de otros estilos musicales populares, la MPRF promueve la unidad al interior de ciertos grupos en búsqueda de una identidad colectiva o identidad de clase -lo que le da características de instrumento ideológico- instalado en espacios urbanos con formas específicas de difusión. Esta folclorización de la música popular permite incorporar diversos elementos al sentir del pueblo dentro de la ciudad.

“A diferencia de otras especies de origen urbano, éstas han pasado a constituir un patrimonio cultural comunitario para el pueblo [...], el cual se identifica y cohesiona en torno a ellas, otorgándoles una calidad folklórica”³²⁹

³²⁹ Ibid., p. 7.

Fue Violeta Parra la primera folclorista chilena capaz de trasladar la MPRF campesina hacia la ciudad, incorporando y mezclando elementos del sentir popular de lo rural, en concordancia con el mundo urbano. Si bien, la existencia de folcloristas de gran envergadura en Chile, tiene importantes precedentes (Gabriela Pizarro y Margot Loyola), Violeta Parra se nos presenta como la base medular de un gran movimiento musical que se tomará los espacios urbanos, fundamentalmente en Santiago a partir de 1960; hablamos de la génesis de la máxima expresión folclórica que dará inicio a nuestro estudio: La Nueva Canción Chilena.

“La obra musical de Violeta Parra es en conjunto una suprema reivindicación de la creatividad y de la condición espiritual del pueblo chileno. Lo que nos lleva directamente al análisis de la confrontación política que vivió la sociedad chilena a lo largo de los sesenta y que tiene su testimonio cultural exacto en la consolidación de la Nueva Canción Chilena.”³³⁰

2. LA NUEVA CANCIÓN CHILENA 1960-1973.

“El carácter cristalinamente popular de la NCCH es incuestionable. “Nueva” quería decir distinta, alternativa, pero por sobretodo significaba de izquierda, revolucionaria; “Canción” obviamente aludía al formato y su comunicabilidad y

³³⁰ SALAS, Fabio, op. cit., p. 61.

*“Chilena” aludía por supuesto, tanto a nuestra realidad como al inédito llamado a un mundo nuevo, libre y comprometido.*³³¹

Si bien, los antecedentes generacionales que dieron origen a la Nueva Canción Chilena (desde ahora NCCH) provienen de fines del siglo XIX, diremos, que fueron las juventudes del '38 las que lideradas por el Presidente Pedro Aguirre Cerda y apoyadas por el Frente Popular dieron inicio a la fusión de elementos sociales plasmados en la MPRF. Así, universitarios, artistas, intelectuales y obreros comenzaron a unirse en función de un proyecto político que, tal vez sin quererlo, era también un proyecto artístico.

Se trata de un movimiento musical que dos décadas más tarde logró instalarse de manera definitiva en los grupos sociales que se identificaban con un espíritu de liberación y reivindicación refugiado en la música. Así, la NCCH se presentó como una composición musical capaz de abarcar diversos elementos políticos y socioculturales sin, incorporarse de manera declarada, al flujo comercial. Hablamos de canciones que se dedican a **decir algo**. Surgió como un movimiento en espacios específicos de popularización, como las peñas y las universidades, ajena a circuitos tradicionales de difusión.

Si bien el movimiento musical, como tal, se erigía sobre mensajes explícitos hacia los **desposeídos de Chile**, además se levantaba como un eje motivador y,

³³¹ *Ibid.*, p. 64.

por primera vez, sólido de avances sociales en función de una mayor democratización de las políticas y una incorporación de diversos sujetos marginados hasta entonces. Los principales músicos y agrupaciones musicales que dieron origen a la NCCH y que se mantuvieron logrando mayor éxito, fueron Quilapayún, Inti Illimani, Víctor Jara, Ángel Parra e Illapu. De ellos se ha escogido la discografía de los tres primeros para llevar a cabo el análisis de sus obras y determinar a través de la aplicación de algunas herramientas de la musicología, su implicancia socio-política en Chile, manteniendo a Quilapayún como base medular del análisis comparativo.

“Los discos de la NCCH perduraron porque eran ciertos, eran de verdad, porque sumada a su intrínseca calidad, representaban la materialidad de esa sensación colectiva de amor y de emancipación ya anunciado en la poesía de Neruda y De Rokha, Quilapayún fue entonces el grupo que mejor encarnó este sentimiento de unidad libertaria.”³³²

2.1. QUILAPAYÚN

Como ya lo hemos dicho en páginas anteriores, la música se presenta como un punto de conexión de la producción cultural de un grupo social determinado, por lo que Quilapayún actúa como reflejo de una realidad social y como un vehículo portador de la memoria generacional desde mediados de la década del '60 hasta

³³² *Ibíd.*, p. 69.

el día de hoy, lo que lo transforma en nuestro eje transversal de estudio, pues a través de su producción musical interpretan la realidad que mediante nuestro análisis intentamos rescatar.

Su historia se encuentra cargada de la identidad social del Chile contemporáneo y la letra de sus canciones asume un rol contestatario a los antagonismos de clase; rol que nos obliga mencionar el fuerte compromiso de Quilapayún con el gobierno de la Unidad Popular. Su música está muy arraigada a la contingencia social que unida a las voces que expone, tocan la perfección en muchos momentos:

"[...] sus armoniosas vocales son las más perfectas de toda la NCCH, que trazaron su programa musical con inusual profesionalismo, pues la superación y el progreso desde sus primeros discos son evidentes, que hacia el final el concepto Quilapayún había crecido hasta constituirse en un taller con grupos femeninos y juvenil incluidos, que simplemente algunas de sus canciones ya son patrimonio de la gente toda"³³³.

2.1.1. LINEAMIENTOS HISTÓRICOS DE QUILAPAYÚN

A partir de la década del sesenta nos encontramos con un país, que en sus ideas y creaciones musicales se inclina, de a poco, al ideal político de izquierda, pues

³³³ SALAS, Fabio, op. cit., p. 68.

es ahí desde donde puede protestar contra las desigualdades y las deslealtades cometidas desde la estructura estatal.

Bajo este contexto encontramos como un icono del compromiso político en la música chilena a Quilapayún, que en mapudungún significa "tres barbas" y que se posicionó como uno de los grandes emblemas de La Nueva Canción Chilena, como uno de los grupos que más se identificó con el gobierno de la Unidad Popular y su "vía chilena al socialismo", en síntesis, como uno de los grupos más representativos de la izquierda de nuestro país.

El origen de Quilapayún está marcado por la unión de tres estudiantes universitarios con un sentido musical y de reivindicación social muy marcado: Julio Numhauser y los hermanos Eduardo y Julio Carrasco. Debutaron en el año 1965, en la Peña de la Universidad de Chile de Valparaíso, con Ángel Parra como su primer director musical (accedió luego de que los tres integrantes del grupo se lo pidieran), caracterizándose de inmediato por la utilización de instrumentos musicales andinos y latinoamericanos en sus interpretaciones, además de recopilaciones de Violeta Parra y Cuncumén.

En 1966 dejan de ser un trío con la incorporación de Patricio Castillo (estudiante de filosofía) al grupo y es ahí cuando obtendrán su primer premio: "la guitarra de oro" en el Primer Festival Nacional del Folclor "Chile Múltiple". Luego de esto se integran a la peña "Chile ríe y canta" de René Largo Farías. Desde ahí grabarán

un long play (LP de aquí en adelante) con el cual participarán con “El Pueblo” de Ángel Parra, LP que será su primer registro oficial.

A partir de 1966 un suceso marcará a Quilapayún a lo largo de su historia, pues Víctor Jara, director de teatro, actor y músico, con quien se encuentran en Valparaíso se hará cargo de su dirección, lo que determinará la particular interpretación que va a caracterizar al grupo. Víctor Jara, además, los presentará al sello Odeón, gran multinacional con la que trabajarán hasta 1973 y con la que graban su primer disco en 1966 denominado sencillamente “Quilapayún”. Luego de este disco grabarán cinco más para esta misma compañía.

Durante 1967 graban, bajo Odeón “canciones folclóricas de América” junto a Víctor Jara. Se retira Julio Numhauser, se integra Guillermo "Willy" Oddó y Carlos Quezada en reemplazo de Patricio Castillo. Estos últimos serán las voces de Quilapayún por varios años.

Junto con esta planilla de músicos, Quilapayún inicia giras internacionales por la Unión Soviética, Italia y Francia. Es aquí donde, junto al poeta y pintor Juan Capra graban “Juan Capra y los chilenos” bajo el sello Barclay. No utilizan su nombre original pues su contrato con Odeón se los impide.

En 1968 y en paralelo a sus grabaciones con Odeón, se inaugura lo que más tarde será la Discoteca del Cantar Popular, **Dicap**, sello discográfico de las Juventudes Comunistas, debido al deseo de grabar una serie de canciones con

contenido político que su sello original se negaba a publicar. Es así como editan **X Vietnam**, éxito de ventas debido a su contenido de protesta que va en comunión con el sentir de solidaridad hacia la resistencia Vietnamita y la dirección política de Ho Chi Min. Quilapayún comienza a delinear fuertemente su estructura de izquierda, que le costará, años más tarde, el alejamiento de su tierra natal y de su público. A estas alturas Eduardo Castillo se perfila como el único integrante original del grupo y llegan otros dos: Hernán Gómez y Rodolfo Parada.

Graban, en este mismo año su tercer LP para Odeón "Quilapayún 3", que, al igual que los anteriores, obtiene gran éxito. Desde aquí ya podemos hablar de un grupo consolidado gracias a su esfuerzo y a su creación de carácter popular. Luego, en 1969, editan **Basta**, LP que incluye el clásico **La Muralla**. Acompañan a Víctor Jara en su disco **Pongo en tus manos Abiertas** y en el "Primer Festival de la Nueva Canción Chilena", que ganará, junto a **La Chilenera** de Richard Rojas con su **Plegaria a un Labrador**. Luego de esto, y tras tres años de trabajo en conjunto, Víctor Jara deja de ser su director y asume Eduardo Castillo.

Este cambio le da una renovación al conjunto, que comienza a buscar un nuevo formato musical y es en esa búsqueda que coincide con la propuesta de Luis Advis, lo que los lleva, en 1970 a grabar la **Cantata Santa María de Iquique**, que se convertirá en la primera obra conceptual del conjunto. *"Esta obra corresponde a una cantata clásica desarrollada en base a interludios y canciones,*

*debidamente escritos y adaptados a instrumentos musicales folklóricos*³³⁴.

A esta composición le siguen obras como **Vivir como él** en 1971 de Frank Fernández en homenaje a un guerrillero de Vietnam y **La Fragüa**, en 1973, historia de lucha de clases que escribiera Sergio Ortega.

Dentro de la línea de maestros compositores que marcarán el desarrollo de Quilapayún –así como también de Inti Illimani- Sergio Ortega³³⁵, sin pertenecer directamente a ningún grupo musical, será pilar esencial en la creación de las obras cumbre, emblemas incluso del proyecto popular gestado en Chile entre 1970 y 1973. De él son producto *Canciones-Himno* como el *Venceremos* o *El Pueblo Unido* que fueron interpretados indistintamente por Quilapayún e Intillimani.

2.1.2. EL DINAMISMO DEL GRUPO MUSICAL

En relación a la actividad musical de Quilapayún, ésta estuvo marcada por una importante dinámica de presentaciones que no se limitaron al marco de los espacios ocupados para su público, sino que además intentaron trascender y expandir su contenido social a través de diversos elementos:

³³⁴ LEIVA, Jorge. **Quilapayún, Biografía**. 2006, Santiago, Chile. Visitado 10 de noviembre de 2007. En <http://www.quilapayun-chile.cl/biografia/biografia-19651970.html>

³³⁵ Ver Ficha Biográfica en Anexos; p. 645

“[...] durante el gobierno de la Unidad Popular fue excepcionalmente intensa. Siempre como sexteto (tras el reemplazo de Patricio Castillo por Rubén Escudero) el grupo hizo giras por el país y el extranjero, creó una escuela de “quilapayunes” para jóvenes (que multiplicaron bandas como ellos en todo Chile), y siguió grabando para EMI [Odeón] y Dicap de modo simultáneo”³³⁶.

Con la grabación, hacia 1970, de canciones contingentes como *Venceremos* (himno de apoyo a la candidatura de Salvador Allende), lograron un incremento en la polarización política que los caracterizaba desde hace tiempo, siguiendo siempre fiel a su ideal contestatario, lo que les causó problemas para el festival de Viña de 1973, en donde fueron abucheados por parte del público, terminando apenas con su presentación.

Siguiendo con su política, realizan una gira en Francia en Agosto de 1973, lo que los sacó del país, sin saberlo, hasta 1980. Así, Quilapayún queda en el exilio, lo que los obliga a instalarse en París, convirtiéndose en un icono de resistencia, eso sí que desde fuera. Desde ahí graban, en 1975 su primer disco en el exilio **El pueblo unido jamás será vencido**, manteniendo la línea musical y lírica que los caracterizó en nuestro país:

“Con discos similares y grabaciones en vivo —y una formación de septeto, tras la llegada de Hugo Lagos, en 1972, y el reemplazo de Rubén Escudero por

³³⁶ Ibid.

Guillermo García—, el conjunto inició una evolución en su línea artística. Eduardo Carrasco salió en 1978 de los escenarios para asumir solamente la dirección del grupo, estableciendo un trabajo de taller que llevó al conjunto a desarrollar sus propias composiciones³³⁷”.

Toda esta nueva línea, unida al roce establecido con el compositor Gustavo Becerra³³⁸ y el pintor Roberto Matta fue el momento previo a la renuncia de Quilapayún al Partido Comunista, lo que queda establecido en el libro escrito por Eduardo Carrasco en 1988 titulado **La Revolución y las Estrellas**. Esto se establece como punto de partida para la edición de varios discos editados lejos del ideal político que los caracterizó en su pasado glorioso, popularizando canciones como “Luz Negra”, en donde se versa:

*“Y todas las banderas que flamearon / se han ido desgarrando con el tiempo /
Habría que decir que ya no estamos / cantando por las grandes alamedas”.*

(Luz Negra, La Revolución y las estrellas, 1982)

Paralelamente a este exilio y la consecuente metamorfosis del cantar de Quilapayún, la distancia con su público natal se acrecienta cada vez más. Tan sólo el sello ALERCE se atreve a editar una que otra de sus canciones. Quilapayún se aleja de su pueblo y eso se vuelve inevitable. Como

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Ver Ficha Biográfica en Anexos; p. 643.

consecuencia, los trabajos realizados por el grupo en la década de los '80, con el aporte de Patricio Wang, casi no fueron conocidos en Chile.

“Una gira por Argentina en 1983, los discos Tralalí tralalá (1984) y Survario (1987), además de una nueva cantata de Luis Advis (Sinfonía los tres tiempos de América, de 1988, grabada en conjunto con la española Paloma San Basilio), antecedieron su llegada a Chile, en 1988. Fue un retorno bastante más tímido y menos eufórico que el protagonizado en esos mismos días por Inti-Illimani e Illapu”³³⁹.

Luego de esto Quilapayún dio un concierto en el teatro California, donde asistieron cerca de dos mil personas. Al terminar volvieron a Francia.

Ya en la década de los '90 los intérpretes de “Venceremos” tenían una baja popularidad y una disminuida actividad musical. Así graban, en 1992 el disco “Latitudes” y desde ahí no han tenido ni la garra, ni el auge, ni la convocatoria que tanta fama les detentó en las primeras décadas de su carrera.

2.1.3. QUILAPAYÚN, UN CANTO CONTESTATARIO

Para efectos del análisis musical hemos seleccionado siete discos de dicho grupo que serán analizados a continuación a partir del método explicativo expuesto en capítulos anteriores.

³³⁹ Ibid.

2.1.4. ANÁLISIS DE LA DISCOGRAFÍA

"Escucharlos a ustedes, es abrazar el tronco de uno de esos árboles milenarios de vuestro Chile, es escuchar la lenta, la interminable marcha de su savia. Ustedes son savia y sangre de vuestro pueblo martirizado, árboles de canciones donde los pájaros de mañana vendrán a hacer su nido de libertad y alegría"³⁴⁰

- **DISCO NÚMERO 1**

- Título del Disco : **Basta**
- Año de Publicación : **1969**
- Sello Discográfico : **Dicap**

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1969)**

- Los partidos de Izquierda se atreven a trabajar en un sistema de alianzas que le permitirá un importante incremento cuantitativo electoral (en elecciones parlamentarias).
- La Democracia Cristiana queda aislada, en el quehacer de sentida polarización política entre derechas e izquierdas. La escisión de jóvenes del PDC, que fundan el MAPU, trabajan firmes en la candidatura de Salvador Allende.

³⁴⁰ CORTÁZAR, Julio. Quilapayún. s/a Visitado el 8 de noviembre, de 2007. Santiago, Chile. En <http://www.quilapayun.org/index2.html>

- En 1969, la crisis del gobierno de Frei se agudiza e incluso existen rumores de golpe de estado los que se concretan el 29 de octubre con el llamado *Tacnazo* liderado por el general Roberto Viaux, el que saca al Regimiento Tacna a las calles de Santiago. Aunque este evento fue apaciguado y no fue más que una falsa alarma, reflejó la gravedad de la situación política en la que se avecina una inminente victoria de Salvador Allende en las próximas elecciones
- Comienza la “nacionalización pactada”, segunda etapa en el programa de “chilenización del cobre”. El Estado adquiere el 51% de las acciones pertenecientes al mineral Anaconda, y comienza el interés por Chuquicamata, Salvador y Potrerillos.

a) Producción musical: Para comprender la estructura del discurso del disco “Basta” hemos de hacer una comparación del estilo ocupado por Quilapayún y de esa idea que ha surgido acerca de la existencia del Neofolclor, ya que, como se ha enunciado en líneas anteriores, la música de Quilapayún es contestataria a esa música de “plástico” protagonizada por el Neofolclor. Se posiciona como una antítesis a lo intentado rescatar por la derecha chilena, esa imagen del latifundista apacible, que vive en plena armonía con sus **pares**, los campesinos, además de intentar rescatar esa imagen idílica del campo, tarea que tan bien hacen **Los Huasos Quincheros**: *“No me den caldito de ave ni traigan doctor/ que la enfermedad que tengo es cosa de amor(bis)/ Traíganme sus ojos negros y*

al diablo la medicina/ que el mal del que yo padezco solo lo cura mi china”

Quilapayún, en oposición a los *Huastos Quincheros* y su Neofolclor, se presenta con un discurso fuertemente social y sin evitar buscar esconder aquella realidad de desigualdad e injusticia social, obteniendo identidad propia que va a ser percibida y reconocida por su público hasta nuestros días.

Sin duda la canción más emblemática del disco editado en 1969 es **La Muralla**, compuesta por el poeta cubano Nicolás Guillén, una canción que llama, metafóricamente a construir la utopía humanista y libertaria, a separarse y superar los vicios del mundo de dominación del Hombre por el hombre. En suma llama a la construcción del *mundo común* (comunista).

En comparación a las letras de las obras venideras, se nota la participación de un poeta de la altura de Guillén, al utilizar de manera más solapada, a través de metáforas, la carga ideológica venida desde la intelectualidad de la izquierda latinoamericana, lo que marca la jerarquización del poder en el discurso: desde las élites hacia el pueblo.

La presencia de aquella *Utopía Humanista* de la que hacemos referencia, puede desprenderse, además de otros pasajes de misma canción, del siguiente extracto:

“Alcemos esta muralla / juntando todas las manos

los negros sus manos negras/ los blancos sus blancas manos.

Una muralla que vaya/ desde la playa hasta el monte/

desde el monte/ hasta la playa/ allá sobre el horizonte”.

La muralla puede ser leída, además, como aquella frontera que levanta y separa las ideologías en pugna (socialismo –capitalismo/ socialismo-fascismo) durante este periodo histórico. Será la poetización del compromiso ideológico adquirido y que, en suma, da carácter incluyente-excluyente a la música como género de expresión artística, hecho que se hace patente en la siguiente estrofa:

“Al corazón del amigo:

abre la muralla;

al veneno y al puñal:

cierra la muralla;

al mirto y la yerbabuena:

abre la muralla;

al diente de la serpiente:

cierra la muralla;

al corazón del amigo:

abre la muralla;

al ruiseñor en la flor...”

En este sentido, la solapada base política se presenta a través de metáforas que invitan a participar a todo aquel que se identifique con el discurso político-ideológico de izquierda y no a quienes son entendidos como el **diente de la serpiente**, que representa la imagen del imperialismo.

b) La agrupación musical: Con un claro compromiso social y político en 1969 y siguiendo con su línea original, es exponente fiel de las raíces musicales tradicionales chilenas. Este disco surge en la época de la consolidación musical del grupo, cuatro años después de su debut, por lo que se conforma como un disco muy bien articulado tanto en su composición musical como en la construcción y discurso de sus letras.

Quilapayún se presenta, en el momento de edición de **Basta**, como aquel icono que simbolizó la unidad libertaria vivida desde mediados del '60, que surgía de la intención de contrarrestar el Neofolklore idealizador de la relación elitista patrón – peón.

Así, la agrupación se convirtió en el hijo prodigio de la Nueva Canción Chilena, ganando convocatoria y masificándose a lo largo del territorio, situación que se prolongará en Chile por un par de años más. Es su perfil ideológico el que le llevará a apoyar fielmente la candidatura de la Unidad Popular.

La agrupación prepara el contenido de las letras, recopilando trabajos de poetas u otros autores de corte político-popular, lo que los relega a la categoría de

intérpretes. Así, serán musicalizados escritos de Aníbal Sampayo, Violeta Parra, Nicolás Guillén, además de composiciones musicales de Atahualpa Yupanqui, entre otras obras populares extranjeras que mantienen la línea de su discurso, como lo es **Por montañas y praderas**, canción popular rusa.

c) **Difusión:** Quilapayún cuenta con un gran apoyo social, cuantificado a través de la Peña de los Parra como escenario cotidiano, y algunas peñas de Valparaíso de uso recurrente, además de todos los espacios públicos que le permiten el formar parte de la **Vía chilena al socialismo**, dándole el pase para ser editado por Dicap.

- **DISCO NÚMERO 2**

- Título del Disco : **Cantata Santa María de Iquique.**

- Año de Publicación : **1970**

- Sello Discográfico : **Dicap**

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1970)**

- En el mundo el avance de las esferas soviéticas parece ir a paso firme. La política se haya en un tráfico de convulsiones que conllevan entre otras cosas a conversaciones entre las dos Alemania, lo que supone un reconocimiento de la RDA (República Democrática de Alemania) de ideología socialista.

- En Chile, 1970 ve la ascensión a la moneda del primer marxista electo por vías democráticas. Salvador Allende, candidato de la coalición de partidos de

izquierda “Unidad Popular” es ratificado por el Congreso de la República, como lo demandara la Constitución Política vigente en la época, tras obtener la mayoría relativa de los votos, con un 36,2 % (VALENZUELA, 1989). Es el momento del “socialismo con olor a empanadas y vino tinto”, como lo dijera el triunfante Presidente Salvador Allende.

- El general René Schneider, Comandante en Jefe del Ejército, es asesinado (22 de octubre). El crimen, perpetrado por un grupo de extrema derecha, pretendía impedir que Salvador Allende asumiera el mando.

a) Producción musical: Se conforma como la primera obra conceptual del conjunto, lo que la diferencia de lo que habían hecho ellos mismos anteriormente, pero sin alejarse de sus lineamientos ideológicos.

Se basa en interludios y canciones, previamente escritos y con su consecuente adaptación instrumental:

“Seremos los hablantes/ diremos la verdad.

Verdad que es muerte amarga/ de obreros del Salar.

Recuerden nuestra historia/ de duelo sin perdón.

Por más que el tiempo pase/ no hay nunca que olvidar.

Ahora les pedimos/ que pongan atención”

Fue compuesta por Luis Advis a fines de 1969 y corresponde a un relato musical basado en el libro “Reseña Histórica de Tarapacá”, de Carlos Alfaro, desde donde se extrajo casi la totalidad de los datos históricos.

Musicalmente, la obra sigue la estructura de las antiguas cantatas populares, se presenta como un formato al estilo europeo, pero con la incorporación de elementos latinoamericanos (instrumentos y acordes). Eso sí, tiene una particularidad que la va a diferenciar del resto de las cantatas originalmente europeas, pues sustituye la idea religiosa tradicional por un irrestricto y declarado compromiso con los **trabajadores** -término que será masificado en la vida política y social desde la Unidad Popular, como una forma de aglutinar entre sus adeptos no solo a los proletarios, de corte urbano, sino también a los campesinos, dueñas de casa, etc-. Es este compromiso el que se apropia de un hecho histórico para manifestar un discurso político que se aprecia en la **Canción**

Final:

“Ustedes que ya escucharon/la historia que se contó

no sigan allí sentados/pensando que ya pasó.

No basta sólo el recuerdo/el canto no bastará.

No basta sólo el lamento/miremos la realidad.

*Quizás mañana o pasado / o bien, en un tiempo más,
la historia que han escuchado/de nuevo sucederá.
Es Chile un país tan largo/mil cosas pueden pasar
si es que no nos preparamos/resueltos para luchar.
Tenemos razones puras/tenemos por qué pelear.
Tenemos las manos duras/tenemos con qué ganar.*

*Unámonos como hermanos/que nadie nos vencerá.
Si quieren esclavizarnos/jamás lo podrán lograr.
La tierra será de todos/también será nuestro el mar.
Justicia habrá para todos/y habrá también libertad.
Luchemos por los derechos/que todos deben tener
Luchemos por lo que es nuestro/de nadie más ha de ser”.*

(Cantata Santa María de Iquique. 1970)

Si sintetizamos la gran variedad de definiciones sobre lo que es **declaración política** podemos decir que ésta no es más que el acto de dar a conocer y difundir los fundamentos políticos y los principios ideológicos en los que se sustenta el Proyecto Político, a la opinión pública nacional e internacional en general.

Ante esto ¿Podemos cuestionar la explícita declaración política presente en la pista 18 **Canción Final** de la Cantata Santa María de Iquique? Afirmamos que

no. Que cada letra, de esta pista, es una presentación de principios ideológicos sobre los que, aterrizadamente, se sustentó la Unidad Popular. Ideológico en tanto relata una historia de *los Vencidos*, cuenta parte de sus vidas, sus formas de ver el mundo y de actuar ante la realidad.

b) La agrupación musical: En los inicios de la década del '70, Eduardo Carrasco, actual director de Quilapayún, se dirige a Luis Advis momento en el que este último le enseña parte de sus trabajos relacionados con una masacre de obreros, en formato de cantata. Así comenzó la historia de Quilapayún con esta obra musical, estrenándose en julio con ocasión del Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena, y siendo grabada sólo meses más tarde, con Luis Advis como autor y compositor, bajo la dirección de Eduardo Carrasco y junto a Héctor Duvauchelle como relator, (actor perteneciente a Los Cuatro de Chile), en los ex estudios de la RCA.

Por su parte, Advis, nunca adscribió a ningún partido político, pero su creación musical y social lograda con la cantata se posiciona como una de las más grandes obras contestatarias y de reivindicación popular. Por lo mismo se puede entender como una de las obras más emblemáticas de la Nueva Canción Chilena. Cabe destacar que Advis nunca tuvo estudios formales en el conservatorio, y su más cercano adiestramiento musical en lo formal lo obtuvo al ser discípulo de Gustavo Becerra.

Los intérpretes de la obra fueron, originalmente, Eduardo Carrasco, Carlos Quezada, Willy Oddó, Patricio Castillo, Hernán Gómez, Rodolfo Parada, miembros de Quilapayún, y la corrección de estos textos fue hecha por Julio Cortázar, cuya versión será la misma de 1978, pero con los relatos de Duvauchelle grabados previamente.

c) Difusión: Hasta el momento Quilapayún y sus obras ni siquiera rozan la clandestinidad y son difundidas por todos los festivales, encuentros juveniles, políticos y sociales habidos en Chile.

Al igual que el disco anterior, las peñas también se conforman como un escenario, politizado para nuestro grupo, lo que contribuye a su masificación dentro de los sectores de reivindicación social.

Sin embargo, llegada la dictadura militar, las cintas originales del disco fueron requisadas y destruidas por los organismos de represión del régimen. Quilapayún, estando en el exilio, no silenció los versos de la cantata, readecuándola en el año 1978 bajo el alero de Julio Cortázar. Esto, a la vez le trajo las primeras dificultades internas con el autor y compositor de la versión original, Luis Advis.

- **DISCO NÚMERO 3**

- Título del Disco : **Vivir Como Él**

- Año de Publicación : **1971**

- Sello Discográfico : **Dicap**

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1971)**

- Con apoyo de USA, tropas survietnamitas invaden Laos.
- Los tupamaros secuestran al embajador británico en Uruguay, Geoffrey Jackson.
- Se comienza a aplicar reformas a la Constitución, basada en los acuerdos del Estatuto de Garantías Constitucionales. Las modificaciones, referidas a los temas de libertad de expresión, derecho de asociación, propiedad y libertad de enseñanza, limitaban la aplicabilidad del programa de la Unidad Popular. (9 de enero).
- Como parte de las reformas de la Constitución basadas en los acuerdos del Estatuto de Garantías Constitucionales, se crea el Tribunal Constitucional y se concede el derecho a voto a todos los mayores de dieciocho años (incluidos los analfabetos).
- Se realiza el XXIII Congreso General Ordinario del Partido Socialista. En la reunión, junto con ratificar el compromiso con la **vía insurreccional**, Carlos

Altamirano fue elegido secretario general de la colectividad.

- Un grupo de extrema izquierda denominado Vanguardia Organizada del Pueblo (VOP) asesina al ex ministro del interior del gobierno de Eduardo Frei, Edmundo Pérez Zujovic. Este hecho significará el distanciamiento de la Democracia Cristiana con el gobierno de la Unidad Popular.
- Salvador Allende, con la unanimidad del Parlamento, nacionaliza la industria del cobre.
- Formación en junio de la Izquierda Cristiana, disidentes del Democracia Cristiana se unen posteriormente a la Unidad Popular; sus principales dirigentes fueron Bosco Parra y Luis Maira.
- Fidel Castro realiza extensa visita a Chile.
- Diciembre se realiza la primera “marcha de las cacerolas”. Un grupo de mujeres opositoras al gobierno de la Unidad Popular desfila golpeando ollas como protesta por la grave falta de productos de primera necesidad. El hecho llevará a la oposición a acusar constitucionalmente al ministro del Interior José Tohá.

a) Producción musical: Al igual que el disco anterior, éste se edita en formato cantata. Siete pistas harán referencia al combatiente vietnamita Nguyen Van Troi, quien, en su condición de militante comunista y guerrillero del vietcong, intenta asesinar al Secretario de Defensa norteamericano Robert Mcnamara y al embajador Henry Cobot Lodge minando el puente Ong Ly. El 9 de mayo de

1964 Van Troy fue apresado y condenado a muerte por la justicia sur vietnamita. A los diecinueve años Van Troy es fusilado no sin antes arengar: *Muerte a los yankees. Viva Ho Chi Minh.*

La cantata que estudiamos en este ítem es la portadora de uno de los más emblemáticos himnos de la izquierda chilena e internacional, venidas del maestro Claudio Iturra; nos referimos a la canción, ya con calidad de himno, titulada ***Venceremos.***

Inspirada en los hechos antes descritos y el contexto nacional, *Venceremos* es una canción hidalga de enseñanza e historia político-social. Así, a propósito de Van Troy nos dice:

*“Recordando al soldado valiente
cuyo ejemplo lo hiciera inmortal,
enfrentemos primero a la muerte,
traicionar a la patria jamás”*

Al igual que el grueso de las obras interpretadas por Quilapayún, *Vivir como él* se eleva como un cantar contestatario. Esta cantata a diferencia de la *Cantata Santa María* no solo relata un hecho acaecido fuera del territorio nacional, sino que ya denota de manera indiscutida su militancia comunista internacional. El relato de los sucesos que dieron muerte a Nguyen Van Troy se enmarcan en el espíritu internacionalista de la izquierda marxista. Se lee, además, la militancia partidista

del grupo que, sin duda, es la responsable de levantar sendo homenaje a un mártir del comunismo mundial, es indispensable mencionar, además, la grabación de *singles* que no hacían más que musicalizar arengas abiertamente políticas y partidistas, así hemos de destacar **La marcha de la producción** single dirigido por el ya reconocido *Sergio Ortega* que junto con **La batea** (original de Tony Taño), **El enano maldito**. Desde aquella plataforma y haciendo caso a las directrices de acción enviadas desde la *Internacional comunista* a sus partidos del mundo, Quilapayún hace un llamado de clara acción, alentando el avance político de las capas populares.

*“Desde el hondo crisol de la patria
se levanta el clamor popular,
ya se anuncia la nueva alborada,
todo Chile comienza a cantar”*

La vía chilena al socialismo cada vez se vuelve más real y la nación se identifica con un ideario panamericano de reivindicación como se muestra en la “Segunda declaración de la Habana”:

*“Ha llegado la hora en que el pueblo/ reivindique el derecho de ser
dueño al fin de su tierra robada/ tierra inmensa que ha de germinar
con la paz del empeño ganado/ con sus manos de fuerza tranquila;
ahora sí que la historia tendrá que contar/ con los pobres de América”*

Quilapayún se perfila como uno de los portadores del sueño de libertad y la mejor forma que tiene de expresarlo es construyendo para cada sentimiento una canción.

Vivir como él fue compuesta por el cubano Frank Fernández, y su composición musical fue hecha por Luis Advis y Sergio Ortega.

Frank Fernández fue pianista, compositor y pedagogo y ha escrito más de 650 obras de distinto formato, como sinfonías, coros, ballet.

Sergio Ortega, músico docto y popular chileno, que vivió sus últimos años en París, estudió música con Gustavo Becerra. Se conoce como uno de los fieles partícipes de la izquierda chilena, por lo que su aporte ideológico compositivo ha dejado sus huellas a lo largo de la historia.

La línea de **Vivir como él** responde al género de *cantata popular* que tomó fuerza a fines de la década del '60 y principios de la década del '70, y es en este disco donde se oye a Quilapayún casi en una metamorfosis religiosa, que juega entre los arreglos corales, intercalada con relatos protagonizados por Humberto Duvauchelle.

Esta última sería una diferencia radical con la cantata anterior y con los discos precedentes, pues se inserta en un tono más ceremonial, representando una idea de identidad del disco:

*“A pesar del sufrimiento/ cantamos, cantamos/
porque mientras la carne sufre/ el pensamiento está/
en el día de la victoria”.*

b) La agrupación musical: Durante 1971, Quilapayún integra a sus filas a un joven ingeniero de la Universidad Católica, Rubén Escudero, con el cual vuelven a transformarse en un sexteto

c) Difusión: Al igual que en los discos anteriores, Quilapayún y su producción es difundida por todos los festivales, encuentros juveniles, políticos y sociales habidos en Chile y en el exterior.

- **DISCO NÚMERO 4**

- Título del Disco : **EL Pueblo Unido Jamás Será Vencido**

- Año de Publicación : **1975**

- Sello Discográfico : **Alerce (Edición chilena)**

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1975)**

- Un fuerte terremoto afecta a la zona de Coquimbo y la Serena (13 de marzo).

- En abril se crea el Programa de Empleo Mínimo (PEM) la iniciativa era para apalear la alarmante cesantía provocada por la situación económica recesiva. Al año siguiente el PEM llegará a ocupar casi doscientos cincuenta mil trabajadores, pagándoles el equivalente a treinta dólares mensuales, y sin

reconocimiento de imposiciones ni de cargas familiares.

- En Roma el 6 de octubre, el político demócratacristiano Bernardo Leighton y su esposa Ana Fresno quedan gravemente heridos tras ser víctimas de un atentado. Pese a la crítica situación, ambos logran sobrevivir.
- En noviembre Augusto Pinochet Ugarte viaja a Madrid para asistir a los funerales del dictador Francisco Franco. Pinochet fue el único extranjero con rango de Jefe de Estado presente en la ceremonia.
- Reunidos en Charaña el general Augusto Pinochet y Hugo Banzer, presidente de Bolivia, acuerdan la reanudación de las relaciones diplomáticas entre Chile y Bolivia.
- Asume el Ministerio de Economía Sergio de Castro, reemplazando a Fernando Lens. Al año siguiente, de Castro asumirá en la cartera de Hacienda, Pablo Barahona será designado ministro de Economía y Alvaro Bardón se hará cargo de la presidencia del Banco Central. Con las nuevas autoridades, calificadas de Chicago Boys, comienza el influjo neoliberal en la política económica chilena.

a) Producción musical: Primer disco editado por el grupo desde el extranjero luego de establecerse en Francia post golpe militar. Dicho disco mantuvo los códigos musicales y líricos que Quilapayún logró estando en Chile.

A pesar de estar lejos del país, Quilapayún intenta mantener su compromiso social y político que los caracterizó a lo largo de su historia. Supo acostumbrarse

a su nuevo espacio y contexto y siguió con su tradición izquierdista.

Los discos anteriores fueron claramente un pregón a favor de la Unidad Popular, desde la candidatura de Allende hasta la construcción de la “vía chilena al socialismo” intentada hasta septiembre de 1973 como ya pudimos vislumbrarlo. Este disco editado en 1975, a diferencia de los discos anteriores, estructura sus letras de forma contestataria al **Golpe militar** y a la represión que se estableció con la dictadura, estableciendo una clara diferencia con su historia. Mientras que al inicio de su carrera Quilapayún, con una fuerte ideología militante participa de la construcción de un nuevo mundo y lleno de libertad, a partir del golpe y como se ve en este disco, Quilapayún cambia su discurso y contesta, desde el exterior, a la imposibilidad de seguir construyendo el sueño país imaginado por los trabajadores de Chile. El cambio discursivo derivado de los hechos acontecidos en Chile se constata -sin duda- en la pista nueve, que corresponde a la canción de titulada **La Represión**, llena de un tono lúgubre e irradiando desolación, versa lo siguiente:

*“El aire se está llenando/ se está llenando de acentos,
a todos los comunistas/ quisieran tenerlos presos.
Por las calles va brotando/ un negro presentimiento,
porque quisieran matarlos/ en cuanto puedan hacerlo,
en pesares y agonías/ con prolongado silencio;
una llovizna de sangre/ moja la cara del pueblo”*

A través de esta canción Quilapayún retrata el miedo y la represión vivida en las calles de Chile y saca una fotografía a los años más duros de la dictadura: desde 1973 hasta 1975, en donde el silencio ahoga cualquier grito de revolución.

Este disco puede entenderse como un homenaje al dolor de nuestro país, mismo dolor que tratan de verter en la canción **Compañero Presidente**, apología al que fuera el máximo representante del pueblo en el ensayo socialista que condujo la Unidad Popular. Al igual que *La Represión*, esta canción se caracteriza por su tono austero y lúgubre, pero también siembra la esperanza de la libertad venidera a manos de la lucha reivindicatoria del obrero:

*“Por tu vida cantaremos/ por tu muerte una canción
cantaremos por tu sangre/ compañero, Salvador.
Por tu vida Presidente/ por tu muerte Compañero
nos dejaste tus banderas/ Salvador de los obreros
Por las amplias alamedas/ Compañero Presidente
volverá a marchar el pueblo/ con su grito combatiente”*

Serán las lecturas políticas, los nuevos sentimientos nacidos desde el destierro los que, por una parte, harán que Quilapayún cambie encendidas melodías por tonadas más taciturnas (características musicales que al unísono se van desarrollando también en Chile), sin embargo en ese cuestionarse, aun lucha el interno brío que se apega a los proyectos y programas populares, aun no es

tiempo, para Quilapayún, de bajar los brazos y repensar algo distinto del socialismo, así, siguiendo la tónica de homenaje que mantiene el disco, se enarbola otro de los himnos más inconfundibles de la izquierda mundial: ***El Pueblo Unido.***

*“El pueblo unido, jamás será vencido,
el pueblo unido jamás será vencido...
De pie, cantar/ que vamos a triunfar.
Avanzan ya/ banderas de unidad.
Y tú vendrás/ marchando junto a mí
y así verás/ tu canto y tu bandera florecer.
La luz/ de un rojo amanecer
anuncia ya/la vida que vendrá”.*

Recordando las marchas de los trabajadores, recordando las marchas dadas en los mil días del socialismo allendista, las multitudinarias manifestaciones de comunistas, socialistas, mapucistas, miristas. Recordando el cerco popular que salió en defensa del palacio presidencial en los años del tanquetazo y su intentona golpista; Quilapayún llama al pueblo a salir a las calles y a exigir la construcción de la **Patria Popular**:

*“De pie, marchar/el pueblo va a triunfar.
Será mejor/ la vida que vendrá*

*a conquistar/ nuestra felicidad
y en un clamor/ mil voces de combate se alzarán,
dirán/ canción de libertad,
con decisión/ la patria vencerá”.*

Cantando con fuerza y talante, con voz enérgica y segura

*“Y ahora el pueblo
que se alza en la lucha
con voz de gigante
gritando: ¡adelante!”.*

(La fuerza y garra de su música fue utilizada durante la revolución islámica por activistas iraníes contra el régimen monárquico en 1979 en un tema llamado “Levantarse” o “Barpakhiz”).

b) La Agrupación Musical: Con Eduardo Carrasco como director y ya fuera de nuestro país, como se explicó en líneas anteriores, Quilapayún continúa su ideal libertario musical desde el extranjero.

“Compañero Presidente” fue escrita y musicalizada por Eduardo Carrasco, director musical de Quilapayún en 1975. Filósofo de profesión y músico, fue uno de los fundadores de Quilapayún y su pilar fundamental hasta gran parte de los ochenta y ha escrito numerosos artículos y libros que navegan entre la música y la filosofía, a modo de comprender ciertas realidades.

Carrasco se posiciona como un compositor clave para el Chile de los '60, agudo en sus letras, lúdico, dinámico, creativo e investigativo. Y no es menos aseverar que sin él Quilapayún no hubiese sido el mismo grupo.

Las otras dos canciones aludidas como eje central del disco fueron compuestas por Sergio Ortega (El pueblo Unido Jamás será vencido), a quien ya se hizo referencia en un disco anterior y Jaime Soto junto a P. Rojas, de quienes no manejamos mayor información.

c) Difusión: Quilapayún, desde París, inicia una serie de conciertos de solidaridad con la situación vivida por el pueblo chileno. Desde Europa se convertirá en el símbolo de la resistencia chilena y moverá sus hilos para promover el espíritu de rechazo al golpe militar y su dictadura. Convierten a los países europeos en su escenario.

En Chile su difusión es clandestina, pues la música del grupo y toda la relacionada con la Unidad Popular van a ser prohibidas. Sólo unos años más tarde Alerce se atreverá a reeditar canciones de la línea seguida por Quilapayún.

- **DISCO NÚMERO 5**

- Título del Disco : **Umbral**
- Año de Publicación : **1979**
- Sello Discográfico : **Sin Información**

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1979)**

- Estados Unidos con la **Enmienda Kennedy** suspende la venta de armamento a Chile y paraliza todo funcionamiento de programas destinados al país, como medida de presión contra el gobierno militar.
- El 29 de junio se dictan decretos-leyes que dan forma al plan laboral propiciado por José Piñera, Ministro del Trabajo. La normativa establece, entre otras medidas, nuevas regulaciones para la conformación de organizaciones sindicales y asociaciones gremiales así como nuevos criterios de negociación colectiva.
- El mismo mes, la revista **Hoy** es suspendida durante dos meses por publicar entrevistas realizadas a los dirigentes socialistas Carlos Briones y Clodomiro Almeida, eludiendo el receso político establecido por el gobierno militar.
- En noviembre, la **Vicaría de la Solidaridad** presenta una denuncia que señala la existencia de alrededor de tres mil cadáveres sepultados clandestinamente en el patio 29 del Cementerio General. Las inhumaciones habrían sido efectuadas entre septiembre y diciembre

de 1973, y los cuerpos corresponderían a detenidos desaparecidos de la zona de Paine.

a) Producción musical: Como ya se ha dicho en páginas anteriores, Quilapayún, aún fuera del país continúa con su compromiso político-social-cultural y desde fuera adopta nuevas formas de expresión, que se ven claramente en este disco, integrando la poesía de Vicente Huidobro y la pintura de Roberto Matta a la música, lo que conformará un nuevo producto musical.

Para lograr esto acuden a temas ya conocidos y que han alcanzado la gloria en años anteriores como **Paloma Quiero Contarte** de Víctor Jara y **Arriba en la cordillera** de Patricio Manns, pues estas se difundieron en un momento de esplendor y de reconocimiento del arte popular. Pero, sin lugar a dudas, el tema más destacado de este disco es el **Discurso sobre los derechos humanos** del pintor Roberto Matta, pronunciado en el foro sobre la cultura chilena que tuvo lugar en Torun (Polonia) en mayo de 1979, y en el que participaron connotados intelectuales. Este discurso fue musicalizado por el gran Eduardo Carrasco, en donde se versa:

*“El estado del humano/ en el sepultado estado
en que está cualquier estado/ está en deplorable estado.
Reorganizar la amistad/ es la cuestión más urgente
y una sola religión/ no sirve para este asunto.*

*Sacar la luz de la tierra/ y de toda conflicción
de raspares y rascares/ bajo la lucha de clases”.*

Este nuevo estilo que se viene perfilando busca representar la cultura de masas, “Lograron una síntesis digna de una verdadera cultura de masas, comprometida sin dejar de ser exigente, popular y culta, al alcance de la comprensión sin caer en la facilidad: un arte a la altura del arte popular”³⁴¹, y esa cultura de masa exige reivindicación:

*Que salga el sol en el ser/
que nos dejen ser humanos
que el sujeto humano está/
muy sujeto a ser humano.
Hay que sacarse la mierda/
volver a la inteligencia
iluminar nuestro verbo/
reoxigenar la vida.
Mañana es hoy día mismo/
y estamos muy atrasados.*

(musicalización del discurso de Roberto Matta)

³⁴¹ Engelbert, Manfred. Notas a la poesía chilena: La lírica de Quilapayún. En Revista chilena de literatura, N° 55, 1999. Visitada el 5 de noviembre de 2007. En <http://www.quilapayun.org/medios/ensayos/ensayos.html>

La característica más significativa de este disco radica, entonces, en la confluencia de distintos personajes e ideas, de entroncar formas de ver y asumir el mundo, que si bien se enfundan con una misma ideología, se diversifican en la expresión de las mismas.

b) La agrupación Musical: Este disco fue editado cuando Quilapayún ya estaba consolidado en el extranjero y se constituye (como muchos otros de sus trabajos discográficos) en base a recopilaciones de versos o escritos hechos por personas que no conforman el grupo, como lo son Roberto Matta o Pablo Neruda, siendo la única canción escrita por un miembro, la creada por Eduardo Carrasco **Canción para Víctor Jara**. Además trabajan con la colaboración del compositor Gustavo Becerra, para promover un giro sustancial dentro de su discografía, que viene establecido por el cambio de su concepción política, ya más alejada del PC al momento de la creación de este disco.

Quilapayún sigue erguido como un grupo consolidado que rescata, por un lado, las raíces del pueblo latinoamericano, lo que lo hace popular, y por otro, establece una convocatoria para el pueblo que está haciendo filas para cruzar la muralla de la represión y construir desde la libertad, lo que lo hace político.

c) Difusión: Al igual que el disco anterior, el grupo no abandona el compromiso con su país natal y masifica su música por toda Europa, situación completamente opuesta al caso de Chile donde se mantiene prohibida su música, llegando solo

de forma clandestina. Por lo tanto, en cuanto a la difusión del disco anterior, este no tiene muchas variaciones.

- **DISCO NÚMERO 6**

- Título del Disco : **La Revolución Y Las Estrellas**

- Año de Publicación : **1982**

- Sello Discográfico : **Pathé Marconi**

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1982)**

- Se vislumbra una crisis económica mundial, lo que provoca que los créditos bancarios internacionales a los que Chile podía optar fueran escasos y con un alto interés. Además, la deuda externa se ha duplicado y han disminuido las exportaciones, provocando una gran crisis económica nacional, la que llevará a la quiebra a muchas empresas nacionales, entre ellas a la Compañía de Refinería de Azúcar (CRAV), momento en el cual el gobierno decide intervenir cuatro bancos y cuatro financieras, además de devaluar el peso chileno, como contrapeso a dicha crisis, la que será la génesis para los movimientos sociales masificados en 1983.

- Se desarrolla, entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, un conflicto armado entre Argentina y el Reino Unido conocido como la Guerra de las Malvinas, en donde ambos países se disputan la posesión de las islas del

mismo nombre ubicadas en el Océano Atlántico, al este de Argentina. Se adjudican el territorio los europeos.

a) Producción musical: La lírica y composición de Quilapayún, hasta antes de esta edición, se caracteriza por ser decididamente de izquierda, comprometida desde las raíces con el gobierno de la Unidad Popular y concretamente contestataria luego en la dictadura, elementos que explican su férreo trabajo con el partido comunista de Chile, el que se verá afectado luego del golpe militar y el consecuente alejamiento del grupo de nuestro país, lo que finalmente terminará por provocar en Quilapayún un replanteamiento del sustento de su discurso, decidiendo enfocar su lírica desde otra perspectiva, lo que explica la edición de **La Revolución Y Las Estrellas.**

Dicha replanteación se basará en la desesperanza que les produjo la derrota de la UP. “[...] *Uno lanza una mirada hacia el pasado y todo parece contagiado por el error que ha dado por el suelo con el mundo que hasta hace un momento estábamos trabajosamente construyendo. El futuro parece vacío, sin metas, sin estrellas*”³⁴².

Quilapayún pertenecía al proyecto político de la UP no como un actor social cualquiera, sino como un representante de elite, asumiendo un liderazgo y una línea educativa –en función de la vía chilena al socialismo– para el pueblo.

³⁴² CARRASCO, Eduardo. Quilapayún: La Revolución y las Estrellas. Las Ediciones del Ornitórrinco. Santiago, Chile, 1988. 314 p.

Al fracasar este proyecto el grupo pierde su discurso y su liderazgo alcanzado, debiendo buscar otros lineamientos. Es así como pasan a conformarse como canción protesta -pues el golpe militar trunchó su proyecto- desde un escenario extranjero que les acomodaba, cantando aquello que el pueblo chileno -acallado por la dictadura- quería escuchar.

Sin embargo, Quilapayún se enfrentó a la década de los '80, sin un país al cual pertenecer, sin un proyecto país en el cual descansar, sin un movimiento social en ascenso que los mantuviera en la cúspide de su carrera.

*“Habría que decir que en lo inmediato
la vida se ha ido haciendo más difícil
de rojo se mancharon nuestros sueños
la boca ya no encuentra su palabra
la noche envuelve el cielo y lo aprisiona
la patria va alejándose del hombre
y todas las banderas que flamearon
se han ido desgarrando con el tiempo”*

(Luz Negra, 1982)

Siguiendo las líneas de la canción podemos ver una agonía, un cierto cansancio, *“se revela como un ensayo de reconciliar lo irreconciliable. El texto se inicia con la constatación minimizadora de una catástrofe vivida por un “nosotros lírico”, una*

*catástrofe que abarca tanto los sueños deshechos en la sangre [...] como las convicciones perdidas [...] y por una melancolía más que negra*³⁴³.

Entendieron que su realidad era otra y que *“los móviles que ayer tuvieron una vigencia incuestionable, hoy día yacen por tierra*³⁴⁴, relegando al pasado la ideología que sustentó su auge musical. Asumieron que ya se había cerrado un ciclo y supieron que limitarse a las lides de izquierda podía limitar su vuelo musical internacional, lo que los llevó a buscar la independencia ideológica y a dejar las banderas.

*“Identificarse con una historia encierra el peligro de <pasar a la historia>, es decir, de encerrarse en la jaula del tiempo y quedar no como un ser vivo creándose sino como un testimonio todavía viviente de algo que pertenece al pasado. En nuestro caso concreto, cantantes del período fenecido, el de la Unidad Popular*³⁴⁵.

Desde aquí y apelando a la fidelidad con los ideales –no con la ideología- que desde su génesis inspiraron su canto, a la libertad de su pueblo y su reivindicación es que ponen *“la idea del arte y la cultura adelante, y nos alejamos del estalinismo*³⁴⁶. *“Volver a la esencia de nuestro canto para buscar de nuevo*

³⁴³ ENGELBERT, Manfred, op. cit.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Ibid

³⁴⁶ CARRASCO, Eduardo. Biografía Quilapayún. En <http://www.musicapopular.cl/2.0/index2.php?op=Artista&id=10>

*allí la revolución es lo que nosotros hemos intentado hacer a partir del fracaso de la Unidad Popular y de nuestro alejamiento del Partido Comunista de Chile*³⁴⁷.

Quilapayún se proclama independiente, reconociendo que su nuevo escenario y su nuevo contexto han logrado alejarlos de su inicial proyecto, insinuando a la revolución a lo lejos, en una canción:

*"Habría que decir que ya no estamos
cantando por las grandes alamedas
ya no es la misma siembra en la guitarra
ya no es el mismo canto el que da vida.
Habría que afirmar valientemente
que un mundo nos separa de ese mundo
y un mundo es lo que queda destruido
y un mundo por hacer es la tarea".*

(Luz Negra, 1982)

El grupo asume con dolor que no es el momento para caminar libremente, que aún **NO se abrirán las grandes alamedas**. Ni ellos son los mismos, ni el pueblo es el mismo y entienden este nuevo momento como el punto de partida para que, como el ave fénix, su cantar tenga nuevos horizontes y vuelva a ser parte de un nuevo proyecto.

³⁴⁷ CARRASCO, Eduardo. op. cit., 317 p.

Quilapayún ha cerrado un ciclo y comienza uno nuevo, y es ese nuevo espíritu con el que arribarán de nuevo a su país.

Su producción artística es la respuesta del grupo a su nuevo modelo y sigue siendo para el pueblo pero ya no en función de un proyecto de gobierno establecido.

b) La agrupación musical: En esta época Quilapayún se diversifica. Comienza a trabajar de forma conjunta con Vicente Huidobro y con el pintor Roberto Matta, a quien se refieren de la siguiente forma: *“Leyendo esto se comprende fácilmente hasta qué punto nosotros pudimos reconocernos en estas ideas [las de Matta]. Lo importante es que ellas, aparentemente revestidas de un carácter utópico y poco realista son una respuesta concreta para un artista que quiere definirse como revolucionario pero manteniendo a la vez una estricta fidelidad con la esencia del arte”*³⁴⁸. Incorporan, además diversos poemas de Pablo Neruda a su repertorio musical. Siguen la misma línea alcanzada con el disco **Umbral**, logrando llegar a las masas con su constructo cultural, desde una postura que exige y es culta, pero que no se arranca de la comprensión del pueblo en su discurso.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 324.

Luz Negra y gran parte de las canciones de este disco fueron compuestas por Eduardo Carrasco, en donde vuelca todos sus sentimientos de Revolución y en donde manifiesta su intento de unir la revolución con las Estrellas.

c) **Difusión:** Su mercado y su escenario siguen siendo los países europeos y algunos países latinoamericanos, como Argentina, en donde más tarde cantarán con Paloma San Basilio.

En Chile la censura continúa muy fuerte, las dificultades para ingresar algunos de sus discos se mantiene desde el inicio de la dictadura. A esto se le suma la distancia que Quilapayún ha tomado del partido comunista, lo que los alejó aún más de su público y país natal.

Tan solo Alerce se atrevió a editar algunas compilaciones del grupo, pero nada comparado a la masificación que tenía antaño dentro de nuestro país.

"Nuestra música es música popular, canto que surge de dos fuentes: la necesidad de darle una voz a la vida del pueblo, a su paso constructivo, a su mundo, a su situación, a sus sueños, y, segundo, la necesidad de rescatar la palabra ya exigida por el pueblo mismo (pero culta y difusa en su seno) Para devolvérsela y hacerla de todos"³⁴⁹.

³⁴⁹ Ibid. p. 324.

2.2. INTI ILLIMANI

En 1966 fue fundada la *Peña de la Universidad Técnica del Estado*, que fue la cuna desde donde Chile vio crecer a “Sol de Illimani” (Inti). Su nacimiento estuvo fuertemente marcado por un gran movimiento social, representado por los continuos levantamientos de estudiantes que venían desde la época de la **Federación de Estudiantes Mineros e Industriales de Chile** (FEMICH), pero que se acrecentó en 1967 a partir de la búsqueda de una reforma estructural para la UTE, bajo el gobierno de Frei Montalva. En medio de este revuelo Inti Illimani, compuesto por Jorge Coulon, Max Berrú, Horacio Durán y Pedro Yáñez comienza a hacer presentaciones en vivo en la peña de dicha Universidad, ocupando así el primer escenario que los llevaría a la masificación de su producto musical e ideológico:

“Inti Illimani es tal vez el mejor grupo de la NCCH. La calidad innegable de sus arreglos e instrumentaciones, la prolijidad de sus ejecutantes, el brillo de sus vocalizaciones y la belleza perdurable de sus composiciones así lo confirma”³⁵⁰.

Dentro de sus primeros discos encontramos algunas grabaciones hechas en Bolivia en 1967 y otras para el sello EMI (ex Odeón), hasta llegar, finalmente, a los trabajos editados por DICAP, siendo su primer álbum el realizado en 1969.

³⁵⁰ *Ibid.*, p.70.

2.2.1. ANÁLISIS DE SU DISCOGRAFÍA

- **DISCO NÚMERO 1:**
- Título del Disco : **Canto Al Programa**
- Año de Publicación : **1970**
- Sello Discográfico : **Dicap**
- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1970)**
- 4 de septiembre en la elección presidencial, Salvador Allende Gossens, candidato socialista apoyado por la Unidad Popular, obtiene el 36,2% de los votos. Los otros candidatos fueron Jorge Alessandri Rodríguez (independiente de derecha, 34,9%) y Radomiro Tomic Romero (democratacristiano, 27,8%). La abstención totalizó un 16,5%. El Congreso Pleno debe resolver entre las dos mayorías relativas (24 de octubre).
- El general René Schneider, Comandante en Jefe del Ejército, es asesinado (22 de octubre). El crimen, perpetrado por un grupo de extrema derecha, pretendía impedir que Salvador Allende asumiera el mando.
- El 8 de Octubre el congreso Nacional aprueba el Estatuto de Garantías Constitucionales, documento que comprometía a Salvador Allende con la mantención del régimen democrático. El Estatuto fue exigido por la Democracia Cristiana como condición para apoyar a Allende en la

votación que definiría al Presidente de la República de entre las dos mayorías relativas establecidas en la elección del día 4 de septiembre.

- Salvador Allende es elegido presidente de la República y ratificado por el Congreso Pleno el 24 de Octubre, asume el mando el 4 de Noviembre siendo el primer hombre de izquierda que llega al poder por la vía electoral en el mundo.
- Comienza en la Universidad Técnica del Estado (UTE) un proceso de reforma similar al producido en la Universidad Católica de Santiago.
- Se estrena la Cantata Santa María de Iquique de Luis Advis, en versión del grupo Quilapayún.

a) Producción musical: El estilo musical de esta producción se presenta en directa concordancia con la discografía de Quilapayún en el mismo periodo, sin la necesidad de desarrollar la misma línea teórica musical (mayor o menor fusión de elementos instrumentales que le brindan fuerza al canto); las letras de las canciones de este disco se vuelven, más que contestatarias, idealizadoras, es decir, muestran un claro espíritu de optimismo frente a la posibilidad real del pueblo de alcanzar un protagonismo único en la historia de Chile:

*Si nuestra tierra nos pide/tenemos que ser nosotros
los que levantemos Chile,/así es que a poner el hombro
Vamos a llevar las riendas/de todos nuestros asuntos
y que de una vez entiendan/hombre y mujer todos juntos.*

*Porque esta vez no se trata /de cambiar un presidente,
será el pueblo quien construya /un Chile bien diferente.
Todos vénganse a juntar, /tenemos la puerta abierta,
y la Unidad Popular / es para todo el que quiera.
Echaremos fuera al yanqui / y su lenguaje siniestro.
Con la Unidad Popular /ahora somos gobierno.
La patria se verá grande /con su tierra liberada,
por que tenemos la llave / ahora la cosa marcha.
Ya nadie puede quitarnos / el derecho de ser libres
y como seres humanos / podremos vivir en Chile.*

(“Canción del poder popular”. 1970)

Encontramos, así una emergente necesidad de profundización de la democracia en manos de los trabajadores de Chile, además de un sentimiento de desahogo del pueblo en contra del enemigo *yankee* y burgués y, por sobretodo, contra el opresor.

b) La agrupación musical: En este momento, Inti Illimani se encontraba compuesto por Horacio Durán, Max Berrú, Jorge Coulon, Ernesto Pérez (gracias a la salida de Pedro Yáñez) y Horacio Salinas³⁵¹. Este último, siendo el más joven, fue quién se hizo cargo de la dirección del disco, brindando mayor énfasis a la instrumentalización de tonadas que marcarán la estructura del programa

³⁵¹ Ver Ficha Biográfica en Anexos; p. 650

político de la UP, entendiendo que *todos* serían parte del mismo programa, porque éste era fruto de un esfuerzo colectivo. “Canto al programa” sentó las bases de las actitudes y responsabilidades que debía asumir el trabajador, ahora sin discriminaciones entre su condición o tipo de trabajo. Pero, por sobretodo, la agrupación musical se empeñó en expresar mediante sus letras el nuevo rol del Estado:

*Será el Estado quien pague
la pensión de los enfermos
por eso los hospitales
gratis serán para el pueblo.*

*Cuando les den la receta
no tienen porqué asustarse
con las tabletas baratas
no habrá miedo de enfermarse.*

(“Tonada y sajuriana de las tareas sociales”. 1970)

c) Difusión: Gracias a la grabación de este disco, Inti Illimani se convierte en el icono más potente del pueblo, (junto con Quilapayún), ampliando sus circuitos de difusión al participar en festivales culturales (UTE). Además **Canto al programa** marca el inicio de las giras más importantes por Latinoamérica, específicamente en Argentina, Bolivia y Perú (1968-1970).

- **DISCO NÚMERO 2**

- Título del Disco : **Chile Resistencia**
- Año de Publicación : **1977**
- Sello Discográfico : **EMI**

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1977)**

- Por orden del Ministerio del Interior se prohíbe el ingreso a Chile de los libros de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. La medida respondía a los ataques realizados contra el gobierno militar por estos escritores (4 de abril).
- 9 de julio, Discurso del cerro Chacarrillas. El general Augusto Pinochet establece las bases y el cronograma para la creación de una nueva institucionalidad, definida como una democracia "autoritaria, protegida, integradora, tecnificada y de autentica participación social". Como un hito fundamental se anuncia el establecimiento de actas constitucionales que regirán desde el 1 de enero de 1981.
- Se disuelve la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y creación de la Central Nacional de Informaciones (CNI). La medida respondía a un intento por detener la presión de la comunidad internacional luego del atentado contra el excanciller Orlando Letelier, crimen atribuido a la DINA (6 de agosto).

- El 16 de diciembre; Por “violaciones constantes y patentes a los derechos humanos y de las libertades fundamentales”, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprueba una resolución condenatoria al gobierno militar.
- Se dicta el decreto-ley N° 1.697 que disuelve legalmente a todos los partidos políticos.
- Se publica el primer número de la revista opositora **Hoy**.

a) Producción musical: El desarrollo musical de Inti Illimani ha cambiado de manera notoria en el momento de la grabación de este disco; claramente el contexto sociopolítico ha sido transformado, por lo que el tono de las canciones y el desarrollo instrumental de cada tema, además de haber evolucionado notoriamente, despliega una euforia social completamente distinta. El contenido de las letras están cargadas nuevamente de fuerte violencia, pero esta vez contra el Estado, que es el enemigo más potente. Las letras muestran como siempre un discurso de liberación del pueblo, mas ahora en todas las dimensiones: cultural, social, económica y política; con la urgente necesidad de combatir la represión militar.

*Con paso rápido /camina la unidad
de los unidos ya / por la miseria,
los que la represión /golpea por igual
unieron la unidad*

la resistencia.

Las horas del dolor

no son eternas.

(Chile Resistencia. 1977)

En este sentido sus letras convergen en el inmenso dolor de las creaciones de Quilapayún, así lo vemos en las frases utilizadas por ambas agrupaciones musicales relegadas en el extranjero luego del golpe de Estado de 1973.

b) La agrupación musical: La agrupación ya se encuentra fuera del país. En el exilio, Italia los acogió y recibieron el apoyo de importantes músicos que colaboraron con la grabación de sus discos (aunque éste es una autoedición) para continuar con la expresión musical dedicada a sus compatriotas desde el extranjero. En este momento, la grabación de "Chile Resistencia" se convierte en una de las obras más trascendentales de su discografía, y en términos musicales muestra el progreso instrumental al presentarse como una obra con composiciones magistralmente elaborada.

c) Difusión: Los únicos medios de difusión de las obras trabajadas por la agrupación en Europa, eran el contrabando y la clandestinidad. En Chile la dictadura militar vetó y censuró los espacios públicos de difusión musical ocupados por la NCCH; Peñas y Festivales culturales desaparecieron, pero además se cerró la entrada de producción musical para los músicos que

quedaron en el extranjero y que continuaron con las composiciones en defensa del un pueblo reprimido.

“Inti Illimani es tal vez el mejor grupo de la NCCH. La calidad innegable de sus arreglos e instrumentaciones, la prolijidad de sus ejecutantes, el brillo de sus vocalizaciones y la belleza perdurable de sus composiciones así lo confirma.”³⁵²

2.3. VÍCTOR JARA

“Para quien nunca lo conoció, diremos que era un hombre de mediana estatura, bastante ágil de movimientos, con una cierta tosquedad en el cuerpo, una cabeza bien plantada en un cuello robusto, con los cabellos negros y crespos, y una nariz de alas anchas. En el rostro, con algún dejo indígena, pero sin nada típico araucano, lo más notable era su sonrisa, los labios más bien gruesos, y su perfecta dentadura. Los ojos oscuros, los rasgos finos, una actitud siempre un poco retraída, como pensativa. La imagen más característica que nos ha quedado de él, lo presenta en una noche brumosa de invierno o de otoño, enfundado en su montgomery verde, con la guitarra en la mano, y siempre sólo”³⁵³

Si buscamos en la historia de su vida alguna reseña que nos de los lineamientos que lo conformaron debemos partir diciendo que fue hijo de campesinos. Su

³⁵² Ibid., p. 72.

³⁵³ JURADO, Omar; MORALES, Juan Miguel. *El Chile de Víctor Jara*. LOM Ediciones, Santiago, 2003. p.10.

madre, a veces temporera, tocaba la guitarra y acompañaba las horas con sus bellos cantos y que su infancia transcurre en el seno de la población "Nogales". Aquí nace este gran hombre y desde aquí conecta sus raíces con la historia social de toda una nación, que lo llevará a la inmortalidad, pues Víctor sigue vivo en cada uno de sus versos.

Grabó alrededor de 15 discos como solista, entre los que destacan **Víctor Jara** en 1966; ***Pongo en tus manos abiertas***, en 1969; ***El derecho de vivir en paz*** en 1971, además de cinco discos colectivos con Quilapayún, entre otros, numerosos singles y una cantidad indefinida de canciones inéditas o no clasificadas, como ***Estadio Chile*** (o "Canto que Mal me Sabes").

El 11 de septiembre de 1973 Víctor, es llevado al estadio Chile donde es torturado y posteriormente muerto. Se intenta silenciar a una de las voces más grandes del pueblo chileno, mas no se consigue y Víctor seguirá cantando a lo largo de la historia, pues su canto es verdadero, canto que analizamos a continuación.

2.3.1. ANÁLISIS DE SU DISCOGRAFÍA

- **DISCO NÚMERO 1**

- Título del Disco : **Pongo tus Manos Abiertas**
- Año de Publicación : **1969**
- Sello Discográfico : **DICAP**

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1969)**

- Un grupo de ex militantes de la Democracia Cristiana constituye el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU). Los principales dirigentes de la nueva colectividad, definida como una agrupación de católicos de izquierda, eran: Rafael Agustín Gumucio, Alberto Jerez, Rodrigo Ambrosio y Jacques Chonchol. Se unen a la Unidad Popular, la nueva alianza formada por socialistas, comunistas, radicales, socialdemócratas y otros grupos afines formada con el propósito de que Allende llegue a La Moneda. Radomiro Tomic, el candidato oficialista, no es considerado un buen candidato para derrotar a Allende, por lo que la derecha declara a Jorge Alessandri como su abanderado.
- Se promulga la nueva Ley Orgánica de la Universidad de Chile. La normativa establece plazos y regulaciones para la realización de elecciones que determinen a la principal autoridad universitaria.
- En 1969, la crisis del gobierno de Frei se agudiza e incluso existen

rumores de golpe de estado los que se concretan el 29 de octubre con el llamado *Tacnazo* liderado por el general Roberto Viaux, el que saca al Regimiento Tacna a las calles de Santiago. Aunque este evento fue apaciguado y no fue más que una falsa alarma, reflejó la gravedad de la situación política en la que se avecina una inminente victoria de Salvador Allende en las próximas elecciones.

- Los partidos socialista, comunista, radical y social demócrata, además del Movimiento de Acción Popular Unitaria y de la Acción Popular Independiente, constituyen una alianza política denominada Unidad Popular.
- Comienza la “nacionalización pactada”, segunda etapa en el programa de “chilenización del cobre”. El Estado adquiere el 51% de las acciones pertenecientes al mineral Anaconda, y comienza el interés por Chuquicamata, Salvador y Potrerillos.

a) Producción musical: El título del disco hace referencia a la canción homenaje al padre del movimiento obrero nacional, titulada ***A Luis Emilio Recabarren***:

Pongo en tus manos abiertas
mi guitarra de cantor,
martillo de los mineros,
arado del labrador”
 (“Pongo en tus manos abiertas”)

Desde esta estrofa podemos hacer lectura de la posición, de la intencionalidad de Víctor Jara como cantautor. Podemos determinar que pretende hacerse vos del pueblo, pretende hacer de su canto una plegaria campesina, un reclamo obrero, un grito popular. De allí el decir que su guitarra *es martillo de minero y arado de labrador*. Víctor pone su cantar a disposición de la reivindicación social, de aquellos que de sol a sol trabajan y no se les reconoce su mérito:

“Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más.

Yo pregunto si en la tierra
nunca habrá pensado usted
que si las manos son nuestras
es nuestro lo que nos den [...]

Si molesto con mi canto
a alguien que no quiera oír
le aseguro que es un gringo
o un dueño de este país”

(“A deslamar” de Daniel Viglietti)

Si comparamos a Víctor y su creación con Quilapayún debemos ponerlos uno al lado del otro, pues caminan juntos en el andar del pueblo. Ambos construyen su

discurso con un claro compromiso político y social, y llaman, con su canto a alejarse de las utopías para construir realidades, a dejar de soñar con la libertad y alcanzarla, llaman a derrocar la injusticia, pero por medio de la revolución, y no una cualquiera, es una revolución con apellido, demostrando todo compromiso ideológico. Se trata de una revolución socialista.

Cuentan que tras la bala

se oyó una voz.

Era Dios que gritaba:

¡Revolución!"

(Cruz de luz o Camilo Torres)

Afirmamos que Víctor Jara adscribe a una ideología marxista. Es un Hombre político, popular y de paz. Conceptos que caben dentro de espectros definitorios de ideología. No es solo político, ni solo artístico, es ambas cosas y más a la vez

Oh hermano, oh hermano

Si tuviera un martillo

golpearía en la mañana

golpearía en la noche

por todo el país

Alerta el peligro

debemos unirnos para defender,

la paz.

Si tuviera una campana

tocaría en la mañana

tocaría en la noche

por todo el país
Alerta el peligro
debemos unirnos para defender,
la paz“
Si tuviera una canción
cantaría en la mañana
cantaría en la noche
por todo el país
Alerta el peligro
debemos unirnos para defender,
la paz.
Ahora tengo un martillo
y tengo una campana
y tengo una canción que cantar
por todo el país.
Martillo de justicia
campana de libertad
y una canción de paz”
("El martillo" Lee Hays, Pete Seeger, Víctor Jara)

Como sentenciábamos en líneas anteriores las canciones de Víctor estuvieron siempre marcadas por la ideología de izquierda, reafirmando durante la candidatura de Salvador Allende, donde participó activamente. Apoyó firmemente al gobierno de la Unidad Popular y donó su calidad artística para construir el socialismo con olor a empanada y vino tinto, en donde descansaría el mundo que el cantó y soñó con todas sus fuerzas.

b) El músico: Su formación musical se remite a clases de guitarra impartidas por

Omar Pulgar, su vecino, quien fue su mentor durante su juventud. Desde ahí se estructura como autodidacta, desde donde deja brotar sus aptitudes musicales.

Más tarde incursionará en la actuación llegando a estudiar teatro, estudios que luego le serán muy importantes en la puesta en escena y en la dirección de Quilapayún y de su vida artística personal.

Se une al grupo **Cuncumén**, que surgió de la inspiración de **Margot Loyola**, donde grabará el primer disco de su vida en 1957 y conoce a Violeta Parra. La influencia que pudo absorber al estar con tan grandes mujeres fortalecerá aún más su compromiso artístico social, y en 1966 se erigirá como el director de Quilapayún, lo que demuestra su calidad artística. Víctor hará sentir su presencia en el grupo y se conformará como una de las bases de su historia.

c) Difusión: *Pongo tus manos abiertas* se edita en el auge de la carrera artística de Víctor, tanto en su popularidad como en su construcción musical. Por lo mismo la difusión de este es muy masiva, ya que está respaldado por la candidatura de la unidad Popular y por las juventudes comunistas desde el sello DICAP. Si tomamos en consideración el contexto de la época y la efervescencia social encontramos que las canciones de Víctor Jara tienen gran acogida, pues en ellas se canta el sentir del pueblo. Desde esta perspectiva se comprende, tanto desde el punto de vista de edición, de llegada y de presentación en vivo, el éxito del disco.

- **DISCO NÚMERO 2**

- Título del Disco : **El Derecho de Vivir en Paz**
- Año de Publicación : **1971**
- Sello Discográfico : **DICAP**

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1971)**

- Se comienza a aplicar reformas a la Constitución, basada en los acuerdos del Estatuto de Garantías Constitucionales. Las modificaciones, referidas a los temas de libertad de expresión, derecho de asociación, propiedad y libertad de enseñanza, limitaban la aplicabilidad del programa de la Unidad Popular. (9 de enero).
- Como parte de las reformas de la Constitución basadas en los acuerdos del Estatuto de Garantías Constitucionales, se crea el Tribunal Constitucional y se concede el derecho a voto a todos los mayores de dieciocho años (incluidos los analfabetos)

a) La Música: Este disco obtiene su nombre del primer single, que está escrito en homenaje al político y revolucionario comunista vietnamita Ho Chi Minh, máximo líder de la lucha por la autodeterminación del pueblo y sus reivindicaciones, tal como lo hace Víctor y todos los que él representa. Al igual que *Vivir como él* de Quilapayún, este disco se inicia con una referencia hacia Vietnam, pues en ella se ve el actuar revolucionario entendido como aquella

acción Destruyectora- Creadora-Constructora.

"Tío Ho, nuestra canción

es fuego de puro amor,

es palomo palomar

olivo de olivar.

Es el canto universal

cadena que hará triunfar,

el derecho de vivir en paz"

("El derecho de vivir en paz" Víctor Jara)

El derecho de vivir en paz no se aleja del disco anteriormente mencionado, sigue los lineamientos socio-políticos que manifiesta, pero con una diferencia: Víctor ya no está apoyando la candidatura de Allende, pues en este año de edición del disco, ya se ha logrado la ascensión de éste al poder. Víctor, entonces, canta para reafirmar la construcción de ese mundo anhelado, para otorgar de acuerdo a lo merecido y para alejar cualquier indicio de elitismo y abuso de poder de este nuevo país:

Libranos de aquel que nos domina

en la miseria.

Tráenos tu reino de justicia

e igualdad.

Sopla como el viento la flor

de la quebrada.

Limpia como el fuego

el cañón de mi fusil"

("Plegaria a un Labrador", Víctor Jara, Patricio Castillo)

Con el sueño ya en sus manos, la izquierda chilena, que es la mayoría del pueblo, se siente triunfante y pinta con sus sonrisas las murallas de este nuevo mundo que se construye. Llena de colores de revolución y libertad todo aquello que está opaco por tanto abuso y diferencia social:

"Tu brocha es el canto

que pinta el azul del cielo

que llena la patria

de luz, amor y fraternidad

Joven camarada

que construyes tu esperanza

alumbras los muros

con rojo grito de liberta

("B.R.P." Víctor Jara, Víctor Rojas, Celso Garrido Lecca)

b) El Músico: En esta época Víctor es el embajador cultural de la UP, lo que le permitió actuar en Cuba y México, donde grabó un disco llamado **En México**.

Esto le brinda una connotación más institucional a su imagen como icono popular.

c) **Difusión:** A la fecha de edición de este disco Víctor Jara continua siendo respaldado por el sello discográfico Dicap. Cabe agregar que el hecho de convertirse en embajador de la UP, contrivió a que su carrera se expandiera.

3. CANTO NUEVO 1973-1980

*Nos soltamos de las manos
dejamos de ser hermanos
levantamos nuestros cercos
con ladrillos y cemento.*

*Se nos fue olvidando de mirar atrás
se nos fue olvidando de escuchar la paz
cambiamos monedas por libertad
y en cajas de vidrio escondimos la
igualdad.*

("Nos fuimos quedando en silencio". Schwenke y Nilo)

Tras el bombardeo de la moneda, las fotos de **upelientos** y **terroristas** eran publicadas en la prensa súbdita de la junta para colaborar, al decir de General Gustavo Leigh, a "*extirpar el cáncer marxista hasta las últimas consecuencias*". Tras la aniquilación de las resistencias populares, la decapitación de las cúpulas

partidistas de izquierda el pueblo se encontraba en medio de una pampa fría e incierta que dependía de las voluntades de la Junta Militar. Los espacios de esparcimiento, recreación y cultura que con esmero habían construido los **proletarios** de Chile eran barridos por las orugas de tanquetas... Los coloridos muros se teñían de gris. Una batería de *artistas* adictos al nuevo régimen intentan caminar sobre las semillas de unidad que danzaron al son de “La batea”, “Tío Caimán”, “Pecho y brazo”, “Venceremos”, entre tantas otras que fueron la versión chilena y popular de “La internacional”; artistas que ponen acordes a una apología militarista. La propaganda hecha canción ahora se viste de impía ideología, así <<Antonio Zabaleta con “*Mi país es la libertad*”, Daniel Lencina con “*Buenos días país*”>>³⁵⁴ o Raúl de Ramón que con su “Canción de la caballería” realizan “*un exaltado retrato de la beatería nacionalista fascista*”³⁵⁵. Todo se relegaba. Los espacios de comunidad eran reducidos a sus mínimas expresiones, las poblaciones se hicieron guetos. Ya no se escucharía más a Víctor Jara...

Cuando todo parecía no ser más que sonidos de balas, y silencios tensos de angustias populares aparecen, como resistencia inteligente –desde lo musical– el grupo Barroco Andino y Ekeko, germinando desde las trincheras artísticas de la UTE, para el caso del primero, y de ACU, para el segundo caso.

³⁵⁴ SALAS, Fabio, op. cit .p.134

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

La expresión de “lo popular” cambia de poncho y de espacios. La universidad apareció como el techo desde donde la creación musical podrá, paulatinamente, repensarse o simplemente resignificarse.

Desde estos nuevos focos de creación musical popular y de raíz folclórica nace el Canto Nuevo, 1976 es la fecha elegida, por los estudiosos de estas materias, para consignar el acta de bautismo de esta nueva expresión política popular, que, jugando un poco con los flancos débiles de la dictadura, “[...] representó el registro viviente de la continuidad de la nueva canción. En un momento en que hasta la presencia pública de artistas ejecutando instrumentos folk, como el charango y la quena, estaba prohibida, el CN tuvo que recuperar parte del terreno expropiado y ganar paulatinamente presencia pública ante una cultura fraccionada políticamente pero cuyos peores síntomas acusaban involución y parálisis creativa”³⁵⁶.

Si bien el Canto Nuevo (desde ahora CN), como heredero del compromiso de la Nueva Canción Chilena, adscribía a un mismo sustrato ideológico, su manifestación artística, su composición, no es copia de su predecesor; es más, el CN no pretende enfocarse prioritariamente a la Música Popular de raíz folclórica, su sustrato universitario y ciudadano lo orientará, más bien, a un canto urbano al estilo de la **Nueva Trova** cubana.

³⁵⁶ Ibid. p.135.

Particularidad del CN es su forma de expresar, en las letras, su denuncia en “*mensajes inteligentes*”; es decir, pretenden estilizar, sin dejar de ser claros, sus mensajes que, para la época, nunca estuvieron ajenos a los sentimientos populares: miedos, dolor, desilusión, ilusión, entre otros.

El ensayista Fabio Salas nos hace mención a un hecho no menor en la historia del CN como movimiento musical, y es que, sin subestimar los aportes de los artistas que lo constituyen puede apreciarse que su legado no tuvo una importante resonancia posterior entre los grupos de izquierda, hecho atribuible a la “[...] *obsesión literaria de estos cantautores*”³⁵⁷ y es que el Canto Nuevo “[...] *se apoyaba en el tratamiento existencialista de su situación histórica, algo así como la crónica del joven de izquierda frente a la desolación de la dictadura*”³⁵⁸, tal vez este olvido de la izquierda, o en palabras más precisas, este desapego en el tiempo al movimiento desarrollado entre 1976 y 1980 conocido como Canto Nuevo, por parte de la izquierda partidista, pase por las contradicciones estrictamente artísticas del estilo al que adscriben, entre otros “Schwenke y Nilo”, “Santiago del Nuevo Extremo”, “Aquelarre”, Isabel Aldunate y Eduardo Peralta, donde la obsesión por la estética literaria en inspiración a la carga poética de los cubanos los hizo caer en una “[...] *discursividad aburrida y pretenciosa*” (Salas.2003) . Podemos sentenciar, ante lo anterior que, por lo menos en consideración a estos elementos, el CN se erigió como un movimiento

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 136.

que llegaba fundamentalmente a un público universitario capaz de comprender los “estéticos” mensajes aportados, en otras palabras “[...] *su representatividad se circunscribía la pura fracción de la izquierda identificada con esta propuesta*”³⁵⁹.

¿En qué estamos?. ¿Cuál fue el real aporte, por qué no decirlo, político del CN?

Hemos de señalar, en primera instancia, que el Canto Nuevo no logró tener una dimensión popular, que sus estructuras si bien de origen contestatario y antidictatorial no pudo trascender ni convertirse en un programa de reacción política solapada. La jadeante monotonía sonora de sus lamentos poéticos no lograron, y tal vez no buscaron, remitirse a los sectores populares; sin embargo fueron voz en la cúspide represiva de la dictadura pinochetista.

*“El término Canto Nuevo aludía a la nueva canción pues remitía al cancionero popular, pero a la vez simbolizaba a la nueva generación de músicos enfrentados a la reconstitución del espacio tronchado por la dictadura. Por lo tanto lo nuevo de este canto era su significado simbólico, la resistencia política, y además su sentido generacional, vinculado a la NCCH, pero dirigido al futuro.”*³⁶⁰

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 137.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.142.

3.1. SCHWENKE Y NILO

En el texto “Música popular chilena: 20 años. 1970-1990” en cargado por el MINEDUC a Álvaro Godoy y Juan Pablo González se da cuenta de en una noche parroquial y universitaria Eduardo Peralta, también representante del Canto Nuevo, cede su espacio musical a dos jóvenes valdivianos: Schwenke y Nilo.

*“El dúo surge como idea con proyecciones hacia 1978, cuando Nelson estudiaba Antropología y Marcelo Pedagogía en Educación Musical, en la Universidad Austral con sede en la ciudad de Valdivia. El encuentro se produjo en los talleres de investigación e interpretación de música chilena tradicional, que la universidad mantenía como áreas de extensión artística y para la formación de sus cuadros pedagógicos. Ambos pueden allí estudiar y practicar de manera sistemática canto y guitarra, elementos que les son, de cualquier modo, conocidos desde muy jóvenes. Cantar era una costumbre de familia en el caso de Marcelo y parte de la formación religiosa en el de Nelson”*³⁶¹

“Con timidez primeriza que luego se transformará en desenfado habitual, el dúo se presenta en los casinos de la universidad y en los festivales de canto juvenil de la zona. Los temas, que hacen referencia a los problemas estudiantiles, la actitud constataria para con un ambiente académico deprimido y deprimente, el lenguaje nada retórico y el tono satírico de las canciones de Schwenke,

³⁶¹ RIEDDMAN, Clemente. *El viaje de Shwenke & Nilo: Estudio introductorio a un proyecto musical y poético*. Editorial TAMARCOS. Chile 1989, p. 7,

*encuentran una rápida y alegre acogida entre los jóvenes universitarios (y muchos profesores a quienes los rectores-delegados-militares no habían conseguido avejentar prematuramente) que advierten en estos temas una alternativa saludable a las demás músicas populares de la época: disco, nueva canción chilena, nueva trova cubana, rock argentino, rock a secas, el buen rock de siempre, el rock nuestro de cada día*³⁶².

En 1979 el dúo compuesto por Nelson Schwenke y Marcelo Nilo comienza su consagración. Su participación en el festival de la ACU y las tocatas organizadas por ellos mismos en Valdivia dan al grupo cierto renombre y protagonismo. Del 1979 es también "El viaje", canción que se convertiría en icono del grupo y un clásico del movimiento de renovación de música popular. *"La participación de Schwenke & Nilo en el segundo Festival de la ACU realizado en noviembre en el Teatro Caupolicán de Santiago puede ser calificada como consagratoria"* (Rieddman. 1989) Su experiencia en este evento fue, como ellos mismos lo declararan en múltiples entrevistas, un ritual que les serviría para reafirmar su valoración sobre *"la función cultural mas amplia que puede cumplir el arte cuando no se abandona en el formalismo contemplativo y sirve a la comunicación social"*³⁶³

3.1.1. ANÁLISIS DE SU DISCOGRAFÍA

³⁶² *Ibid.*, p.8.

³⁶³ *Ibid.*, p.9.

- **DISCO NÚMERO 1**

- **Título del disco** : Schwenke y Nilo. Volumen I
- **Año de publicación:** : 1983
- **Sello discográfico:** : Alerce

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1977)**

- Por orden del Ministerio del Interior se prohíbe el ingreso a Chile de los libros de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. La medida respondía a los ataques realizados contra el gobierno militar por estos escritores (4 de abril).
- 9 de julio, Discurso del cerro Chacarrillas. El general Augusto Pinochet establece las bases y el cronograma para la creación de una nueva institucionalidad, definida como una democracia "autoritaria, protegida, integradora, tecnificada y de autentica participación social". Como un hito fundamental se anuncia el establecimiento de actas constitucionales que regirán desde el 1 de enero de 1981.
- Se disuelve la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y creación de la Central Nacional de Informaciones (CNI). La medida respondía a un intento por detener la presión de la comunidad internacional luego del atentado contra el excanciller Orlando Letelier, crimen atribuido a la DINA (6 de agosto).

- El 16 de diciembre; Por “violaciones constantes y patentes a los derechos humanos y de las libertades fundamentales”, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprueba una resolución condenatoria al gobierno militar.
- Se dicta el decreto-ley N° 1.697 que disuelve legalmente a todos los partidos políticos.
- Se publica el primer número de la revista opositora Hoy.

a) Producción musical: Los contenidos vertidos en las letras de Schwenke y Nilo desde sus primeras apariciones, da cuenta de una suerte de mirada existencialista de la realidad histórica dictatorial, respondiendo a la mirada, al decir de Salas Zúñiga de la pequeña burguesía y su carácter universitario, donde se caracterizan los versos cargados de lamento, olvidando la vigorosidad y alegría del estilo musical que le precediera, la NCCH.

Lo anterior es sin duda apreciable a lo largo de todo este volumen I de Schwenke & Nilo donde, por ejemplo, en su primera canción titulada “Nos fuimos quedando en silencio” se aprecia la crítica a los vicios del mundo, de Chile y su gobierno, sin atacar directamente la estructura dictatorial, sin llamar a un cambio de la realidad, como sí lo hiciera la Nueva Canción Chilena en sus mejores tiempos. No podemos, además, perder de vista el cambio melódico que acompañan a la letra.

La Mi La Mi³⁶⁴

Nos fuimos quedando en silencio

La Mi La Mi

nos fuimos perdiendo en el tumulto

La Mi La

nos fuimos acostumbrando

Mi Mi

a aceptar lo que dijeran

Mi La Mi

nos fuimos perdiendo en el tumulto.

La Mi La Mi

Se nos fue pegando la avaricia

La Mi La Mi

y con ella también la injusticia

La Do#7 Fa#m

nos gustó los artefactos

Mi

que ofrecían las vitrinas

La Mi La

y se fue apagando nuestro canto.

³⁶⁴ Se incluyeron los acordes de la canción para dar cuenta, rítmicamente hablando, de la influencia de la trova cubana dentro del CN.

("Nos fuimos quedando en silencio". Octubre 1979. Valdivia)

Entre otros elementos característicos de su producción ha de constatarse la importante inspiración en la trova cubana, donde figuras como las de Silvio Rodríguez alcanzaron ribetes casi mesiánicos.

Ahora si revisamos el tema "El viaje" que, como dijéramos con anterioridad, se convirtió desde los primeros momentos en la carta de presentación del grupo en estudio:

DO SOL

Señores denme permiso

SOL7 lam

pa' decirles que no creo

RE7

lo que dicen las noticias

SOL

lo que cuentan en los diarios

SOL7 lam

lo que entiendo por miseria

RE7

lo que digo por justicia

SOL

lo que entiendo por cantante

Sol7 FA

lo que digo a cada instante

DO

lo que dejo en el pasado

SOL-RE

las historias que he contado

DO(V-3-2-0)- SOL - Sol7

o algún odio arrepentido.

(EL VIAJE. Junio, 1979. Valdivia)

Podemos constatar no menos que la misma tónica de la canción anterior, su contemporaneidad puede justificar tal apreciación, es más, si comparamos la canción "Luz negra" del disco "La revolución y las estrellas" de Quilapayún podemos hacer patente cierto apego discursivo a la hora de enfrentar los temas políticos y sociales que intentan constatar estos géneros musicales, como cuando se dice:

*"Habría que decir que en lo inmediato
la vida se ha ido haciendo más difícil
de rojo se mancharon nuestros sueños*

la boca ya no encuentra su palabra”...

sin embargo dicha semejanza apunta a una lectura de la realidad que –tal vez– no podía ser distinta, la diferencia se hará palpable a la hora de comparar la musicalidad de ambos grupos o bien, si se compara el repertorio total de ambas empresas musicales en donde Quilapayún se reencuentra con la alegría de sus melodías acompañando sus letras y manteniendo su popularidad jamás perdida ante un masivo público nacional e internacional, mientras que para el caso de Schwenke y Nilo la dinámica no variará en ninguno de sus discos, ni siquiera en el volumen VI editado en 1996 por el mismo sello Alerce, y donde ni antes ni después las letras y su musicalidad alcanzan el recuerdo verdaderamente popular del que sí puede jactarse Quilapayún.

b) Agrupación Musical: Nelson Schwenke estudió antropología en la Universidad Austral de Valdivia. Marcelo Nilo, estudió Pedagogía en Música de la Universidad austral.

Ambos, activos participantes en los talleres de investigación e interpretación de música chilena tradicional, que la universidad mantenía como áreas de extensión artística y para la formación de sus cuadros pedagógicos.

c) Difusión: En los primeros momentos de la agrupación, la difusión responde a la dinámica semi formal del mundo universitario en dictadura. Tocatas, peñas y eventos realizados tanto por la iglesia como por la ACU son los primeros

escenarios que sirven como difusión del grupo, eso sin contar la autogestión mencionada en su pequeña reseña biográfica antes relatada.

Hacia mediados de los ochentas (1983), será el sello Alerce que en consecuencia a la intención primigenia de sus fundadores Ricardo García y Carlos Necochea, de "registrar los valores permanentes del canto popular excluidos de la escena pública por el pinochetismo" (Salas Zúñiga. 2003) compilan las canciones producidas por Nelson Schwenke y Marcelo Nilo en el primer volumen de un total seis que llevan como título el nombre del dúo.

4. LA MÚSICA POPULAR DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN LOS '80.

1980 se presenta como una década llena de movimientos sociales, con sus consecuentes fluctuaciones económicas, políticas y culturales, las que conformarán una nueva etapa de nuestro país.

En cuanto a la música, esta es la década del rock en todas sus expresiones, siendo la mezcla de este último con el folclor nacional lo que va a conformar al Folk Rock, tendencia que en Chile se originará desde las bases de dos grandes bandas que resurgirán en esta época: **Los Jaivas** y **Congreso** (ahora con Joe Vasconcellos). *"En un momento en que el Rock enfilaba hacia el heavy metal y al pop posmoderno ¿por cuál profundo motivo el RCH seguía apegado al concepto "rock con raíces? la clave está al comienzo de la década. 1981 fue un año fundamental porque en él sucedieron dos hechos esenciales: el retorno de los*

jaivas y la reaparición pública de congreso, dos bandas históricas"³⁶⁵; sin embargo, y a pesar de que *Los Jaivas* y *Congreso* reafirman su vigencia en la década de los '80 y desde su línea de rock fusión se posicionan como íconos de la música chilena desde 1970, quedarán fuera del análisis de nuestra investigación pues su producción artística excede el límite tanto conceptual como temporal compuesto por la Música Popular de Raíz Folclórica durante 1980, considerando solamente al grupo **Quilapayún** como eje transversal de nuestra investigación.

4.1. SOL Y MEDIANOCHE

Surgido desde las bases del Folk Rock e influencias étnicas, este grupo emerge como uno de los pocos creados durante la década de los '80 con una raíz folclórica estrictamente marcada.

Sol y Medianoche surge en 1982 oficialmente, aunque desde antes se le conocía por un cover hecho a "Corazón Maldito" de Violeta Parra, lo que les dio tribuna, conformándose como uno de los grupos destacados en la época desde su estilo. Proviene de la fusión de dos bandas, una de rock sinfónico, llamada "Sol de Medianoche", con Jorge Soto en los teclados y Tito Pezoa en la guitarra y por "En Busca del Tiempo Perdido", desde donde saldrá la vocalista Soledad Domínguez.

³⁶⁵ SALAS, Fabio. op. cit. p.159.

Así, el grupo lo conformarán, en su versión original Alfonso "Poncho" Vergara en el bajo hasta 1982; Jorge Soto en el teclado y posteriormente en el bajo, desde 1981 hasta 1987; Nelson Olgún en la batería, desde 1981 hasta 1987 y Soledad Domínguez, desde 1982 hasta 1990, año en que se disuelve la agrupación. Más tarde, en 1991, Soledad intenta reflotar la agrupación y se integran Rafael Farfán en el bajo y Tono Silva en la batería, en reemplazo de los músicos originales mas no alcanzará la misma calidad ni convocatoria que el grupo original.

Sol y Medianoche comenzó su particular estilo musical luego de que se les propuso grabar el tema "La Llave", compuesto por Soledad, tema que estaba construido en ritmo de cueca. A partir de ahí fusionaron de forma armónica y con muy buenos resultados el folklore nacional y el rock, línea con la que el público los identificará a lo largo de su carrera artística.

Su influencia folclórica, de forma particular, intenta rescatar a la etnia Mapuche, por lo cual editarán temas como "Alma Mapuche", influenciados sobre todo por Soledad. Jorge Soto, por otro lado, siendo compositor y director del grupo es quien pone las notas de rock progresivo, logrando la armonía ya mencionada. Así, con este doble estilo crean adaptaciones musicales de canciones como "Casamiento de Negros", "La Cocinerita" y "El Martillo", entre otros. Desde aquí Sol y Medianoche se posiciona como uno de los pioneros en traer el Folk Rock a nuestro país.

Grabaron varios discos, dentro de los que destacamos “Madretierra” en 1983; “3° 30’ Latitud sur” y “En Vivo” en 1984; “Querida Mamá” en 1985 y “América paz” en 1990.

Su disolución responde a diferencias musicales entre los componentes del grupo, pues como ya sabemos su esencia era una mezcla de estilos musicales, mezcla que los unió y posteriormente los separó.

4.1.1. ANÁLISIS DE LA DISCOGRAFÍA

- **DISCO NÚMERO 1**

- Título del Disco : Madretierra

- Año de Publicación : 1983

- Sello Discográfico : Autoedición

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1983)**

- El 13 de Enero, por decisión de Rolf Luders, Biministro de Hacienda y Economía, el Estado chileno interviene cinco bancos (entre ellos, el de Chile y Santiago) y liquida tres instituciones financieras, además de dejar a dos bajo supervisión. Dos meses después, Luders es arrestado por tener vinculaciones con algunas de las instituciones intervenidas.

- 11 de mayo. Realización de un paro nacional convocado por la Confederación de Trabajadores del Cobre, presidida por Rodolfo Seguel, en señal de descontento con la situación económica. Se inicia así una serie de

protestas nacionales contra la gestión presidencial de Augusto Pinochet.

- Creación de la Unión Demócrata Independiente (UDI). La colectividad política era liderada por Jaime Guzmán Errázuriz.
- Se lanza por primera vez al mercado el CD.

a) La Música: *Madretierra* fue el primer disco editado por Sol y Medianoche. En él se evidencia claramente su raíz folclórica debido a la temática de las canciones, pues éstas retratan la vida cotidiana de las personas, y que se entiende desde la definición misma de folclor dada en páginas anteriores, apuntando al saber de un pueblo, idea que tiene dos acepciones: expresar lo que se sabe del pueblo y expresar lo que el pueblo sabe hacer. Ambos significados hacen referencia a la expresión cultural, justamente lo que hace Sol y Medianoche en este disco:

*“Los campos verdes dibujan la tierra de mi país / y las gaviotas le cantan
canciones al mar
y un campesino solitario ha madrugado / para ir a trabajar
montado sobre su caballo / inventa una canción
que al viento canta / y en el océano inmenso
se divisa a lo lejos /una pequeña barcaza
con tres hombres adentro /hay tres mujeres con sus hijos
que esperando están a sus hombres llegar / y cada día es un misterio
pues no saben si se los lleva el mar”.*

("Madretierra", Madretierra, 1983).

La década de los '80 trae consigo la reconstrucción de los movimientos sociales a cargo de los estudiantes universitarios, los que abren espacios de reunión y diálogo por medio de actividades culturales, sin ninguna intención partidista, lo que se ve en la lírica de este disco, en donde se cambian las palabras patria, revolución, pueblo por:

"Siento que te llevo y te guardo en mi piel

siento que te llevo y te guardo en mi piel

Nace ese rojo tan cabo que llevo en mis pensamientos

Y en mi soledad

La vida es un juicio

Tú eres juez de mi ley

La vida es un juicio"

("La Llave", Madretierra, 1983).

Esto no significa que en los '80 no hubiesen jóvenes comprometidos con lides políticas, pues no es cierto, lo que se puede comprobar con las protestas iniciadas en dicha fecha. Lo que sí afirmamos es que la estructura del discurso de las temáticas del Folck Rock no se conformaban a partir de una ideología política o un proyecto de gobierno, ya sea a favor o contestatario. *"La visión politizada fue minoritaria durante los ochenta más que nada porque la mayoría de los músicos locales carecían de la cultura y la capacidad para entender el*

*problema*³⁶⁶. Se necesitaba la conciencia de edificar un gran proyecto cultural y político, pero para eso había que ir en contra de la producción y comercialización de las transnacionales, las que terminaron por capitalizar a nuestro Rock. *“Así, el rockero chileno dejó de ser un sujeto: se transformó en un recipiente, activo o pasivo, de toda la contaminación sonora emitida por el sistema”*³⁶⁷. En las letras de Folk Rock, entonces, no hay discurso contestatario ni proyecto político de gobierno hecho canción.

Esto podremos verlo claramente si comparamos “Madretierra” con “La revolución y las estrellas” de Quilapayún, disco editado en 1982 y en donde, si bien el grupo se ha alejado del partido comunista mantiene su discurso protestante contra la dictadura y la represión, además de buscar la Libertad.

Esto se explica por el contexto político social que ha vivido cada grupo, pues mientras Quilapayún es hijo de la generación proactiva y llena de garra de los '60, principalmente del '68, Sol y Medianoche lo es de la clandestinidad y la represión, lo que los hace defender un discurso completamente distinto entre sí, pero donde cada uno, independiente de su esencia creacional, busca rescatar su identidad.

b) La agrupación musical: Se dice en el libro **Música Popular Chilena 20 años** que Sol y Medianoche habría adoptado el sonido que masificaron **los Jaivas** por

³⁶⁶ Ibid. p.157.

³⁶⁷ Ibid. p.157.

una cuestión comercial y de marketing pero nosotros no compartimos esta idea pues Soledad Domínguez, vocalista del grupo, siempre tuvo un vínculo muy fuerte con el Folclor, sobretodo con rescatar la esencia Mapuche y empapó al grupo con dicho espíritu. Por otro lado, quien daba los lineamientos desde el rock y se encargaba de lograr la mezcla con el folclor era Jorge Soto, director del conjunto.

Como ya se ha enunciado, esta particular mezcla de estilos, que fue lo que le dio la característica principal al grupo fue la que más tarde los va a dividir.

c) Difusión: Entre 1982 y 1990 las presentaciones del grupo fueron de excelente calidad, desplante y sonido, llegando a recorrer todo el país en diversos escenarios: estadios, teatros, pubs, universidades, etc y fueron invitados a los mejores estelares de esos años como "Sábado Gigante" y "Éxito".

Toda esta innovación musical nacional produjo un gran impacto en los medios de comunicación contemporáneos al grupo, llegando incluso a ser los favoritos para ir a viña del mar, *"Estuvimos en las preferencias de la gente para ir a Viña del Mar, pero se nos vetó. Desde ese momento se nos cerraron también las puertas de la televisión y nos dimos cuenta de que la propuesta del grupo le incomodaba al régimen de la época"*³⁶⁸.

³⁶⁸ Domínguez Soledad. **Enciclopedia del Rock Chileno: Sol y Medianoche**, en <http://www.elcarrete.cl/enciclopedia/ficha.php?id=87>

Lamentablemente no sabemos qué fue lo que se hizo de forma clandestina, o si tuvieron alguna participación activa dentro de las peñas o convocatorias contra la dictadura durante la década de los ochenta. Lo único que podemos aseverar, de acuerdo a las fuentes disponibles es que Sol y Medianoche se conformó como un grupo roquero que rescata la raíz folklórica de su país, con numerosos cover.

Sabemos además que **la raíz folklórica** que le da los lineamientos al grupo molesta a la dictadura, sobretodo porque muchas de sus canciones pertenecen a Violeta Parra o Patricio Manns, íconos de la canción protesta desde los sesenta.

- **DISCO NÚMERO 2**

- Título del Disco : América Paz
- Año de Publicación : 1990
- Sello Discográfico : Alerce

- **Principales hitos socio-políticos del año en estudio (1990)**

- Como consecuencia de las elecciones presidenciales llevadas a cabo durante diciembre de 1989, el 11 de marzo de 1990 Augusto Pinochet entrega el mando del país a Patricio Aylwin, representante de la Democracia Cristiana quien, a partir del legítimo ejercicio democrático establecido en la constitución de la República de Chile, asume el cargo de Presidente de la República.
- Se crea la Comisión Nacional por la Verdad y la Reconciliación, más

conocida como Comisión Rettig con el objeto de documentar las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura.

- Irak invade Kuwait en disputa por los centros petrolíferos del Golfo Pérsico
- En los Estados Unidos de América se coloca en órbita el TELESCOPIO ESPACIAL HUBBLE, lo que posibilitará la obtención de imágenes de alta resolución del espacio.

a) La Música: América Paz muestra a un Chile que busca la reestructuración luego de la dictadura, fomentando la reconciliación para el bienestar de la sociedad.

Este tiempo se asocia a la libertad y al respeto de los derechos humanos, y la paz va a ser el concepto más anhelado.

La dictadura termina y con ella se espera terminar con la violencia gratuita, sentimiento que queda plasmado en este disco:

*“deja el odio deja el mal /ya no mires hacia atrás
ese tiempo ya pasó /es el tiempo de la paz
no queremos más violencia /no más agresión
no más bombas en las calles /no más destrucción”*

(“América Paz”, América Paz, 1990)

Su lírica es ajena a todo partido político o a algún esquema de gobierno, diferencia radical con los grupos anteriores, pero eso es producto de la sociedad que la ve nacer (a dicha lírica).

Este nuevo discurso que se plantea en este disco, y también en el anterior, refleja el cambio al que se enfrenta Chile, rescatando la idea de levantarse frente a las derrotas y asumiendo que desde ese momento hay una nación que construir a partir del concepto de democracia que se ha reinsertado en nuestra sociedad:

*“voy cantando cuesta arriba /cuesta abajo voy cantando
voy cantando cuesta arriba /cuesta abajo voy cantando
si la vida me pega un golpe /me levanto de nuevo
si la vida me pega un golpe /me levanto de nuevo”*
(*“Cuesta Arriba, Cuesta Abajo”, América Paz, 1990*).

Asistimos al surgimiento de nuevas formas de participación, sobre todo juveniles, que no buscan una reivindicación ideológica, sino más bien cultural, de ocupación de espacios, de diversificación, elementos que serán útiles para la libertad de expresión tan anhelada:

*“nace una era en esta tierra todo renace
y las mujeres junto a los hombres votan murallas
se abren caminos se prenden luces de entendimiento
de entendimiento el pensamiento sin maleficio*

*de la experiencia toma lo bueno deja lo malo
de nada sirven las frutas podridas dentro de un saco”*

(“La Nueva Era”, América Paz, 1990)

b) La agrupación musical: Completamente fragmentados editan **América Paz**, su último disco como conjunto. *“Así llegó el ocaso de Sol y Medianoche. Por un lado no supimos administrar el éxito y por otro debimos lidiar con nuestros colegas de grupo que no tenían la mística ni su amor por el folclor como pasaba conmigo y con Jorge”*³⁶⁹. Desde ese momento Soledad Domínguez ha intentado resurgir al grupo, pero no ha tenido éxito. La mezcla del Folclore y Rock que consiguió el grupo es difícil de lograr, sobretodo desde la idea de encontrar a personas que puedan y sean capaces de mezclar ambos estilos, o al menos la tolerancia y la calidad musical para unirlos. Con esto Sol y Medianoche se baja del escenario, por ahora, de forma definitiva.

c) Difusión: Como se augura en el disco anterior, luego del veto político que se le hizo a Sol y Medianoche, el grupo vio cada vez más reducido su escenario, remitiéndose desde entonces a las presentaciones en vivo que pudo realizar en Universidades, Pubs o conciertos en poblaciones, pero de eso no tenemos fuentes, ni tampoco de la línea temática que en esos espacios de “clandestinidad” o no oficiales siguió la agrupación.

³⁶⁹ Ibid.

CAPÍTULO VI:

APLICACIÓN DIDÁCTICA

Objetivo del Capítulo

- Elaborar material didáctico con recursos audiovisuales que aborde la producción muralista y musical en Santiago de Chile entre 1960 y 1990 para ser utilizado en el aula.

1. TECNOLOGÍA AUDIOVISUAL COMO RECURSO DIDÁCTICO

1.1. EL ARTE MURALISTA CALLEJERO COMO RECURSO DIDÁCTICO

Nuestra propuesta es trabajar con las creaciones artísticas de los conocidos muralistas callejeros que pintaron las calles del Gran Santiago en gran parte de la segunda mitad del siglo XX. Es material gráfico que nos puede aportar bastante como fuente historiográfica de la realidad política de aquel entonces. Si entendemos a este material como recurso didáctico, tenemos que apelar directamente a cual es la estrategia de aprendizaje más efectiva para abordar estos recursos y a su vez acompañado del objetivo que se busca.

En esta oportunidad las estrategias de aprendizaje están enfocadas a: exploración, observación, reutilización, creación y como fuente historiográfica. Sus objetivos estarían enfocados (por ejemplo) en la apreciación, expresión y en la contextualización de los hechos o sucesos históricos que representan, en otras

palabras comprender y analizar las realidades que ahí se presentan. Detengámonos un momento en las estrategias. Mencionamos una serie de conceptos en los cuales esta enfocada la estrategia del uso de las imágenes de las brigadas muralistas en el aula un de los primeros en mencionar fue el de Exploración. Al hablar de esto nos estamos refiriendo a que al momento de presentarles imágenes a los estudiantes, debemos, en una primera instancia, dejar que ellos logren captar o que es lo que se les está presentando mediante una lluvia de ideas se va aclarando la imagen (Un ejemplo a mencionar puede ser trabajar con el mural creado en 1964 para la campaña presidencialista de Eduardo Frei Montalva en el río Mapocho y que debido a las constantes precipitaciones de 1979 volvió a emerger en ese sector)., en esta oportunidad el profesor se muestra como un guía de ese aprendizaje, es decir, el profesor debe desde lo que el alumno capta y da a conocer mediante su opinión, ser un mediador entre la información que maneja el estudiante y el de la imagen en la cual se trabaja para lograr, de esta manera, que el alumno conecte desde su realidad el conocimiento sobre lo que se esta estudiando. Para ello, es importante que el docente se guíe bajo los parámetros del como leer una creación de esta envergadura. (Colores, trazos formas, figuras. Como ejemplo de la imagen: las mujeres sus vestimentas, etc.).Para que también, en el aula se logre captar la diferencia que existe entre lo que es un mural con otras expresión artísticas.

En el paso de la observación, podemos prestar atención al hecho de cómo fueron creadas, su inicio, desarrollo y final, es decir, su intencionalidad o más bien que fenómenos permitieron ese hecho y para que fueron realizados. Esta observación se centra en el espacio geográfico que ocuparon en el medio urbano y su intencionalidad en su lugar de ubicación (La década 1960 fue un periodo de bastante movimiento social emergente la posición geográfica y los colores que se utilizaban para ensalzar la campaña presidencial era de vital importancia como medio de difusión masivo). Cuando hablamos de reutilización, el concepto apela a extrapolar la creación de estos murales y hacer una comparación de la evolución que han tenido a través del tiempo y en que situación se encuentra ahora (si la imagen representa a mujeres y su activa participación ¿De qué forma se podría representar en un mural hoy en día la participación de las mujeres?). La idea es contextualizar la construcción de estos hechos y desde su realidad política e histórica mostrar que tipo de respuesta han entregado o a que fenómenos representan en la sociedad en cada momento histórico. Cabe recordar que los procesos históricos de Chile en la segunda mitad del siglo XX han tenido una dinámica muy marcada, por lo tanto, es importante que se utilicen estas herramientas que ayudan a entender como la sociedad civil dio respuesta a los hechos históricos (políticos, sociales, económicos) en las distintas épocas de nuestra historia. Otro punto importante es ver a que tipo o grupo de la sociedad civil representaban, ello también sirve para mostrar como se conforman ciertos grupos, cuales son sus necesidades y cuales es su participación dentro de la

sociedad civil y también dentro de la política. Recordemos que las creaciones de los muralistas callejeros, en gran parte de su evolución, eran de un contenido político bastante marcado, si bien existieron posturas apolíticas, lo político fue lo que más se marcó y era a lo que deban respuesta.

Desde la perspectiva de la creación, esto apela a otra instancia en la cual se pueden apreciar ciertos instrumentos o como esta enseñanza se transforma en un recurso didáctico. El análisis de cómo se construye, por ejemplo, una brigada muralista y como realizan su arte, permite hacer un trabajo similar desde las artes en la escuela, pero también esto lo podemos ocupar en las Ciencias Sociales. Experimentar como funcionaban tanto desde su trabajo individual como colectivo. Esto nos llevará a entender como esto funcionaba en la sociedad, experimentar también si en la realidad de hoy se puede hacer el mismo trabajo en las calles, cuales son las ventajas y desventajas y si tendrían la misma representatividad que antes (este es otro paso en la enseñanza, actuar interdisciplinariamente con los subsector de arte para crear una brigada como actividad didáctica y pintar un mural). El análisis que se pueda derivar de esto nos ayudará a entender de mejor forma la realidad creativa de ciertos círculos artísticos del país, como se diferencias unos de otros y observar si realmente existe un movimiento vanguardista en Chile o todos tienen una ligazón política marcada.

Todos estos elementos que sirven como estrategias de aprendizajes se pueden aplicar de distintas formas en el aula, las ideas se plasman a través de una

planificación adecuada que permita abarcar estos puntos en una clase o en varias clases y también en los distintos niveles. Todos estos pasos sirven para entender en su integralidad un contenido didáctico y de enseñanza en las Ciencias Sociales. Es una forma de entender a este como una fuente histórica válida que relate los sucesos del pasado como cualquier otro documento, archivo o libro existente que narre los sucesos del pasado. La idea central, es que esto no sea mirado desde una perspectiva superficial, sino más bien que todo el trabajo que se propone para operar con este recurso audiovisual no solo ayude a entender un hecho histórico sino también que apoye la creatividad, el ejercicio intelectual y creativo del estudiante, que se inserte en este proceso de enseñanza-aprendizaje y que también desde los aportes de los estudiantes el docente logre crear un marco más amplio de entendimiento y comprensión en el uso de esta tecnología educativa.

La forma más efectiva que nos presenta esta tecnología educativa para operar con este material es el uso de un computador, data show y en esta oportunidad la creación de un CD interactivo como material de apoyo para el uso de este trabajo. Es la tecnología más interactiva y fácil de obtener a la hora de presentar una imagen de esa envergadura, esto nos permiten alcanzar objetivos como los que planteamos en un principio como ejemplos: apreciación, expresión y contextualización. Dado que con ello las imágenes se pueden resaltar de mejor manera, en muchos casos podemos ubicar geográficamente y temporalmente estas creaciones y también a que género de expresión artística pertenecen.

Al parecer son muchos los elementos que se necesitan o que hemos mencionado para utilizar o trabajar con imágenes dentro del aula, pero como también se dijo, la idea principal es que el docente logre planificar y utilizar bajo sus propias propuestas de trabajo de manera que mejor le acomode para la entrega de contenidos y enseñanza dentro del aula.

Para caracterizar paso a paso lo que contiene el CD podemos decir que: consta de una presentación en la cual sobresale el título del trabajo de tesis graficando su perspectiva analítica. Luego de aquello, se accede a un menú el cual presenta una serie de opciones que van desde acceder al material musical y de imágenes, hasta optar por enviar consultas y sugerencias al correo de los creadores de este material (entre los otros elementos que se destacan están las reseñas de cada mural y canción, material explicativo, enlaces a otros sitios, preguntas frecuentes, etc.). Si bien, los distintos iconos que aparecen llevan a distintos enlaces, el procedimiento lógico que recomendamos sería el de, como primer paso, seleccionar una temática ya sea el que conecte a las imágenes de los murales o al de las canciones. Por ejemplo, si selecciona el icono que hace referencia a los murales, este los llevará a otra sección la cual contará con un menú-guía, aquel mostrará divididamente distintas etapas de los murales callejeros en Chile entre los años 1960 y 1990 (división basada en nuestro trabajo de investigación). Cada una de las etapas contará con una serie (ordenados secuencialmente) de murales con su respectiva reseña analítica de la obra en cuestión. Junto con ello, se agregarán archivos de texto y audiovisuales que permitirán contextualizar

y graficar de mejor manera el momento histórico en el cual la obra fue creada³⁷⁰. Las etapas caracterizadas irán acompañadas por una breve reseña que explicará el orden y razones por la cual están de esa manera.

Otra de las características con las cuales contará el CD será, como mencionamos anteriormente, con diversos enlaces por ejemplo, links de otros sitios relacionados a las temáticas presentadas y también sitios de descarga de archivos (documentos históricos, discursos, etc.). El eje central del contenido de este CD será llevar consigo nuestro trabajo (tesis) elemento que servirá de apoyo para no solo trabajar sobre las imágenes y música que contenga el CD, sino también, con las que el docente agregue para preparar sus clases. Con estas características, pretendemos que este material de apoyo para el docente permita un desarrollo del trabajo pedagógico centrado no sólo en la entrega de contenidos sino que también sea una herramienta para la construcción de nuevos saberes y aprendizajes. Como veremos en los siguientes párrafos, se desglosará como debe ser trabajado este material con los alumnos (dependiendo del nivel educativo que posean) y que posibles usos se podrán expresar a partir de los conocimientos adquiridos mediante este material pedagógico

Desde nuestra perspectiva y con los lineamientos generales que se propusieron en los párrafos anteriores, se pueden realizar una serie de tareas al momento de trabajar con imágenes y música desde el CD. Existen diversos y múltiples pasos,

³⁷⁰ El procedimiento para utilizar la música dentro del material en CD se realiza de la misma manera.

pero para esta ocasión, proponemos algunos para el trabajo práctico del docente en el aula: 1. Poner título a la imagen. Puede ser una frase inventada, o conocida. 2. Hacer una lluvia de ideas sobre la imagen y el título que se propone, es decir, el paso 1 y 2 se hacen sobre la misma marcha para que se logre el enlace imagen-texto. Por otro lado, que refleje la primera impresión sobre la misma: palabras escritas alrededor por cada miembro del grupo, frases, gestos o ruidos, dibujos concretos o abstractos. 3. Inventar una narración, cuento o poesía que tenga que ver con la imagen o con alguno de sus elementos: por ejemplo, la biografía del personaje central de la imagen, o la historia del lugar en que aparece la imagen. 4. Crear secuencias narrativas con la imagen como eje central: por ejemplo, a) antes y después de la imagen; b) a la derecha y a la izquierda de la imagen; c) delante y detrás de la imagen. 5. Improvisar diversos tipos de diálogos entre los elementos de la imagen: preguntas y respuestas, rueda de prensa sin respuestas o tipos de voces y formas de hablar para cada personaje u objeto de la imagen. 6. Montar una representación dramática sobre lo que cuenta la imagen, utilizando únicamente gestos y movimientos corporales. 7. Escenificar un juicio dramatizado a la imagen que se propone, utilizando como argumento la imagen en sí o su significado simbólico. 8. Entrevistar (opcional) a la gente en la calle, para que dé su opinión sobre la imagen, y presentar los resultados de la encuesta de la manera más creativa posible, por ejemplo, situando las respuestas alrededor de la imagen en forma de globos de historieta, con fotos de aquellas personas que han opinado sobre la misma. El trabajo

desde la perspectiva constructivista es lograr que los alumnos generen su propio conocimiento, pero para ello, y siguiendo los pasos que acabamos de establecer, el profesor en todo momento es el mediador entre el conocimiento y el medio que en este caso es el mural y, por ende, en cada paso debe ser el guía para que desde la perspectiva del alumno se logre un nivel de recepción que permita gestar un proceso de aprendizaje significativo.

Como mencionamos anteriormente, los niveles se pueden dividir acorde al nivel al cual se le esta enseñando en un primera instancia debiese. Por ejemplo, si son niveles más bajos solamente ocupar los primeros dos pasos, completando un círculo que lleve de los más concreto a lo más abstracto que termine en los últimos pasos, la idea es que sea un avance progresivo en la enseñanza y si bien en algún nivel quedan pasos, en algunos alumnos, que no hayan desarrollado de mejor forma la idea es que reiteren los procedimientos para que logren llevar el mismo ritmo acorde a lo que se requiere que desarrollen.

Lo que proponemos aquí es que se puede trabajar con las imágenes de los murales desde múltiples perspectivas, el realizar esta tarea cotidianamente o constantemente dentro de la sala de clases permitirá que los alumnos que viven en un mundo de imágenes logren una visión mucho más amplia con respecto a que representa cada una en la sociedad sobre todo con imágenes que tuvieron una gran connotación dentro de la realidad nacional.

1.2. LA MÚSICA COMO UN RECURSO DIDÁCTICO

De igual forma que en el área audiovisual. La música es un recurso didáctico de gran impacto. Es común observar a nuestros estudiantes con dispositivos reproductores de piezas musicales que les identifican, por lo que encontramos en este, un puente de conexión entre el periodo estudiado en nuestra tesis y específicamente en la temática de la Nueva Canción chilena.

Según Josefa Lacarcel, *“Al aplicar la teoría cognitiva [constructivista] de Piaget a la psicología musical, nuestro principal objetivo es hacer lo posible por elaborar una teoría musical, que sea capaz de configurar un modelo psicopedagógico que proporcione una actividad musical estimulante. El niño ha de desarrollar y ejercitar su comportamiento y relación con la música, de una manera progresiva y adaptada al estadio en que se haya, a sus estructuras cognitivas, respetando las características y diferencias individuales. La experiencia musical y su elaboración de forma de juego es una característica que no podemos perder de vista”*³⁷¹. De acuerdo a las afirmaciones anteriores es bastante necesario desarrollar estrategias y productos didácticos que utilicen la música como un recurso didáctico, inclusive se hace mención a utilizar las vetas lúdicas que contempla el abanico musical.

³⁷¹ LACERCEL, Josefa, *Psicología de la Música y educación musical, Aprendizaje Visor*. Madrid, España. 1995. p. 23.

Dicho lo anterior nos centraremos en nuestro caso de estudio **Música Popular de Raíz Folclórica: 1960 a 1990**. Vemos diversos personajes que aparecen en este periodo, se destacan precursores como lo son Violeta Parra y Víctor Jara. Ahora bien debemos elaborar una estrategia para utilizar sus productos musicales como recursos didácticos.

Para desarrollar la tarea anterior, es necesario conocer las siguientes premisas. La música es concebida como un lenguaje y como medio de expresión. Esta posee un valor formativo en donde destacan elementos de desarrollo en el individuo por ejemplo la percepción y la expresión. Es inevitable considerar la relación música-sociedad y la función social que esta desempeña a través de la expresión y la identidad. En último lugar para comprender una pieza musical es útil saber cual es su entorno socio-cultural de creación y su influencia en el desarrollo de la sociedad.

Ahora bien los objetivos del aprendizaje serían similares e incluso repetidos (si es necesario) a los propuestos en la sección visual de murales, esto es generar un vínculo histórico-cultural con las ventanas que abre la música para estudiar aquella relación. De manera similar el lograr competencias y destrezas que tienen que ver con la percepción de la estética de las culturas, la sociología de la música y las repercusiones que tienen las composiciones en la historia de una sociedad (consignas, protestas, manifiestos y expresiones). Al igual que el análisis del muralismo, desde el material del CD, la música puede ser trabajada

de la misma manera pero con algunas variables (es decir no solamente trabajar con la música que ahí se encuentra si no que hacer un aporte propio para la creación de este material.

Una estrategia de aprendizaje para desarrollar es un **Análisis reflexivo de piezas musicales de acuerdo al contexto histórico**. En esto; los alumnos deben: 1. Seleccionar una Pieza Musical³⁷². 2. Entrevistar a lo menos 10 personas pidiendo opiniones acerca del trasfondo de la canción. 3. Redactar una conclusión de las entrevistas. 4. Investigar la instrumentalización y los significados de la ejecución musical (Por Ej. Una zampoña, un Ritmo de cueca, etc) 5. Entregar un Informe que contenga todo el proceso anterior. En este será muy valorada la capacidad de análisis y reflexión del alumno³⁷³.

Otra estrategia que podemos utilizar es la realización de un video musical. Sabemos que nuestros estudiantes pasan gran parte del día en Internet o en canales de televisión como MTV viendo a sus artistas favoritos, el motivo, sencillamente los videos musicales son interesantes y atractivos que logran expresar de cierta forma el sentido de la composición. Par la elaboración de este los estudiantes deberán desarrollar los siguientes pasos: 1. Documentación histórica del autor y del contexto en el que se escribió la canción (el video musical

³⁷² Para ello hay que considerar los rasgos musicales que destacan, por ejemplo, en una canción de corte popular y de raíz folclórica, es decir: Metro y tiempo – melodía – armonía (sistema: modal tonal) – instrumentación – texto (forma y contenido) – coreografía (dependiendo el caso) – forma.

³⁷³ Estos primeros pasos se recomienda que se utilicen en los niveles de 7º y 8º básicos, dada la envergadura y el tipo de resultados que se esperan.

debe poseer una introducción que cuente del contexto histórico) 2. El video musical en si mismo puede ser creado con imágenes o con dramatizaciones de los propios estudiantes, será considerada la calidad del diseño. 3. se debe adjuntar un breve informe con un ensayo reflexivo acerca de la canción. Esta puede ser una iniciativa interactiva de acuerdo a las realidades cotidianas de los jóvenes, por lo que puede resultar una actividad bastante motivadora y creativa.

La última estrategia que puede resultar efectiva y que logre llevarnos a conseguir los objetivos anteriores y a la utilización de este recurso didáctico. Será una **Audiografía** esta trata de lo siguiente. La elaboración de una historia familiar del individuo a través de la recopilación, análisis e interpretación de específicas piezas musicales.

El método a utilizar es el seleccionar a personajes claves de la familia (desde el bisabuelo en adelante) y adjudicarles un canto representativo a el. Prontamente se deberá identificar al compositor (se debe escribir una pequeña reseña de quien era el autor), escribir la lírica de la composición, interpretar la Lírica. Y desde allí establecer un nexo con la historia general del país a través de sucesos que narra la canción. Finalmente debe establecerse una conclusión y/o reflexión final que deje un producto a fin de que las próximas generaciones a través de esta **audiografía** logren conocer a sus antepasados. Es necesario mencionar que este recurso fue utilizado en un tercer año de enseñanza media. Los resultados fueron impresionantes, de piezas musicales inimaginables los

estudiantes se motivaron a adentrarse a sus raíces y a la historia por medio de múltiples composiciones.

CAPÍTULO VII:

CONCLUSIONES

Hipótesis:

La relación entre arte y política en Santiago de Chile entre 1960 y 1990 crea campos simbólicos de representación (muralismo callejero y música popular de raíz folclórica) en función del sujeto popular. Los productos de estos campos simbólicos no tendrán un carácter propiamente popular permanente, es decir, presentan fluctuaciones a lo largo del periodo de estudio determinadas desde la influencia ejercida por las elites (dirigencias políticas), que asumen el liderazgo de dicha representación configurando las formas de expresión y producción artística en función de un proyecto político.

En el desenlace de nuestra investigación, nos es posible afirmar que existe una evidente interrelación continua en el binomio arte-política el que desde posiciones antagónicas y convergentes, es dialéctico.

Lo anterior desprendido del actuar de las dirigencias políticas de los 60's y 70's, que en sus propios *proyectos políticos* (Para el caso del gobierno de Frei Montalva y la Unidad popular) lograron, en un proceso ascendente e irrevocable (desde lo discursivo a lo práctico), hacerse de los campos simbólicos representativos que emanaron desde las estructuras populares, para así, manipular la *acción social de masas* subordinando al pueblo a través de la

usurpación de sus propias representaciones. Así por ejemplo; la **significación** de la simbología popular fue básicamente la misma, en términos de percepción social, hasta 1973, donde la coyuntura golpista desestructura la dinámica de estos campos simbólicos.

Luego de este suceso, los productos de los campos simbólicos se reestructuran y la representación del sujeto popular queda supeditada solamente a lo que los artistas lograron, en los espacios reducidos, rescatar y masificar, recordando que las dirigencias populares se encuentran desarticuladas, y en muchos casos aniquiladas. Ante tal escenario tenemos entonces que será la voluntad de las cúpulas políticas de la dictadura quienes impondrán campos de significación para *Lo popular*.

La dinámica dictatorial, hacia principios de los ochenta, sufre las consecuencias de sus contradicciones. Manifestaciones populares contra la represión y el régimen permiten el resurgimiento de "*lo popular*" a través de campos simbólicos propios, *La paloma*, *El puño*, *la estrella*, entre otros símbolos de los murales brigadistas son resignificados y recuperados por las capas populares.

Algunos ejemplos de estos campos simbólicos se consuman en las siguientes significaciones.

Campos simbólicos del muralismo callejero:

- Década de 1960: La "X" utilizada para la candidatura de Salvador Allende (ubicación: sector centro de la ciudad).
- La década de 1970: La leche, la paloma, el puño (ubicación: periferia de la ciudad).
- La década de 1980: la paloma y las velas (ubicación periferia de la ciudad).

Campos simbólicos de la música popular de raíz folclórica:

- La década de 1960: el obrero - pueblo.
- Década de 1970: el trabajador y el pueblo.
- La década de 1980: Represiones.

Transversales por periodo:

- 1960-1970: La Tierra y la Patria
- 1970-1990: La Patria y lo yankee

Objetivos Generales

- Demostrar el tipo de relación existente entre arte y política a través de la creación de Murales Callejeros y la grabación de Música Popular de Raíz Folclórica en Santiago de Chile entre 1960 y 1990.

Para el trabajo de investigación se tomaron los períodos desde la década de 1960 hasta 1990 ya que, desde esa fecha comienzan a surgir con mayor intensidad acciones ligadas al desarrollo artístico y popular en la sociedad chilena. Convergen en Chile artistas de reconocimiento en el trabajo del arte muralista desarrollado en México, los cuales llegan al país a enseñar su trabajo que expresa a través de imágenes una estrecha relación con la política del período. Por ende, se comienzan a realizar murales con contenido político en las vías públicas para dar a conocer los hechos que están viviendo, trabajo visual que tiene un gran impacto en la sociedad y que va siendo reconocido por su expresión y producción artística.

La música popular de raíz folclórica comienza a desarrollarse con mayor intensidad en lugares como las peñas, donde se manifiestan las creaciones artísticas de orden popular, es decir, son utilizados estos centros de reunión para dar a conocer sus trabajos artísticos donde expresan su sentir frente a los hechos políticos y por tal este arte se convierte en una herramienta política para el pueblo.

- Determinar los períodos por los que pasa la producción muralista y musical entre 1960 y 1990 en Santiago de Chile.

Estos períodos artísticos, entendidos desde su lógica secuencial, serán

distribuidos y analizados para posibilitar la comprensión de la relación entre arte y política durante el período de estudio en esta investigación.

Primer Período: 1960 – 1970

- Tesis: Social. La preponderancia de los movimientos sociales ocasionó que las manifestaciones y participaciones fuesen de gran importancia histórica. El ambiente nacional se inspiraba en propuestas populares e ideologías que abanderaban activamente a la ciudadanía en su contexto.
- Antítesis: Política. Los partidos políticos un tanto desgastados por su falta de representatividad más aún frente al arribo masivo de los movimientos sociales perdieron junto con su oficialismo tradicional credibilidad frente a la ciudadanía, y los relegó de algún modo a concebir la actividad política en este periodo desde las calles.
- Síntesis: Arte. En esta década surgen expresiones que expresan la relación del binomio arte-política, y se hacen patente en las arterias públicas, los que serán escenarios de la efervescencia de aquella época. Inclusive llegan a institucionalizarse y a adherirse a inspiradores proyectos colectivos.

Segundo Período: 1970 – 1973.

- Tesis: Político. Al ganar la elección la UP el poder del “pueblo” se concretiza en la toma de decisiones políticas. Los actores populares se ven en medio del aparato burocrático.
- Antítesis: Económico. El contexto de la Guerra Fría influye en los modelos económicos a nivel global. Chile no fue la excepción, la tensa implementación de un modelo socialista económico trajo agudas fricciones en la sociedad chilena de la época debido en gran parte a presiones externas.
- Síntesis: Arte. Allende se ve apoyado por los “Trabajadores del arte” quienes son ya parte del rotulo de la UP, inclusive las producciones artísticas giran en torno al programa del Gobierno

Tercer Período: 1973 – 1989

- Tesis: Político. El quiebre provocado por la Junta Militar, trajo consigo un nuevo modelo institucional restringido. Las pautas de la sociedad ahora eran canalizadas desde el aparato gubernamental quien se hizo plenipotenciario en todas las estructuras estatales.
- Antítesis: Arte. Debido al resultado señalado anteriormente. Los círculos artísticos se vieron dispersos, exiliados y reducidos. Por ende la producción cultural disminuyó en su intensidad, profundidad, alcance y repercusión en la sociedad nacional.

- Síntesis: Movimientos Sociales. En relación a las dinámicas anteriores las acciones participativas de la ciudadanía se mantuvieron en un bajo perfil. Solo asoman eventualidades como las protestas de 1982 y de 1986 para luego aparecer con fuerza a finales de la década. En esta lógica, los movimientos sociales logran retratar en sus manifestaciones los fenómenos globales de Chile en el marco de tiempo establecido.

Se clarifica que la relación arte-política se expresa en cada etapa. Estos períodos fueron respondiendo a distintos quiebres o coyunturas de carácter político-sociales los cuales fueron configurando un cambio en los canales de difusión estudiados

- Elaborar material didáctico con recursos audiovisuales que aborde la producción muralista y musical en Santiago de Chile entre 1960 y 1990 para ser utilizado en el aula.

La elaboración del material didáctico consta de un software educativo que provee recursos interactivos e innovadores. En el caso del muralismo se utilizarán fotografías y diseños creativos, se incluyen los respectivos contextos históricos y la explicación de la ficha de Panofsky para un respectivo análisis. En la música, se recurrirá a material audiovisual, en la que destacan piezas musicales, videos y líricas como elementos de representación simbólica creadas por los artistas del período. Dicho material didáctico será expuesto en la elaboración de un CD, recurso audiovisual que aborde la producción para ser utilizado en el trabajo de

aula como elemento de apoyo para el ejercicio de la docencia.

Objetivos Específicos

- Determinar las dimensiones en que el arte mural y musical dan cuenta de una declaración política por parte de sus autores, transformando estas manifestaciones en una forma de expresión ciudadana.
- Reconocer los elementos simbólicos que evidencian de las relaciones de poder histórico concretas a través de las producciones artísticas del Muralismo Callejero y Música Popular de Raíz Folclórica.
- Elaborar y caracterizar las periodificaciones en base a coyunturas históricas relativas al Muralismo Callejero y la Música Popular de Raíz Folclórica en Santiago de Chile entre 1960 y 1990.
- Conocer las implicancias históricas de las Brigadas Muralistas y la Música Popular de Raíz Folclórica en Santiago de Chile desde 1960 a 1990.
- Rescatar el valor del arte como fuente historiográfica y recurso didáctico para el quehacer educativo.
- Dimensionar la potencialidad del arte muralista y musical como un recurso transversal para la educación.

Para una mejor comprensión los objetivos específicos se encuentran articulados de manera interlineada, lo que no significa que no estén detallados, ni que sean difusos.

Se clarifica por tanto, que en la investigación que la política usa al arte como herramienta para expresar los distintos quiebres o coyunturas de carácter político-social en su difusión, pues elabora pautas discursivas en los conductores del arte que se desprenden desde los procesos continuos en el desarrollo histórico de la época.

La participación ciudadana también se comienza a gestar en el ámbito artístico, ya que se integra a las actividades realizadas en primer lugar por los artistas de caballete en la elaboración de campos simbólicos del muralismo callejero como en la década de 1960 con la "X", usada para la campaña presidencial de Salvador Allende. Luego pasar a ser el principal gestor de esta manifestación pública que denuncia los hechos y atropellos generados en su contra desde la toma del poder por el gobierno militar, realizando en su trabajo campos simbólicos como La leche, la paloma y el puño principalmente. En la década de 1980, la paloma, el chancho y las velas pasan a ser los elementos más utilizados en la producción artística.

Hechos que marcaron también a la música popular de raíz folclórica, la cual expresa un gran sentimiento de afecto por el pueblo, por la tierra que los ha visto crecer y que los ha cuidado. Estos también crean campos simbólicos como el obrero en la década de 1960, el trabajador, la tierra y el pueblo en la década de 1970 y la Patria, el enemigo fascista capitalista yankee en la década de 1980.

Las implicancias históricas de la acción popular en el campo artístico se expresan

a través de sus creaciones. La música popular de raíz folclórica desde un comienzo tuvo un discurso más bien ideológico excluyente, pues se estructura en base a una ideología, es decir, el sujeto que no es parte de determinados fundamentos teóricos y reaccionarios propios de la izquierda no es representado por las creaciones musicales en cuestión.

Sin embargo, mientras los músicos se dedican íntegramente a la composición y producción artística con un carácter proselitista, perciben de igual forma ingresos económicos por sus actividades, con un tinte comercial y de capital, a través de la grabación de sus canciones dentro de un sello discográfico, perteneciendo a los canales tradicionales de difusión que renegaron en un principio. Entendiendo que la música popular de raíz folclórica intentó escapar a los canales o circuitos tradicionales de difusión, es envuelta por los afanes de comercialización de igual manera que desde el momento en que no se vale de la ocupación de espacios propios de lo popular (peñas, festivales universitarios) sino que necesariamente pasa por la grabación a través de un sello que respalda su difusión y contenido de su trabajo. El muralismo en cambio, no tiene fines de lucro.

El muralismo, es incluyente y participativo; afirmamos que quienes laboraban eran en su gran mayoría trabajadores, estudiantes, mujeres y niños que destinaban fracciones de su tiempo a colaborar en las diligencias de la creación de una obra. Estos no contaban con salarios, ni recibían montos de dinero para sí, sino que netamente era una decisión voluntaria y en algunos casos un honor el constituir las filas de los muralistas. Para los brigadistas no era relevante

contar con grandes atributos técnicos ni específicos en la confección de murales.

Muy por el contrario a lo anterior, la música necesitaba de técnicas y saberes un tanto más avanzados, estableciendo así, que los escenarios de producción son dispares en torno a la especialización de la técnica y el costo de producción (recursos requeridos); la música necesita de un “estudio de grabación” que involucra equipamiento de alto costo, mientras que el muralismo basa su producción en canales de difusión netamente públicos sin necesitar más medios que el espacio del que se apodera su propia producción.

Los procesos de producción artística tomados en esta investigación sirvieron para que nosotros como profesores de historia y geografía realicemos el proceso de recopilar y analizar fuentes que nos sirvan para fundamentar y respaldar el trabajo de investigación, por lo cual, al arte también hay que tomarlo como elemento historiográfico y recurso didáctico, pues es de vital importancia en el área pedagógica ya que, el arte es toda acción realizada por el hombre para comunicarse y expresar sentimientos, emociones, contexto histórico-social en el cual se desarrolla, etc.. Por consiguiente, el arte puede ser visto de manera interdisciplinaria en el campo pedagógico, sirviendo en las distintas asignaturas como un elemento sintetizador de la realidad y formas de expresión en las cuales se desenvuelve el hombre en un tiempo y lugar determinado durante su desarrollo.

Por último, el arte muralista desarrollado en Chile a partir de la década de 1960

genero un cambio tanto en la mentalidad como en las formas de expresión visual en la sociedad, ya que a través de los murales callejeros se pueden representar los deseos colectivos para manifestar tanto satisfacciones como descontentos frente a la realidad política, económica y social.

El arte popular es dinámico, es decir, va cambiando o renovándose constantemente de acuerdo a las necesidades que los artistas tengan frente a una creación, por ello, las obras van reinterpretándose a lo largo del tiempo como en el ámbito musical que ha servido para generar un profundo sentimiento en las personas que escuchan y se aprenden las letras de las canciones para fundamentar un período en el que ahondaron muchos hechos de orden históricos y que afectaron al sentimiento sociopolítico de la sociedad chilena.

A pesar de las adversidades a las que se enfrentó el pueblo, desde el período de máxima expresión popular, generado en la década de los '60 y acrecentadas bajo la dictadura, podemos afirmar con toda convicción, que los espacios ocupados para la producción artística nunca lograron ser reprimidos completamente, pues hubo algo que el gobierno militar jamás le pudo arrebatarse: la manifestación artística y la necesidad de trascendencia a través de la memoria, no sólo individual sino también colectiva, que se mantuvo en espacios de expresión popular -aunque reducidos- conformando el motor de su historia, de nuestra historia.

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍA

- ALFARO, David. **El Muralismo en México**. D. F, México. Enciclopedia de Arte. 1950.
- ALTAMIRANO, Carlos. **Dialéctica de una Derrota**. México. Editorial Siglo XXI. 1977.
- ANGUITA, Juana. **Las Imágenes: una Condicionante del Comportamiento Individual y Colectivo**. Departamento del Trabajo y Desarrollo organizacional. Universidad de Chile. Santiago, Chile. 1976.
- ARISTÓTELES. **Política.**, Bogotá, Colombia, Instituto Caro. 1989.
- ARÓSTEGUI, Julio. **La investigación Histórica. Teoría y Método**. Barcelona, España. Editorial Crítica, 1999.
- ARRIAGADA, Genaro. **Por la Razón o la Fuerza. Chile Bajo Pinochet**. Santiago, Chile. Editorial Sudamericana. 1997.
- BACZKO, Bronsilaw. **Los Imaginarios Sociales, Memorias y Esperanzas Colectivas**. Buenos Aires, Argentina. Nueva Visión. 1999.
- BAÑO, Rodrigo. **La Unidad Popular treinta años después**. Santiago, Chile. Ediciones LOM. 2003.

- BEARDSLEY, Monroe; HOSPERS, John. **Estética Historia y Fundamentos**. Madrid, España. Cátedra. 1990.
- * • BELLANGER, Ebe. **El Mural Como Reflejo de la Realidad Social en Chile**. Santiago, Chile. LOM Ediciones. 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **Razones Prácticas Sobre la Teoría de la Acción**. Barcelona, España. Anagrama. 1997.
- BRAUDEL, Fernand. **Las Ambiciones de la Historia**. Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- BRAUDEL, Fernand. **La historia y las ciencias sociales**. México, Editorial Alianza, 1989.
- BRAUDEL, Fernand. **El Mediterráneo y el Mundo Mediterráneo en la Época de Felipe II**. México, F. C. E, Tomo I, 1976.
- BRODSKY, Camilo. **Cuando la Resistencia Tocaba Guitarra**. Santiago, Chile. 2003. En surDa N° 44, año XI, Diciembre 2003.
- CAÑAS, Kirby, Enrique. **Proceso Político en Chile 1973-1990**. Editorial. Santiago, Chile. Andrés Bello. 1997.
- * • CARRASCO, Eduardo. **El Sueño Pintado**. Milán, Italia. Hobby & Work. 2004.

- CARDOSO, C.F.S; PÉREZ BRIGNOLI, H. **Los métodos de la historia**. Barcelona, Critica, 1976.
- CASTILLO, Eduardo. **Puño y Letra**. Santiago, Chile. Ocho Libros Editores. 2006.
- COLLIER, SIMON. **Historia de Chile 1808-1994**. Cambridge University Press. Inglaterra, 1998.
- ✱• COMITÉ DE DEFENSA DE LA CULTURA. **Muralismo: Arte en la Cultura Popular Chilena**. Berlín, Alemania. 1990.
- CONTRERAS, Tamara. VV.AA. **Identidad, Participación e Hitos de Resistencia Juvenil en Chile Contemporáneo**. Centro de Estudios Socioculturales (CESC). Santiago, Chile, 2005. P. 23
- CORREA, Sofía. **Las Riendas del Poder. La Derecha Chilena en el Siglo XX**. Santiago, Chile. Editorial Sudamericana. 2004.
- CORVALÁN, Luis. **El Gobierno de Salvador Allende**. Editorial LOM Ediciones. Santiago de Chile, 2003.
- ECO, Humberto. **Tratado de Semiótica General**. Barcelona, España. Editorial Lumen. 2000.
- ENGELS, Frederich. **Anti duhring..** Buenos Aires, Argentina. Editorial

Claridad. 1963.

- ESTRADA Herrero, David. **Estética**. Barcelona, España. Editorial Herder. 1988.
- FAÚNDEZ, Julio. **Izquierdas y Democracias en Chile. 1930 1973**. Santiago, Chile. Editorial BAT. 1992.
- FOUCAULT, Michel. **El Orden del Discurso**. Barcelona, España. Editorial Tusquets. 1973.
- FRIEDMANN John; LACKINGTON Thomas. **La Hiperurbanización y el desarrollo nacional de Chile**. En: Godoy, Hernán. Estructura Social de Chile. Editorial Universitaria, Santiago, 1971.
- GALAZ, Gaspar. **Chile Arte Actual**. Chile. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 1988.
- GARCÉS, Mario. **Memoria Para un Nuevo siglo. Chile, Miradas Hacia la Segunda Mitad del Siglo XX**. Santiago, Chile. LOM ediciones. 2000.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **La Producción Simbólica Teoría y Método en Sociología del Arte**. D.F. México. Siglo Veintiuno editores. 1998.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Arte Popular Y Sociedad En América Latina**. D.F. México. Grijalbo. 1977.

- GAZMURI, Cristián. **100 Años de Cultura Chilena 1905-2005**. Santiago, Chile. ZIG-ZAG. 2006.
- GODOY, Álvaro; González, Juan Pablo. **Música Popular Chilena 20 Años: 1970-1990**. Santiago, Chile. MINEDUC División de Cultura. 1995.
- GOMBRICH, Ernst. **Historia del Arte**. Madrid, España. Alianza. 1990.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana**. Santiago, Chile. CENECA. 1977.
- HANNAH, Arendt. **¿Qué es la Política?**. Barcelona, España. Paidós. 1997.
- HERNÁNDEZ-SAMPIERI, Roberto, VV.AA. **Metodología de la Investigación**. Mc Graw Hill. 1998.
- HOBSBAWM, Eric. **Historia del siglo XX**. Editorial Crítica; Barcelona, España. 1994.
- IZQUIERDA CRISTIANA. **Morir por los amigos**. Ediciones Camilo Torres Cristiana. Paris, Francia. 198-?.
- JOCELYN – HOLT, Alfredo. **El Chile Perplejo. Del avanzar sin transar sin parar**. Planeta-Ariel. Santiago, Chile. 2001.
- JURADO, Omar; MORALES, Juan Miguel. **El Chile de Víctor Jara**.

Santiago, Chile. LOM Ediciones. 2003.

- KANT, Emmanuel. **De La Forma y Principios Del Mundo Sensible e Inteligible**. Buenos aires, Argentina. El Ateneo. 1950.
- LARREA, Antonio; MONTEALEGRE, Jorge. **Rostros y Rastros de un Canto**. Santiago, Chile. NUNATAK .1997.
- MACARRON, Miguel. **La Conservación y la Restauración en el Siglo XX**. España. Tecnos.1998.
- MACHUCA, Guillermo. **100 Años de Cultura Chilena 1905-2005**. Santiago, Chile. ZIG-ZAG. 2006.
- ✱• MOULIÁN, Tomás. **Chile Actual. Anatomía de un Mito**. Santiago, Chile. LOM Ediciones. 1997.
- MOULIÁN, Tomás. **Desarrollo Político y Estado de Compromiso. Desajuste y Crisis Estatal en Chile**. Colección de Estudios CIEPLAN nº 8. ediciones CIEPLAN. Santiago, Chile. 1984.
- OYARZÚN, Pablo. Et al. **Arte y Política**. Santiago, Chile. Universidad Arcis. 2005.
- ✱• PANOFSKY, Edwin. **Estudios Sobre Iconología**. España. Alianza. 1989.

- PARADA, Pamela. **El Arte, Los Lenguajes Artísticos y la Educación.** Chile. Printus. 2006.
- POMIAN, Krzysztof. **Diccionario del saber moderno.** España, Editorial Retz, Bilbao, España. 1988.
- READ, Herbert. **El Significado del Arte.** Buenos Aires, Argentina. Losada. 1954.
- RICHARDS, Nelly. **Arte en Chile Desde 1973 Escena de Avanzada y Sociedad.** FLACSO, n°47. Santiago, Chile. 1987.
- RIEDDMAN, Clemente. **El Viaje de Shwenke & Nilo: Estudio Introductorio a un Proyecto Musical y Poético.** Chile. Editorial TAMARCOS. 1989.
- RUIZ, José. **Metodología de la Investigación Cualitativa.** Bilbao, España, Universidad de Dusto. 1999.
- SALAS, Fabio. **La Primavera Terrestre: Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena.** Santiago, Chile. Cuarto Propio. 2003.
- SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. **Historia Contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud.** Santiago, Chile. LOM Ediciones. 2002.
- SANDOVAL, Alejandra. **Palabras Escritas en un Muro: El Caso de la**

Brigada Chacón. Santiago, Chile. Ediciones Sur. 2001.

- SAÚL, Ernesto. **Pintura social en Chile.** Santiago, Chile. Editorial Quimantu. 1972.
- SAÚL, Ernesto. **Artes visuales 20 años, 1970-1990.** Santiago, Chile. Ograma. 1991.
- SULLIVAN, Edward. **Arte latinoamericano del siglo XX.** Madrid, España. Nerea. 1996.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de seis ideas.** España. Tecnos. 1997.
- TORRES, Rodrigo. Músicas populares, memoria y nación (el caso de la invención musical en Chile) en Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX. Santiago, Chile. Ediciones LOM. 2000.
- URIBE, Armando. **Intervencionismo Norteamericano en Chile.** Editorial Sudamericana. Santiago, Chile. 2001.
- VALDÉS Núñez, Pedro. **Geografía Folklórica de Chile Tomo I.** Curicó, Chile. MATAQUITO Ediciones. 2007.
- VALENZUELA, Arturo. **El Quiebre de la Democracia en Chile.** Santiago,

Chile. Ediciones FLACSO. 1989.

- VILAR, P. **Estructura y Coyuntura, en Introducción al Vocabulario del análisis histórico**. Barcelona, España, Editorial. Crítica. 1980.
- ✦• ZARZURI, Raúl; GANTER, Rodrigo. **Culturas Juveniles, Narrativas Minoritarias y Estética del Descontento**. Santiago, Chile. Ediciones UCSH. 2002.

TESIS

- DE LA TORRE, Paloma, ACUÑA, Marcela. **El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973**. Seminario de titulación para optar al grado de Licenciado en Historia. Santiago, Chile. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. 2004.
- DOMÍNGUEZ, Paula. **De los Artistas al Pueblo: Esbozos Para una Historia del Muralismo Social en Chile**. Memoria para optar al Grado de Académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile. Facultad de Artes Departamento de Teoría de las Artes. Santiago, Chile. 2004.
- FONTBONA, Sebastián. Et al. **La Ciudad Como Papel**. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Facultad de Ciencias de la Comunicación e Informática. Escuela de Publicidad. Universidad

Diego Portales. Santiago, Chile. 2002.

- ORTIZ, Ana. **Definición y clasificación del arte popular**. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia del Arte. Universidad Nacional de México. D. F. México. 1985.

REVISTAS

- MENDOZA, Gunnar. **La historiografía: Porqué y para qué**. En Revista cultural N° 3. Fundación Cultural del Banco Central. La Paz, Bolivia. 1998.

BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

- ADVIS, Luis. **Clásicos de la Música Popular Chilena. Volumen II. 1960 – 1973**. SCD [online]. Santiago, Chile. 1998. En http://www.geocities.com/portaldemusicalatinoamericana/NUEVA_CANCI ON_CHILENA.PDF
- BALMES, José. **La Historia de un Pueblo en los Muros de Chile**. [online] Concepción, Chile. 1974. En www.abacq.net/imaginaria/003.htm
- CARRASCO, Eduardo. **Biografía Quilapayún**. Consejo Nacional de Cultura [online]. Santiago, Chile. 2006. En <http://www.musicapopular.cl/2.0/index2.php?op=Artista&id=10>
- COMITÉ DE DEFENSA DE LA CULTURA CHILENA. **Muralismo**. 1990

Edición día. St.Gallen/Berlin/Sao Paulo, 1, 1990. [online]. En <http://www.luisemiliorecabarren.cl/?q=node/190>.

- CORTÁZAR, Julio. **Quilapayún** [online]. Santiago, Chile. 2007. En <http://www.quilapayun.org/index2.html>
- DOMÍNGUEZ, Soledad. **Enciclopedia del Rock Chileno: Sol y Medianoche** [online]. Santiago, Chile. En <http://www.elcarrete.cl/enciclopedia/ficha.php?id=87>
- Entrevista realizada por Catherine Humblot a José Balmes, Le Monde, Francia, 13 de junio de 1974. (Traducido del francés por Fernando Orellana) [online]. En www.abacq.net/imaginaria/003.htm
- GARRETÓN, Manuel. **Memoria y proyecto de país**. Revista de Ciencia Política, v.23 n.2, ISSN 0718-090X [online]. Santiago, Chile. 2003. En: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718090X2003000200010&script=sci_arttext
- GONZÁLEZ, Alejandro "Mono". **La Pintura Brigadista Chilena**. [online]. Santiago, Chile. 2006. En: <http://monogonzalez.blogspot.com/2006/01/la-pintura-brigadista-chilena.html>.
- GONZÁLEZ, Alejandro "Mono". **Chile, Breve Imaginería Política-1970-1973. El Arte Brigadista**. [online]. Santiago, Chile. 2000. En: <http://www.abacq.net/imaginaria/arte4b.htm>
- HOCEVAR, Sergio. Mendoza, Argentina, 2006. En:

http://www.losandes.com.ar/2007/0429/suplementos/cultura/nota373423_1.htm

- LEIVA, Jorge. **Quilapayún, Biografía**. Santiago, Chile. [online]. 2006. En <http://www.quilapayun-chile.cl/biografia/biografia-19651970.html>
- NONZOQUE, Fany; ARÉVALO, Guillermo. **Muralismo Mexicano y literatura latinoamericana (la imagen de lo nuestro)**. Hojas Universitarias [online]. Colombia. En <http://encolombia.com/educacion/unicentral4799art-muralismo.htm>.
- PEREZ, Tort. **Arte y Política. ¿Dónde cruzar el umbral?**. 2004 [online]. En: <http://www.rosariarte.com.ar/contenidos/index.php?op=nota&nid=83>
- RODRÍGUEZ, Osvaldo "Gitano". **Chile, Breve Imaginería Política-1970-1973. Antes de la Nueva Canción Chilena**. [online]. LAR ediciones. Madrid, España. 1984 En: <http://www.abacq.net/imagineria/disc004.htm>
- RODRÍGUEZ, Patricio. **Estética, Política y Vida Cotidiana. El Caso de la Pintura Callejera Chilena**. Santiago, Chile. [online] 2005. En <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/558/55800302.pdf>.
- ROLLE, Claudio. **La "Nueva Canción Chilena", el Proyecto Cultural Popular y la Campaña Presidencial de Salvador Allende. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. [online] Chile. En <http://www.hist.puc.cl/historia/i.aspmla.htm>.

- VILLARROEL, Gilberto. **La Hernia de los Chicago Boys**. [online]. 2006. En www.lanacion.com.ar/archivo/Nota.asp?nota_id=866455

ENTREVISTAS

- Entrevista a Guillermo González Camarena. Entrevista cedida por González Camarena al diario El Sur de Concepción, el 10 de septiembre de 1965.
- Entrevista a Iván Gutiérrez, ex miembro de la brigada Camilo Torres. Entrevistado por Karina Núñez el 13 de noviembre de 2007. Santiago, Chile.
- Entrevista a Nelson Flores, el "Moncho", ex miembro de la brigada Camilo Torres. Entrevistado por Karina Núñez el 13 de noviembre de 2007. Santiago, Chile.

ANEXOS

1. HITOS HISTÓRICOS MÁS IMPORTANTES

1963

Del 1 al 5 de agosto se realiza el tercer Congreso de la Central Única de Trabajadores (CUT)

Comienza la construcción del proyecto habitacional "Villa Olímpica" en la comuna de Ñuñoa (Santiago).

1964

Marzo, "Naranjazo" en las elecciones complementarias realizadas en Curicó, vence el candidato izquierda Oscar Naranjo. Este hecho tendrá inusitadas repercusiones, pues motivará a la derecha a apoyar al candidato demócratacristiano en la próxima elección presidencial.

Chile realiza una presentación ante Su Majestad Británica a fin de resolver el litigio con Argentina, por la zona de Palena. (Agosto).

4 de septiembre, Eduardo Frei Montalva, candidato demócrata cristiano, es

elegido Presidente de la República al obtener el 55,7% de los votos. En la elección también participaron Salvador Allende (Socialista, 38,7%) y Julio Durán (radical, 4,9%). La abstención totalizó un 13,2%. Frei asume el mando el día 3 de noviembre.

1967

El 5 de febrero Violeta Parra se suicida. Debido a la relevancia obtenida por la cantautora a través de su labor de mantener e incentivar las raíces folclóricas chilenas (en música, tejidos, etc.) y de su apoyo a los nuevos valores, características que le habían brindado fama internacional, el hecho causará gran conmoción en la opinión pública.

En este año, se comienza a resquebrajar la Democracia Cristiana mientras el gobierno debe asumir el rechazo tanto de la izquierda como de la derecha.

Para disminuir la influencia de los movimientos de izquierda en el campesinado, se empieza a gestar por parte del gobierno el proceso de sindicalización campesina. A través de esta ley, se buscaba mejorar las condiciones salariales y laborales de los campesinos, entre ellos el derecho a huelga.

Se implementa la segunda ley de la reforma agraria (que contemplaba el derecho

de propiedad y hacer efectiva la expropiación agraria; entre sus objetivos era buscar elevar el nivel de producción agrícola e integrar política y socialmente al campesinado), junto con ello nace ODEPLAN, oficina que se encargaría del ordenamiento de una serie de proyectos Frei Montalva. Esto generó la tenaz oposición de los terratenientes pertenecientes al partido Liberal, Conservador y Radical. Los campesinos apoyados por dirigentes políticos se tomaban los predios. Sin embargo el temor reinante en el agro y una sequía que se extendió hasta 1968 defraudó las expectativas del gobierno y de los campesinos.

La efervescencia política en ese año se hizo sentir también en las aulas universitarias, donde se impuso un movimiento reformista. En junio, los alumnos de la Universidad Católica se pronuncian por un cambio de autoridades y de los programas de la casa de estudios (derecho a voto). Este fenómeno promoverá las nominaciones del Cardenal Raúl Silva Henríquez como mediador en el conflicto y de Fernando Castillo Velasco como prorector, y la creación del opositor Movimiento Gremialista (MG) cuyo principal dirigente será Jaime Guzmán Errázuriz.

En agosto luego de dos meses de paralización la Universidad Católica de Valparaíso comienza un proceso reformista similar a la Casa de Estudios de Santiago. Hecho producido tras la firma de estudiantes, profesores y dirigentes de la Universidad.

En noviembre (24 al 26) se realizó el XXII Congreso General Ordinario del Partido Socialista, en Chillán. Los principales acuerdos de la reunión fueron la definición de la colectividad como "marxista – leninista" y su reafirmación del compromiso con la vía armada, situación que refleja el grado de radicalización que iba adquiriendo este partido.

Se realiza una toma de terrenos que constituye el hito fundacional de la población lo Herminia de la Victoria. Dicho nombre obedece a un homenaje a la niña muerta en un enfrentamiento con la fuerza pública, durante un fallido intento de desalojo.

Pese a los intentos por revertirlo, la inflación seguía aumentando y en este año alcanzó elevadas cifras, aumentó en 21,9 por ciento.

1969

El 8 de marzo se produjeron incidentes en Pampa Irigoyen (Puerto Montt). El Grupo Móvil de Carabineros procede a desalojar a casi cien familias que días antes habían procedido a tomar una serie de terrenos. El hecho culminará con un saldo de ocho muertos y casi sesenta heridos.

El 26 de mayo Chile aprueba su incorporación al Pacto Andino y suscribe el Acuerdo de Cartagena. Por este acuerdo, los países miembros (Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Chile) iniciaban un proceso de desgravación progresiva con el objeto de llegar a arancel cero y conformar una unión aduanera con arancel externo común. Chile se retirará de la agrupación en 1976.

Un grupo de ex militantes de la Democracia Cristiana constituye el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU). Los principales dirigentes de la nueva colectividad, definida como una agrupación de católicos de izquierda, eran: Rafael Agustín Gumucio, Alberto Jerez, Rodrigo Ambrosio y Jacques Chonchol. Se unen a la Unidad Popular, la nueva alianza formada por socialistas, comunistas, radicales, socialdemócratas y otros grupos afines formada con el propósito de que Allende llegue a La Moneda. Radomiro Tomic, el candidato oficialista, no es considerado un buen candidato para derrotar a Allende, por lo que la derecha declara a Jorge Alessandri como su abanderado.

Se promulga la nueva Ley Orgánica de la Universidad de Chile. La normativa establece plazos y regulaciones para la realización de elecciones que determinen a la principal autoridad universitaria.

En 1969, la crisis del gobierno de Frei se agudiza e incluso existen rumores de golpe de estado los que se concretan el 29 de octubre con el llamado *Tacnazo*

liderado por el general Roberto Viaux, el que saca al Regimiento Tacna a las calles de Santiago. Aunque este evento fue apaciguado y no fue más que una falsa alarma, reflejó la gravedad de la situación política en la que se avecina una inminente victoria de Salvador Allende en las próximas elecciones.

Los partidos socialista, comunista, radical y social demócrata, además del Movimiento de Acción Popular Unitaria y de la Acción Popular Independiente, constituyen una alianza política denominada Unidad Popular.

Comienza la “nacionalización pactada”, segunda etapa en el programa de “chilenización del cobre”. El Estado adquiere el 51% de las acciones pertenecientes al mineral Anaconda, y comienza el interés por Chuquicamata, Salvador y Potrerillos.

Televisión Nacional de Chile inicia sus transmisiones.

1970

Promulgación de la ley N° 17.284 que otorga el derecho a voto de los analfabetos mayores de dieciocho años.

4 de septiembre en la elección presidencial, Salvador Allende Gossens, candidato socialista apoyado por la Unidad Popular, obtiene el 36,2% de los

votos. Los otros candidatos fueron Jorge Alessandri Rodríguez (independiente de derecha, 34,9%) y Radomiro Tomic Romero (democratacristiano, 27,8%). La abstención totalizó un 16,5%. El Congreso Pleno debe resolver entre las dos mayorías relativas (24 de octubre).

El general René Schneider, Comandante en Jefe del Ejército, es asesinado (22 de octubre). El crimen, perpetrado por un grupo de extrema derecha, pretendía impedir que Salvador Allende asumiera el mando.

El 8 de Octubre el congreso Nacional aprueba el Estatuto de Garantías Constitucionales, documento que comprometía a Salvador Allende con la mantención del régimen democrático. El Estatuto fue exigido por la Democracia Cristiana como condición para apoyar a Allende en la votación que definiría al Presidente de la República de entre las dos mayorías relativas establecidas en la elección del día 4 de septiembre.

Salvador Allende es elegido presidente de la República y ratificado por el Congreso Pleno el 24 de Octubre, asume el mando el 4 de Noviembre siendo el primer hombre de izquierda que llega al poder por la vía electoral en el mundo.

Comienza en la Universidad Técnica del Estado (UTE) un proceso de reforma similar al producido en la Universidad Católica de Santiago.

José Donoso publica su obra El obsceno pájaro de la noche.

Se estrena la Cantata Santa Maria de Iquique de Luis Advis, en versión del grupo Quilapayún.

1971

Se comienza a aplicar reformas a la Constitución, basada en los acuerdos del Estatuto de Garantías Constitucionales. Las modificaciones, referidas a los temas de libertad de expresión, derecho de asociación, propiedad y libertad de enseñanza, limitaban la aplicabilidad del programa de la Unidad Popular. (9 de enero).

Como parte de las reformas de la Constitución basadas en los acuerdos del Estatuto de Garantías Constitucionales, se crea el Tribunal Constitucional y se concede el derecho a voto a todos los mayores de dieciocho años (incluidos los analfabetos).

Se realiza el XXIII Congreso General Ordinario del Partido Socialista. En la reunión, junto con ratificar el compromiso con la "vía insurreccional", Carlos Altamirano fue elegido secretario general de la colectividad.

El 8 de junio un fuerte terremoto afecta a la zona comprometida entre Coquimbo y Santiago. El sismo deja un fatal saldo de más de sesenta muertos y casi seiscientos heridos.

Un grupo de extrema izquierda denominado Vanguardia Organizada del Pueblo (VOP) asesina al ex ministro del interior del gobierno de Eduardo Frei, Edmundo Pérez Zujovic. Este hecho significará el distanciamiento de la Democracia Cristiana con el gobierno de la Unidad Popular.

Promulgación de la ley N° 17.450, conocida como "ley de nacionalización del cobre". Así se hacía posible la expropiación de los yacimientos de la gran minería del cobre.

Formación en junio de la Izquierda Cristiana, disidentes del Democracia Cristiana se unen posteriormente a la Unidad Popular; sus principales dirigentes fueron Bosco Parra y Luis Maira.

Pablo Neruda es galardonado con el Premio Nobel de Literatura. (21 de octubre).

Fidel Castro realiza extensa visita a Chile.

Diciembre se realiza la primera "marcha de las cacerolas". Un grupo de mujeres opositoras al gobierno de la Unidad Popular desfila golpeando ollas como protesta por la grave falta de productos de primera necesidad. El hecho llevará a la oposición a acusar constitucionalmente al ministro del Interior José Tohá.

Enrique Lafourcade publica su obra "Palomita Blanca".

1972

El senado obtiene del Tribunal Constitucional la inhabilitación de la designación de Jose Tohá como Ministerio Interior de Defensa Nacional, pero, posteriormente, otra instancia fallará a favor de Tohá quien asumirá en propiedad dicho cargo. Este hecho anticipa la estrategia que empleará el presidente Salvador Allende para enfrentar las sanciones opositoras: cambiar la cartera a los ministros acusados constitucionalmente (14 de enero).

El presidente Salvador Allende veta el proyecto de ley que pretendía terminar con las estatizaciones de las empresas. En respuesta a la medida, la oposición procede a acusar constitucionalmente al ministro del Interior Hernán del Canto y a sus sucesores. Esto ocurre entre abril y julio.

En los partidos de gobierno, aumenta el deseo de radicalizar las reformas,

principalmente por el líder del Partido Socialista, Carlos Altamirano, y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria intensifica sus ataques, los que son respondidos por el movimiento de ultraderecha Patria y Libertad.

En el ámbito económico, el país entra en recesión y el crecimiento cae. El PNB cae en un 25% y la deuda externa se eleva a los 253 millones de dólares. El desabastecimiento permite la configuración del mercado negro y el gobierno debe instalar las Juntas de Abastecimiento y Precios (JAP) para administrar el suministro de bienes a la población. Los medios de comunicación se vuelcan en enfrentamientos verbales según su tendencia política y las peleas entre *momios* y *upelientos* se intensifican. Según archivos desclasificados posteriormente por el gobierno de Estados Unidos, la CIA habría entregado apoyo, mediante la contratación de publicidad, a diarios opositores, como *El Mercurio* y a los promotores de un paro de camiones durante el mes de octubre de 1972, el que acaba con el ingreso de militares a los principales ministerios del país, formándose un "gabinete cívico-militar", donde el general Carlos Prats, comandante en jefe del ejército, asume como ministro del Interior.

Del 9 de octubre al 6 de noviembre se produce una paralización nacional en protesta contra el gobierno. La movilización fue iniciada por la huelga de la Confederación de Dueños de Camiones de Chile (entidad gremial presidida por León Vilarin), plegándose, luego, los comerciantes, médicos y funcionarios

bancarios.

1973

5 de abril, se discute acerca del proyecto de la Escuela Nacional Unificada (ENU). La oposición al gobierno rechaza el intento de imponer por decreto una reforma educacional. No obstante, el presidente anuncia la instauración del sistema desde el término del primer semestre del año en curso.

Del 10 de abril al 4 de julio, los trabajadores del mineral del cobre inician una huelga indefinida. Al movimiento se agregarán, posteriormente, los trabajadores de la mina Disputada de Las Condes y el sindicato profesional e industrial del mineral Chuquicamata.

El gobierno establece la expropiación de todas las compañías extranjeras de telecomunicaciones. (18 de mayo).

29 de junio. "Tacnazo" Intento fallido de Golpe de Estado, perpetrado por el regimiento Blindado N° 2 y comandado por el coronel Roberto Souper. Tras el fracaso, Pablo Rodríguez Grez, Benjamín Matte y otros dirigentes del movimiento de extrema derecha "Patria y Libertad" implicados en los hechos, se asilan en la embajada de Ecuador. Hubo ocho muertos y más de treinta heridos.

Grupos de extrema derecha el 27 de julio, asesinan al capitán de navío Arturo Araya Peters, Edecán Naval del presidente Salvador Allende.

Las elecciones parlamentarias de este año dan un 43% a la UP y un 55% a la Confederación de la Democracia (CODE). Allende no logra la mayoría para lograr sus reformas ni el CODE logra los dos tercios del Congreso para poder destituir al Presidente. Aunque Allende trata de lograr un entendimiento con Patricio Aylwin, presidente de la Democracia Cristiana, el Partido Socialista se vuelve completamente intransigente y los acuerdos no progresan.

El partido demócrata cristiano suspende toda negociación con el gobierno de Allende el 1 de agosto.

Como manera de dar credibilidad y garantizar la estabilidad democrática, Allende incorpora al gabinete a los comandantes en jefe de las fuerzas armadas y al General director de Carabineros: General Carlos Prats en Defensa Nacional, General César Ruiz Danyau en Obras Públicas, almirante Raúl Montero en Hacienda y el general director José Sepúlveda en Tierras y Colonización. (9 de agosto).

El 22 de agosto la cámara aprueba el "Acuerdo de la Cámara de Diputados sobre

el grave quebrantamiento del orden constitucional y legal de la República", causada por la negativa del ejecutivo a promulgar íntegramente la reforma constitucional de las tres áreas de la economía, aprobada por el congreso.

El 23 de Agosto la Cámara de diputados aprueba un proyecto que sostiene que el gobierno de la Unidad Popular es inconstitucional, y procede a exigir a los ministros uniformados el término de la situación de ilegalidad en que ha caído la administración presente. Ante la renuncia de Prats, Allende designa a Augusto Pinochet en su cargo.

11 de septiembre: Golpe de Estado. En una acción conjunta de las Fuerzas Armadas y Carabineros, La moneda es bombardeada y el gobierno de la Unidad Popular derrocado. El presidente Allende se suicida en La Moneda. El trascendental hecho significó la suspensión del régimen democrático.

El golpe de Estado fue dirigido por una junta militar liderada por el General Augusto Pinochet. Posteriormente, se procedería a clausurar el poder Legislativo, censurar las comunicaciones y a instaurar el Estado de Sitio.

El 12 de septiembre una Junta de Gobierno presidida por el General Pinochet, presta juramento en la Escuela Militar.

Bernardo Leighton, dirigente democratacristiano, presenta el primer recurso de amparo durante el gobierno militar. La solicitud fue hecha a favor de Carlos Briones, Clodomiro Almeida, Jorge Tapia y los demás ministros del gobierno de la Unidad Popular, quienes en su mayoría serían relegados a Isla Dawson.

El 16 de septiembre el cuerpo del cantante Víctor Jara aparece acribillado en el Zanjón de la Aguada. Jara, prominente cantautor, había sido detenido poco después del Golpe de Estado.

La junta de Gobierno dicta un decreto-ley que disuelve el Congreso Nacional el 24 de Septiembre.

El 3 de octubre se crea el Comité Nacional de Ayuda a los refugiados. La entidad, organizada por las Iglesias cristianas fue presidida por el obispo luterano Helmut Frenz, oficiando de vicepresidente monseñor Vicente Ahumada.

Se dictan los decretos-leyes N° 77 y 78, que proscribían a los partidos de ideología marxista y establecían un receso para las demás colectividades políticas.

Diciembre, Se crea la Secretaria Nacional de Detenidos (SENDER) el organismo gubernamental era una respuesta a las demandas por información de los

familiares de detenidos políticos confinados en diferentes campos de reclusión a lo largo del país.

Jorge Edwards publica su obra *Persona non grata*.

1975

Un fuerte terremoto afecta a la zona de Coquimbo y la Serena (13 de marzo).

En abril se crea el Programa de Empleo Mínimo (PEM) la iniciativa era para apalear la alarmante cesantía provocada por la situación económica recesiva. Al año siguiente el PEM llegará a ocupar casi doscientos cincuenta mil trabajadores, pagándoles el equivalente a treinta dólares mensuales, y sin reconocimiento de impositivos ni de cargas familiares.

En Roma el 6 de octubre, el político demócratacristiano Bernardo Leighton y su esposa Ana Fresno quedan gravemente heridos tras ser víctimas de un atentado. Pese a la crítica situación, ambos logran sobrevivir.

En noviembre Augusto Pinochet Ugarte viaja a Madrid para asistir a los funerales del dictador Francisco Franco. Pinochet fue el único extranjero con rango de Jefe de Estado presente en la ceremonia.

Reunidos en Charaña el general Augusto Pinochet y Hugo Banzer, presidente de Bolivia, acuerdan la reanudación de las relaciones diplomáticas entre Chile y Bolivia.

Asume el Ministerio de Economía Sergio de Castro, reemplazando a Fernando Lens. Al año siguiente, de Castro asumirá en la cartera de Hacienda, Pablo Barahona será designado ministro de Economía y Alvaro Bardón se hará cargo de la presidencia del Banco Central. Con las nuevas autoridades, calificadas de Chicago Boys, comienza el influjo neoliberal en la política económica chilena.

1977

Por orden del Ministerio del Interior se prohíbe el ingreso a Chile de los libros de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. La medida respondía a los ataques realizados contra el gobierno militar por estos escritores (4 de abril).

9 de julio, Discurso del cerro Chacarrillas. El general Augusto Pinochet establece las bases y el cronograma para la creación de una nueva institucionalidad, definida como una democracia "autoritaria, protegida, integradora, tecnificada y de autentica participación social". Como un hito fundamental se anuncia el

establecimiento de actas constitucionales que regirán desde el 1 de enero de 1981.

Se disuelve la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y creación de la Central Nacional de Informaciones (CNI). La medida respondía a un intento por detener la presión de la comunidad internacional luego del atentado contra el excanciller Orlando Letelier, crimen atribuido a la DINA (6 de agosto).

El 16 de diciembre; Por "violaciones constantes y patentes a los derechos humanos y de las libertades fundamentales", la Asamblea General de las Naciones Unidas aprueba una resolución condenatoria al gobierno militar.

Se dicta el decreto-ley N° 1.697 que disuelve legalmente a todos los partidos políticos.

Se publica el primer número de la revista opositora Hoy.

1979

8 de enero Chile y Argentina suscriben los Acuerdos de Montevideo, por cuyo intermedio ambos países solicitan a la Santa Sede su mediación en el litigio del Canal Beagle y se comprometen a no recurrir a acciones de fuerza. Los tratados,

que aliviaron la tensa situación en que se hallaban Chile y Argentina, fue posible gracias a la gestión del Cardenal Antonio Samoré, representante especial del papa Juan Pablo II.

Se dictan decretos-leyes que dan forma al plan laboral propiciado por José Piñera, Ministro del Trabajo. La normativa establece, entre otras medidas, nuevas regulaciones para la conformación de organizaciones sindicales y asociaciones gremiales así como nuevos criterios de negociación colectiva (29 de junio).

En junio, la revista Hoy es suspendida durante dos meses por publicar entrevistas realizadas a los dirigentes socialistas Carlos Briones y Clodomiro Almeida, eludiendo el receso político establecido por el gobierno militar.

Sergio de Castro, ministro de Hacienda, establece el tipo de cambio fijo, cotizándose el dólar en treinta y nueve pesos.

El 26 de octubre, se dictan una serie de decretos-leyes que dividen el territorio nacional en doce regiones más una región metropolitana. Comienza así el proceso de regionalización, expresado como un conjunto de disposiciones destinadas a descentralizar la administración del país.

Noviembre, la Vicaría de la Solidaridad presenta una denuncia que señala la

existencia de alrededor de tres mil cadáveres sepultados clandestinamente en el patio 29 del Cementerio General. Las inhumaciones habrían sido efectuadas entre septiembre y diciembre de 1973, y los cuerpos corresponderían a detenidos desaparecidos de la zona de Paine.

Enmienda Kennedy. Estados Unidos suspende la venta de armamento a Chile y paraliza todo funcionamiento de programas destinados al país, como medida de presión contra el gobierno militar.

Conmemoración de los 100 años de la Guerra del Pacífico

El director Silvio Caiozzi inicia la filmación de su película Julio comienza en Julio.

El poeta Raúl Zurita publica su obra Purgatorio

1980

Enero, nueve sindicatos de El Teniente paralizan actividades durante una semana, en rechazo al reajuste salarial ofrecido por la Corporación del Cobre (CODELCO). El hecho constituye la primera huelga de los trabajadores del cobre desde el Golpe de Estado de 1973.

Dictación del decreto-ley N° 3.618 que faculta al Ministerio del Interior para someter a relegación, hasta tres meses, a cualquier persona que perturbase el orden público esto ocurre el 6 de febrero.

21 de marzo. Ferdinando Marcos, presidente de Filipinas, cancela la visita del General Pinochet mientras éste se halla en vuelo, y el personal del aeropuerto de las islas Fiji se niega a atender el avión oficial chileno. La bochornosa situación, que implicó el inmediato retorno a Chile de la comitiva, tuvo como consecuencias la ruptura de relaciones diplomáticas con Filipinas y la salida de Hernán Cubillos de la cartera de Relaciones Exteriores.

En Kostchi, Japón, el boxeador Martín Vargas realiza un último intento por conquistar el título mundial de su categoría. El púgil chileno queda fuera de combate en el octavo round ante el japonés Yoko Gushiken (1 de junio).

15 de junio, el coronel Roger Vergara, director de la Escuela de Inteligencia del Ejército, es asesinado. El hecho significó que el general Humberto Gordon reemplazase al general (R) Odalier Mena en la dirección de la Central Nacional de Informaciones (CNI), y que se ampliase de cinco a veinte días el tiempo de detención de una persona sin ponerla a disposición de los tribunales de justicia.

“Caupolicanazo”. Ante la inminencia del plebiscito para aprobar o rechazar la

nueva Constitución, se realiza una concentración opositora en el teatro Caupolicán de Santiago, transmitida por una cadena parcial de radioemisoras. Durante esta manifestación pública, la primera autorizada por el gobierno militar desde 1973, el principal orador fue Eduardo Frei Montalva, quien llamó sufragar por la opción NO (27 de agosto).

El 11 de septiembre se aprueba una nueva Constitución Política. Con ello, Pinochet se erige como Presidente de la República por un período de 8 años.

Tras los decretos-leyes N° 3.500 y 3.501 se crean las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP) Esto se realizó el 4 de noviembre.

12 de diciembre tras el decreto-ley N° 3.451 se autoriza al presidente a reestructurar el sistema universitario nacional, en todo lo referente a creación, administración, admisión y régimen jurídico de las casas de estudios superiores.

En un acto de presión internacional motivada por la falta de colaboración del gobierno militar en la investigación derivada del asesinato de Orlando Letelier, la armada nacional es marginada de participar en Operación Unitas.

Un conjunto de medidas económicas provoca que los precios de productos tales como alimentos, libros de estudio y medicamentos, pasen a ser determinados por

el mercado.

1982

25 de febrero, Tucapel Jiménez, presidente de la Agrupación Nacional de Empleados Fiscales (ANEF), es asesinado. El hecho conmocionó a la opinión pública debido a que Jiménez era el dirigente más influyente del momento, y propiciaba la unidad sindical contra el gobierno militar.

Un fuerte temporal afecta a la zona central del país, entre La Serena y Talca. En Santiago, se desbordó el río Mapocho (Junio).

El 6 de agosto se dicta el decreto que establece libertad cambiaria. El régimen de cambio fijo imperante en el país desde 1975, y que establecía en 39 pesos el valor del dólar, había provocado un boom consumista y un aumento de las importaciones financiadas a través de un creciente e insostenible endeudamiento. Se dio paso a un contexto recesivo que hizo necesaria una devaluación de la moneda local.

Realización de la primera "Marcha del Hambre" en Santiago. Comienza un ciclo de manifestaciones de repudio a la administración de Pinochet (Agosto).

La situación no se pudo sostener y, en junio de 1982, el peso fue devaluado y se acabó con la política de cambio fijo. Ante esto, los préstamos alcanzaron intereses exorbitantes y muchos bancos y empresas quedaron en la quiebra. La cesantía se elevó a un 26% y el gobierno no encontraba fórmula alguna para manejar la situación. La inflación alcanzó el 20% y el PGB caía en un 15%. Ante esta situación, comenzaron a aparecer las primeras protestas de carácter pacífico, las que fueron violentamente reprimidas por los carabineros y el ejército. Se implantó el estado de sitio y el momento fue aprovechado por diversas organizaciones terroristas como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que decidió iniciar la "*Operación Retorno*" y comenzar con el fin del Régimen por la vía armada.

El término del boom económico y el inicio de una coyuntura recesiva se expresa en la declaración de quiebra de más de dos mil instituciones financieras y bancarias.

Antonio Skármeta publica su obra *Ardiente Paciencia* y Raúl Zurita publica su obra *Anteparaiso*.

1983

El 13 de Enero, por decisión de Rolf Luders, Biministro de Hacienda y Economía,

el Estado interviene cinco bancos (entre ellos, el de Chile y Santiago) y liquida tres instituciones financieras dejando a dos bajo supervisión. Dos meses después, Luders es arrestado por tener vinculaciones con algunas de las instituciones intervenidas.

Tras un periodo de suspensión, reaparece la revista opositora Apsi, aunque sólo autorizada a tratar temas internacionales (25 de enero).

En marzo, los sacerdotes Brendan Forte, Desmond Mac Guillicudy y Brian Mac Mahon son expulsados del país. La situación deteriora las relaciones Iglesia-gobierno.

11 de mayo. Realización de un paro nacional convocado por la Confederación de Trabajadores del Cobre, presidida por Rodolfo Seguel, en señal de descontento con la situación económica. Se inicia así una serie de protestas nacionales contra la gestión presidencial de Augusto Pinochet, calificadas por El Mercurio como "el más serio desafío con que se ha enfrentado el gobierno en casi diez años".

En respuesta a las protestas, la fuerza pública realiza severos allanamientos en las poblaciones La Victoria, La Castrina, Yungay y Joao Goulart.

El papa Juan Pablo II nombra a Juan Francisco Fresno Larraín como nuevo arzobispo de Santiago, en reemplazo del cardenal Raúl Silva Henríquez.

14 de junio, segunda protesta nacional, convocada por la directiva del a Confederación de Trabajadores del Cobre. La manifestación dejó un saldo de tres muertos, y motivo el arresto de una serie de dirigentes sindicales, entre ellos, el presidente de la entidad convocante, Rodolfo Seguel.

Se dicta el decreto que elimina las trabas establecidas en julio de 1981 para la circulación de libros (24 de junio).

12 de julio, tercera jornada de protesta nacional, convocada por la directiva del partido Demócrata Cristiano. El presidente de la colectividad, Gabriel Valdés, fue detenido días antes de la manifestación y liberado sólo el día 14 de julio.

Debido a la ola de protestas, el presidente Augusto Pinochet Ugarte modifica su gabinete llamando a Sergio Onofre Jarpa a hacerse cargo del Ministerio del Interior. Este hecho representa un cambio del gobierno hacia una estrategia denominada "etapa de apertura" (10 de agosto).

11 de agosto, realización de la cuarta jornada de protesta nacional, convocada por el abogado demócratacristiano Ricardo Hormazábal. Aunque las tropas de

Santiago se acuartelaron el día anterior, las manifestaciones se prolongaron hasta el día 13 de agosto, entregando un saldo de 26 muertos. Este tipo de expresiones opositoras continuó de manera casi regular hasta 1986.

Se realiza una entrevista entre dirigentes opositores y de gobierno (representado por el Ministro del Interior Sergio Onofre Jarpa Reyes), en la residencia de Juan Francisco Fresno, arzobispo de Santiago. Las conversaciones no tuvieron resultados concretos (25 de agosto).

El 31 de agosto, el intendente de la Región Metropolitana general Carol Urzúa Ibáñez, es asesinado junto con sus escoltas por un comando del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

Creación de la Unión Demócrata Independiente (UDI). La colectividad política era liderada por Jaime Guzmán Errázuriz (24 de septiembre).

Durante septiembre nuevas jornadas de protesta se realizan tomas de terrenos que dan origen a las nuevas poblaciones Raúl Silva Henríquez y Juan Francisco Fresno.

El magistrado Haroldo Brito se constituye en un cuartel secreto de detención de la Central Nacional de Informaciones (CNI), en Valparaíso. La diligencia

constituye la primera de su especie (octubre).

El 11 de noviembre, Sebastián Acevedo, en protesta por la detención de sus hijos, se impregna de combustible y se prende fuego en la Plaza de Armas de Concepción. El hecho dará origen al Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo, que se manifestará contra el gobierno de modo no violento.

Se realiza la primera concentración pública opositora autorizada por el gobierno de Augusto Pinochet. El acto se celebró en el Parque O'Higgins de Santiago (18 de noviembre).

Diciembre, Se forma el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). La asociación terrorista era partidaria del uso de la vía armada para enfrentar el gobierno de Augusto Pinochet.

Quiebra general del sistema financiero que afecta a más de cien mil ahorrantes en fondos mutuos. A la vez, el Banco Central se hace cargo de las obligaciones de una serie de instituciones intervenidas, dando origen a la llamada "deuda subordinada".

El grupo "Los prisioneros" graba su primer disco llamado la voz de los ochenta.

1984

16 de enero, cuatro militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), acusados de participar en el homicidio del general Carol Urzúa, solicitan refugio en la Nunciatura. Permanecerían allí durante un período de tres meses, hasta la autorización de su salida a Cuba.

Publicación de la ley de Conductas Antiterroristas. La normativa entregaba nuevas facultades a la Central Nacional de Informaciones (CNI), 17 de mayo.

Durante la realización de una nueva jornada de protesta nacional, en la población La Victoria muere el sacerdote André Jarlan, víctima de un balazo que atraviesa la pared de la pieza en que se hallaba. El hecho hizo que recrudeciera la intensidad de la protesta, extendiéndose hasta el mes de octubre (4 y 5 de septiembre).

6 de septiembre, debido a la intensidad de la última jornada de protesta, se declara el Estado de Sitio en el país y se suspende la circulación de cinco revistas opositoras, imponiéndose la censura previa a la revista Hoy. La renuncia presentada en su totalidad del gabinete fue rechazada, y se incorporó como Secretario General de Gobierno a Francisco Javier Cuadra.

Firma del Tratado de Paz y Amistad entre Chile y Argentina. El acuerdo planteado por el Vaticano resuelve de modo transaccional el diferendo de ambos países por el canal Beagle, 29 de noviembre.

El gobierno autoriza la venta de un 30% de las empresas de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), en un plazo de cinco años. Comienza así la privatización de una serie de firmas iniciadas y subsidiadas por el Estado.

El pianista chileno Claudio Arrau inicia una visita por el país.

Se detecta el primer caso de Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA) en Chile.

1985

12 de febrero, Sergio Onofre Jarpa Reyes renuncia al Ministerio del Interior, siendo reemplazado por Ricardo García Rodríguez. El hecho respondía al término de la fracasada "estrategia de apertura".

Los cadáveres de José Manuel Parada, Manuel Guerrero Ceballos y Santiago Nattino Allende, profesionales de filiación comunista, son encontrados en un camino de Quilicura. Las investigaciones posteriores establecieron que Parada,

Guerrero y Nattino habían sido secuestrados y degollados por personal de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICO CAR), 29 de marzo.

29 de marzo, los hermanos Rafael y Eduardo Vergara Toledo, pobladores de Villa Francia, son asesinados en un supuesto enfrentamiento.

2 de agosto, el magistrado José Canovas Robles establece la participación de personal de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros en el homicidio de los tres profesionales comunistas el 29 de marzo. A raíz de ello, el General Director de Carabineros y miembro de la Junta Militar César Mendoza Durán presenta su renuncia a ambos cargos. Lo reemplazará el general Rodolfo Stange.

Por solicitud de Juan Francisco Fresno, arzobispo de Santiago, José Luis Zavala, Fernando Lens y Sergio Molina promueven la suscripción del "Acuerdo Nacional para la Transición a la Plena Democracia". El documento, al que adherían los jefes de once partidos políticos, fue rechazado por el presidente Augusto Pinochet, 25 de agosto.

23 de noviembre, se realiza una concentración opositora en el parque O'Higgins.

Por primera vez desde 1973 son elegidos democráticamente los presidentes de

las Federaciones de Estudiantes de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica. Los nominados fueron los demócratacristianos Yerko Ljubetic (FECH) y José Tomás Jocelyn-Holt (FEUC).

El gobierno de Chile autoriza al gobierno de Estados Unidos para realizar la construcción de una base en Isla de Pascua. La instalación estaba destinada a servir como campo de aterrizaje de emergencia para los transbordadores espaciales lanzados por la NASA. La medida causó repudio generalizado en la opinión pública.

1986

Febrero, en Queronque, proximidades de Limache, dos trenes chocan de frente. El accidente, considerado como la peor tragedia ferroviaria de la historia nacional, dejó un fatal saldo de más de cincuenta muertos y alrededor de quinientos heridos.

"Informe Volio". El relator especial de las Naciones Unidas, Fernando Volio Jiménez, entrega a la Comisión de Derechos Humanos en Ginebra su reporte sobre Chile. El documento señala que en país se recurre a la tortura; existe acción de grupos civiles armados; hay continuos allanamientos y se carece de respuesta ante las denuncias de los familiares de detenidos desaparecidos., marzo.

31 de marzo, el comerciante y dirigente de la Unión Demócrata Independiente (UDI), Simón Yébenes es asesinado.

26 de abril, Creación de la Asamblea de la Civilidad. La entidad opositora, compuesta por diferentes organizaciones sociales del país, plantea un ultimátum al gobierno de Pinochet en un documento llamado "La Demanda de Chile". Se propone el día 30 de abril como plazo final para una respuesta, para luego dar paso a la movilización social en la forma de un paro nacional (2 y 3 de julio).

Se realizan una serie de allanamientos en las poblaciones de Santiago. Del operativo resultó la detención de más de doscientas personas, 30 de abril.

2 y 3 julio, realización del paro nacional convocado por la Asamblea de la Civilidad. La manifestación, la más importante expresión de protesta contra el gobierno de Augusto Pinochet, dejó un resulta de siete muertos y más de seiscientos heridos. Durante la jornada, el fotógrafo Rodrigo Rojas Denegri y Carmen Gloria Quintana fueron quemados por una patrulla militar, pereciendo Rojas por la gravedad de las heridas.

Se descubre la internación de un importante cargamento de armas a través de Carrizal Bajo. El hecho llevará a la detención de varios militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y quebrará a la oposición segregando al partido

Comunista, 15 de agosto.

7 de septiembre, un operativo del FPMR ejecuta un atentado contra el presidente Augusto Pinochet, en la zona del Cajón del Maipo. Durante las acciones murieron cinco de los escoltas de general Pinochet y diez resultaron heridos. El Estado de Sitio vuelve a declararse en el país.

El autodenominado "Comando Once de Septiembre", en represalia por el atentado subrido por el general Augusto Pinochet, secuestra y ejecuta a cuatro opositores: José Carrasco Tapia, Felipe Rivera, Gastón Vidaurrázaga y Abraham Muskablit, 8 de septiembre.

11 de septiembre, los sacerdotes Pierre Dubois, Daniel Carente y Jaime Lancelot son expulsados del país.

El 1 de octubre vuelve a funcionar el Servicio de Registro Electoral, clausurado en 1973, con la finalidad de ir preparando el plebiscito de 1988 previsto en la Constitución de 1980. Como director de la institución fue designado el asesor jurídico del Ministerio del Interior, Juan Ignacio García Rodríguez.

1987

Enero, suspensión del toque de queda y de la restricción vehicular nocturna,

medidas establecidas en 1973.

Febrero, Armando Fernández Larios, militar implicado en el asesinato de Orlando Letelier, reconoce su participación en el crimen ante la justicia norteamericana.

Marzo, el dirigente socialista Clodomiro Almeida, tras retornar clandestinamente al país, se presenta ante los tribunales de justicia. Almeida será encarcelado y sólo obtendrá la libertad en octubre de 1988.

Promulgación de la ley Orgánica de Partidos Políticos y derogación de los decretos-leyes de 1973 y 1977. La normativa establece, por primera vez en la historia nacional, el carácter, estructura, organización, financiamiento y condiciones para la formación de partidos políticos (marzo).

Publicación el 18 de marzo del primer número del diario opositor La Epoca. Su fundador y primer director fue el periodista Emilio Filippi.

1 de abril, el papa Juan Pablo II comienza su visita a Chile. Su llegada constituye el primer arribo de un Pontífice en tierra chilena.

Beatificación de Juana Fernández Solar conocida como sor Teresa de los Andes. Durante la ceremonia celebrada por el papa Juan Pablo II en el Parque

O'Higgins, se producen graves incidentes entre opositores y carabineros (3 de abril).

El semanario opositor Fortín Mapocho se convierte en diario. El periodista Felipe Pozo fue su primer director (14 de abril).

15 y 16 de junio. "Operación Albania" o "Matanza de Corpus Christi". En supuestos enfrentamientos con miembros de la Central Nacional de Informaciones (CNI), doce miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez son asesinados.

Se pone término a la prohibición de ingreso al país que afectaba a 21 dirigentes políticos y ex ministros del gobierno de la Unidad Popular (11 de agosto).

1 de septiembre, un grupo del Frente Patriótico Manuel Rodríguez secuestra al coronel de Ejército Carlos Carreño. Luego de más de tres meses de reclusión, Carreño será liberado el día 2 de diciembre en Sao Paulo, Brasil.

Cinco opositores serán secuestrados por personas no identificadas, desconociéndose su suerte final. Constituyen los últimos detenidos desaparecidos consignados bajo el gobierno de Pinochet (7 al 17 de septiembre).

28 de octubre, José Luis Federico, rector designado de la Universidad de Chile, presenta su renuncia tras dos meses de paralización de actividades promovida por académicos y alumnos. El profesor Juan de Dios Vial Larrain asumirá dicho cargo.

21 de diciembre, Clodomiro Almeyda es despojado de sus derechos cívicos por 10 años, y publica Mi defensa, explicando los fundamentos de ilegitimidad de su sanción.

Se crea Renovación Nacional.

Realización del mundial juvenil. Chile obtiene el cuarto lugar.

Cecilia Bolocco es electa Miss Universo. Por primera vez una chilena accede al máximo cetro de belleza internacional.

1988

2 de febrero, se crea de la Concentración de Partidos por la Democracia. Trece partidos políticos suscriben un acuerdo y llaman a la ciudadanía a inscribirse en los registros electorales y a votar por la opción "No" en el plebiscito señalado para el mes de octubre.

Realización del primer Encuentro Internacional del Arte, la Ciencia y la Cultura por la Democracia en Chile. El evento, llamado "Chile Crea", se celebró en Santiago, 11 de julio.

20 de agosto, creación de la Central Unitaria de Trabajadores (CUT). La entidad sindical, cuyo primer presidente es Manuel Bustos, pretende recuperar la tradición de la Central Única de Trabajadores fenecida en 1973.

24, de agosto, término del Estado de Emergencia, último régimen de excepción imperante en el país durante casi quince años.

El general Augusto Pinochet Ugarte es nominado candidato para gobernar el país por ocho años más. La nominación será sometida a plebiscito en el mes de octubre, 30 de agosto.

Agosto, a raíz de un llamado a paro nacional efectuado en 1997, la Corte Suprema sentencia a Manuel Bustos y a Arturo Martínez, presidente y secretario general de la emergente Central Unitaria de Trabajadores (CUT) respectivamente, a 541 días de relegación. Bustos cumplirá la sanción en Parral, mientras que Martínez será destinado a Chañaral.

1 de septiembre, Augusto Pinochet anuncia el término del exilio. A la fecha, más

de cuatrocientas personas estaban legalmente impedidas de ingresar al país.

La viuda del expresidente de Chile Salvador Allende, Hortensia Bussi, regresó al país tras un período de exilio, el 24 de septiembre.

Durante el mes de septiembre previo al plebiscito nacional, que definiría si el general Augusto Pinochet sigue o no en el mando por ocho años más, se realizó una fuerte campaña en todos los medios de comunicación en pro de las opciones "Sí" y "No" (esta última, promovida bajo el lema "Chile, la alegría ya viene"). La televisión dispuso de una franja diaria para dar a conocer propaganda de ambas alternativas.

El 5 de octubre, se realizó el plebiscito nacional para definir si Pinochet sigue o no al mando por ocho años más. Los resultados señalaron el triunfo de la opción "No" con el 54,6% de los votos, mientras que la opción "Sí" alcanzó un 43,04%. En consecuencia, y siguiendo el itinerario trazado por la Constitución de 1980, corresponde la convocatoria a elecciones libres en el plazo de un año.

Los trabajadores del ferrocarril realizaron un paro indefinido exigiendo la salida del Director General de Ferrocarriles y el término del sistema de contratistas. El movimiento duró sólo diecisiete días, período en el cual la empresa despidió a más de cien trabajadores.

1989

El fiscal militar Sergio Cea ordena el allanamiento de la Vicaría de la Solidaridad en Santiago, en busca de fichas médicas consideradas indispensables para aclarar el crimen del carabinero Miguel Vásquez Tobar. Las fichas no fueron entregadas y la situación deterioró aún más las relaciones entre la Iglesia y gobierno (15 de enero).

9 de junio, el ex agente de seguridad y ex jefe del Comando Conjunto, Roberto Fuentes Morrison, es asesinado.

La investigación del asesinato del empresario Aurelio Sichel descubre la existencia de una financiera ilegal conocida como "La Cutufa", que contaba con participación de miembros de las fuerzas armadas (julio).

Noviembre, durante el mes anterior a la elección presidencial se realiza una fuerte campaña en todos los medios de comunicación en pro de las candidaturas de Patricio Aylwin Azócar con el lema "Gana la gente", Hernán Buchi Buc con el lema "Buchi es diferente" y Francisco Javier Errázuriz.

Aylwin vence en las elecciones del 14 de diciembre con un 53,8% de las preferencias.

La periodista Patricia Verdugo publica su investigación Los Zarpazos del puma, referida a la llamada "Caravana de la Muerte" que operó durante los inicios del gobierno militar.

Se publica La memoria prohibida, trabajo de recopilación periodística en tres volúmenes. Referido a las violaciones a derechos humanos ocurridas en Chile desde 1973.

José Donoso publica sus obras Taratuta y Naturaleza muerta con cachimba.

El historiador Sergio Villalobos publica Portales una falsificación histórica, polémica obra que procura establecer la verdadera significación del ministro Diego Portales en la historia nacional.

2. APLICACIÓN DEL MÉTODO DE PANOFSKY

- FOTOGRAFÍA NÚMERO 1: MURAL CAMPAÑA PRESIDENCIAL DE 1963-1964, LA PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN LA CAMPAÑA PRESIDENCIAL.



Análisis Preiconográfico

a) Signos plásticos:

- a) Colores: Predominan los colores tierra y rosa pálido, no obstante, existe un color rosa mucho más luminoso.
- b) Formas: Estilizadas, femeninas, cabellos largos, letra armónica, se representan cuerpos completos.

c) Composición Interna: Predominio de figuras femeninas en distintas etapas etareas; solo una representación masculina, un niño; flores y un perro; afiche de propaganda en apoyo a Salvador Allende, Texto explícito que da a conocer el proyecto de gobierno de la Unidad Popular *"Mantendremos la unidad de la familia en el gobierno con mejores salarios vivienda salud educación"*.

b) Periodo artístico de creación de la obra: Esta obra efectuada por los pintores de academia responde a la fuerte influencia proveniente de México, principalmente a la influencia ejercida por Diego Rivera.

20.1.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

a) Identificar elementos presentes: Mujeres adultas, femeninas y sobrias (madres), una mujer joven, una niña, un niño, un perro, en general integrantes de una familia, en el centro del cuadro predomina un ramo de calas.

b) Identificar elementos ausentes: La obra pretende representar una familia, sin embargo, se extraña la figura paterna; la X con la A y los colores patrios símbolo característico de la campaña presidencial de 1963-1964 no se encuentran presente en este mural.

c) Determinar la relación entre los elementos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de colores, alteración de los objetos, diferencia de luz.) análisis de los colores. Los que destacan,

los que están menos presentes.

- Profundidad y Bidimensionalidad: Dentro del mural todos los actores aparecen en un solo primer plano, como una figura más bien lineal, no es posible evidenciar profundidad dentro de la obra, como tampoco bidimensionalidad.

- Proporción de Objetos: En cuanto a la proporción de los objetos esta no parece tener más criterio que la diferencia de edad, por tanto, quienes van a ocupar un mayor espacio dentro de la obra serán las mujeres que personifican a las madres. Sin embargo, el niño además de ocupar un lugar secundario dentro de la composición etarea, es el único de los personajes que no da la cara. Hay que destacar que en cuanto a la proporción de los objetos el mensaje alusivo al gobierno de Allende ocupa bastante espacio en relación a la obra en general, prácticamente un tercio de la obra.

- Uso de colores: En la obra predominan los colores tierras, asociados al fuego y rosa, los primeros colores producen la sensación de calidez y tibieza en tanto los rosas de feminidad, en base a los colores se puede tener deducir que este mural es un homenaje a la mujer y a la feminidad. Sin embargo, el rosa es el color que se reviste de mayor importancia dentro de la composición interna de la obra, este color esta cargado de mayor luminosidad que el resto de los colores y se encuentra presente en el texto de apoyo a la candidatura, como también en las flores que tienen el papel central dentro de la obra, como también en las dos

mujeres más jóvenes de la representación, este color significa feminidad.

-Alteración de los objetos: La única alteración visible dentro del cuadro es la que ocupa el ramo de calas, puesto que ya no cumple su función ornamental sino que realza el carácter de feminidad de la composición, viene a ser como una mujer más.

-Diferencia de luz: La diferencia de luz se encuentra en el plano central de la obra donde predominan aquellos elementos que caracterizan a la mujer y a la feminidad, como las calas, los que se van extendiendo hacia la izquierda del mural.

d) Identificar las imágenes en función de signos. Si son convencionales o de uso. Las imágenes de este mural tanto las personas como los objetos como las calas están en función de representar la feminidad.

e) Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación. La obra fue instalada en calle Ñuble, la relación que existe entre la obra y el lugar hay que pensarla teniendo en cuenta la función y objetivo que cumple dentro del contexto, por lo que la ubicación se debe principalmente a lo transitado del lugar, ya que mientras más transitado fuera, podría ser observado por una mayor cantidad de personas.

Análisis Iconológico:

a) Determinar quién es el autor. Los autores son los artistas de caballete Luz Donoso, Carmen Johnson y Pedro Millar, autores que monumentalizan y hacen pública la obra que venían desarrollando en el espacio privado de las artes consagradas.

b) Determinar porque se pinta la obra en cuestión. Se pinta en apoyo de Salvador Allende en la campaña presidencial de 1964.

c) Determinar si la obra esta hecha por encargo o es creación autónoma del autor. La obra es creación autónoma y espontánea del grupo de artistas, los que ven en el proyecto de la Unidad Popular, la posible concreción del proyecto cultural que ansían.

d) Determinar como se relaciona la obra dentro del periodo histórico. La obra se relaciona dentro del periodo histórico, ya que responde a la coyuntura política que se esta viviendo en el momento, la campaña presidencial de 1963-1964, donde se encuentran en pugna dos proyectos de gobiernos de similares características según Julio Faúndez en Izquierdas y Democracia en Chile, 1932-1973 pero con gran diferencia en cuanto a la intensidad de las reformas.

e) Determinar con que función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de que tipo. La obra fue realizada con una función política, en la que los

artistas sienten que deben ser parte del proceso histórico que se está viviendo. Por tanto, el objetivo era emitir un mensaje en apoyo a la candidatura de Salvador Allende, puesto que compartían su proyecto sobre todo en lo concerniente a la cultura, no obstante, hay que dejar en claro que para los pintores de caballete, ellos no estaban haciendo propaganda política, si no, que con su arte pretendían dar a conocer su apoyo a un proyecto a sus ojos esperanzador.

f) Determinar en que contexto aparece la obra (quién es el emisor). El contexto en el que se circunscribe esta obra es en plena campaña presidencial (1964), el emisor son los pintores de caballete, quienes utilizan su arte en apoyo a Salvador Allende y su proyecto de gobierno.

g) Determinar en qué contexto es recibida la imagen (a quien va destinada receptor). La imagen es recibida en el contexto de elecciones presidenciales, por lo que esta destinada a hacer campaña, en consecuencia los receptores a los que esta dirigida es a todas aquellas personas que transitan por la arteria en la que se emplaza, no obstante, por el motivo de la obra se puede señalar que esta principalmente dirigida para un electorado femenino.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 2: CAMPAÑA PRESIDENCIAL 1963-1964. GRANDES PERSONAJES DE LA HISTORIA NACIONAL EN LA RIBERA DEL RÍO MAPOCHO.**



I. Análisis Preiconográfico:

a) Signos plásticos:

- Colores: Colores fuego, especialmente anaranjado en los rostros, además de café claro y oscuro, rojos, rosas y lila, celeste, negro, blanco, azul y rojo.

- Formas: Cuerpos humanos en su mayoría adultos solo tres niños, representados de forma completa en algunos casos, en otros casos de la cintura para arriba, o solo la cabeza; lienzos con escritura y símbolo de "Vota Allende".

-Composición Interna: Se representan personas de todas las edades pero en

especial adultas, en su mayoría las mujeres aparecen de cuerpo entero, en el caso de los hombres solo se representa la parte superior con predominio de la cabeza, tan solo aparecen tres niños. También se presentan personajes de nuestra historia como Balmaceda, dentro de la composición también ocupan un papel importante la representación de lienzos con mensajes como, "Esta tierra, esta riqueza será de Chile, esta materia blanca convertiré en escuelas en pan para mi pueblo BALMACEDA".

Dentro de la composición también es posible observar una distribución, en el extremo derecho se representan los militares con los personajes históricos y un lienzo, avanzando hacia el centro observamos un grupo de mujeres de edad adulta con algunos niños, todas las mujeres están representadas de forma uniforme, en cuanto a estatura, edad y posición, etc., hacia el extremos izquierdo de la representación unido por un nuevo lienzo se representa a un nuevo grupo de personas representadas desde la cintura hacia arriba y en su mayoría solo la cabeza, se observar a trabajadores por los que cargan, ante de concluir con el mural se representa un nuevo lienzo sostenido con un hombre de mayores proporciones para concluir con el símbolo de vota Allende.

b) Periodo artístico de creación de la obra: Esta obra efectuada por los pintores de academia responde a la fuerte influencia proveniente de México, principalmente a la influencia ejercida por Diego Rivera.

II. Análisis Iconográfico:

a) Identificar elementos presentes: Personas adultas en su mayoría hombres y mujeres, trabajadores, niños, bebés, militares, personajes históricos, lienzos con mensajes y el símbolo de "Vota Allende".

b) Identificar elementos ausentes: No están los símbolos como la paloma, la estrella, la hoz, el martillo utilizados en murales hechos por brigadas.

c) Determinar la relación entre los elementos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de colores, alteración de los objetos, diferencia de luz.) análisis de los colores. Los que destacan, los que están menos presentes.

- Profundidad y Bidimensionalidad: A nivel general el mural aparece representado en un solo plano uniforme, sin embargo en aquellas instancias de la obra donde se concentra un mayor número de personas se puede percibir cierta profundidad.

- Proporción de Objetos: La proporción de los objetos presentes en la obra no es homogénea, contrastas figuras humanas completas, con otras de medio cuerpo pero que ocupan el mismo espacio.

- Uso de colores: A nivel general los colores oscuros representarían al género masculino dentro del mural lo que se interpreta como poder y elegancia, autoridad e intransigencia, en el caso de las mujeres aparecen algunas con

colores vivos como rojo que se puede asociar al amor, la pasión, el deseo, la energía, la fortaleza, color intenso a nivel emocional; el rosa, la variedad de tonos del rosa siempre va a indicar feminidad; el verde claro, a nivel general el verde es el color de la naturaleza por excelencia, representa armonía, crecimiento, exuberancia, fertilidad y frescura; también se observan mujeres con tonos oscuros que transitan desde café claro pasando por el oscuro para concluir en el negro, los que darán la sensación de calidez tibia hasta llegar con el negro a la de poder y autoridad. Para concluir el color blanco se encuentra presente en el fondo de los mensajes lo que refleja pureza y optimismo, en dos de los pequeños niños reflejando su pureza e inocencia, al igual que en el ramo de calas que al ser blancas reflejan bondad, inocencia en conjunto con el rosa del centro de la imágenes se conjugan con la feminidad.

- Alteración de los objetos: No existe una notoria alteración de los objetos, estos son bastante reales, salvo con aquellas personalidades que se quieren realzar monumentalizándose sus rasgo, que en un plano general ocupan casi el mismo tamaño que un cuerpo completo.

- Diferencia de luz: No existe una tan clara diferencia de luz, pero si una diferencia de luz pero si de viveza de colores representados en las figuras femeninas.

d) Identificar las imágenes en función de signos. Si son convencionales o de uso. El mural muestra la imagen principalmente de la mujer como elemento central en el mensaje del mural, además se representa al ex presidente Salvador Allende, comandantes del ejército y otros de importancia cultural.

e) Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación. La obra se emplaza en la ribera del río Mapocho ubicación que no es antojadiza quizá por el tipo de electorado al que querían llegar, además por que en este lugar convergía gran cantidad de población, porque estaba cercano a la piojera y a la vega central.

III. Análisis Iconológico:

a) Determinar quién es el autor. Los autores de este mural son pintores de caballete como Carmen Johnson, Luz Donoso, Pedro Millar y Hernán Meschi. Quines monumentalizan y sacan al espacio público el arte consagrado.

b) Determinar porque se pinta la obra en cuestión. La obra se pinta en apoyo a Salvador Allende en la campaña presidencial de 1964.

c) Determinar si la obra esta hecha por encargo o es creación autónoma del autor. Esta obra es creación autónoma de los pintores de caballete, quienes por ideas a fines con el proyecto que propone la candidatura de Salvador Allende deciden apoyarlo.

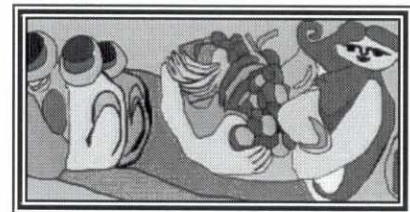
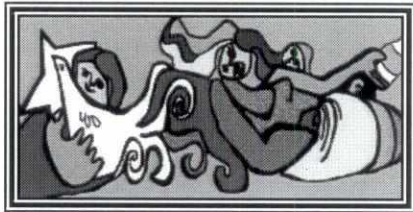
d) Determinar como se relaciona la obra dentro del periodo histórico. La obra se relaciona dentro del periodo histórico a través de la campaña presidencial que se estaba llevando a cabo en el Chile de 1963-1964, y se relaciona más claramente por que los pintores has decido apoyar a Salvador Allende a través de su arte, lo que origina que a partir de ese momento ellos formen parte de la política. Además de relacionarse con la historia por evocar a través de sus obras a grandes políticos de la historia de Chile.

e) Determinar con que función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de que tipo. La obra se realiza claramente con una función política, la que tiene por objetivo llevar a la gente una revisión histórica de todos aquellos personajes que en política han pretendido llevar adelante grandes cambios, por otro lado también pretende incentivar para que voten por Allende a través de los mensajes de la nacionalización del cobre y la consecuente riqueza que se invertirá en educación entre otras cosas. Por lo que la función es política y el objetivo hacer campaña por Salvador Allende.

f) Determinar en que contexto aparece la obra (quién es el emisor). La obra aparece en el contexto de la campaña presidencial de 1936-1964 y los emisores son un grupo de pintores de caballete que pretenden hacer campaña presidencial por Salvador Allende.

g) Determinar en qué contexto es recibida la imagen (a quien va destinada receptor). La imagen es recibida en el contexto de la campaña presidencial de 1963-1964, al emplazarse en un sector más popular de Santiago se pretende instar hacer que el arte llegue a aquellos sectores más desmedrados de la sociedad.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 3: CAMPAÑA PRESIDENCIAL DE 1969. ALUSIVA A LAS CUARENTA PRIMERAS MEDIDAS DEL GOBIERNO DE SALVADOR ALLENDE. EL MEDIO LITRO DE LECHE Y LA REFORMA AGRARIA.**



I. Análisis Preiconográfico:

a) Signos plásticos:

- Colores: colores vivos como turquesa, verdes, blanco, morado, fucsia, azul, celeste, cafés, amarillos, naranjos y rojos.

- Formas: Las representaciones humanas aparecen caricaturizadas, aparece solo la parte superior del cuerpo.

-Composición Interna: La imagen representa las figuras femeninas en la primera parte personificando a las madres y los hijos en periodo de lactancia, la madre se encuentra con un botella en la mano izquierda, la otra mujer tiene en las manos una paloma blanca con el fondo de una estrella igualmente blanca. La mujeres estas representadas con colores bastante vivos y alegres. En la otra

parte del mural que se encuentra en color se observa la presencia de tres campesinos además de una mujer con los brazos llenos de frutos de la tierra.

b) Periodo artístico de creación de la obra: La obra fue creada en la década de los '60 en periodo de campaña presidencial en específico la de 1969 –1970, campaña en la que resulta electo Salvador Allende como presidente de la República periodo que se extenderá hasta el 11 de septiembre de 1973.

II. Análisis Iconográfico:

a) Identificar elementos presentes: Se encuentran presentes las figuras femeninas personificando a las madres o a la fertilidad de la tierra, hombres que trabajan la tierra, productos de la tierra, niño, botella de leche, paloma y estrella blanca.

b) Identificar elementos ausentes: Los símbolos característicos de la campaña de Allende durante el periodo anterior, el vota Allende, instrumentos para trabajar la tierra, mensajes explícitos, etc.

c) Determinar la relación entre los elementos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de colores, alteración de los objetos, diferencia de luz.) análisis de los colores. Los que destacan, los que están menos presentes.

- Profundidad y Bidimensionalidad: El mural se presenta en planos de

profundidad tanto en el concerniente a la lecha se observa un niño que se encuentra en un segundo plano, en relación a la composición general, en el caso de la agricultura los campesinos se encuentran en perspectiva mientras que en un primer plano se encuentra la mujer con los productos de la tierra. También es posible observar bidimensionalidad, ya que dentro de la misma composición existen dos planos.

- Proporción de Objetos: Los elementos de la composición se encuentran desproporcionados en cuanto, ya que existen imágenes como la de la mujer con productos de la tierra que ocupa un espacio mucho mayor dentro de la composición en relación con el resto de los elementos dentro del mural.

- Uso de colores: Existe gran presencia de colores de amarillos y naranjas los que tienen la intención de motivar de inspirar energía y tibieza a la vez. La presencia de verdes tiene la intención de denotar la presencia de la naturaleza dentro de la composición, en cuanto a los tonos que giran en torno a la tonalidad de los rosas tienen la intención de comunicar feminidad, en cuanto a los tonos azules inspiran verdad, serenidad, fidelidad, sinceridad y responsabilidad.

- Alteración de los objetos: El sombrero por si solo personifica al campesino, la fruta hace pensar que estamos hablando de una campesina, etc. Otro ejemplo es una paloma que puede representa paz o libertad pero por el esta representada de blanco puede significar pureza.

- Diferencia de luz: No existen grandes diferencias de luz, salvo en la parte del mural que representa la paloma con la estrella por la luminosidad que otorga el color blanco.

d) Identificar las imágenes en función de signos. Si son convencionales o de uso. En el mural se encuentran cumpliendo la función de signos los siguientes elementos la paloma, el sombrero y la fruta.

III. Análisis Iconológico:

a) Determinar quién es el autor. El autor de la obra es la Brigada Ramona Parra.

b) Determinar porque se pinta la obra en cuestión. La obra se pinta en apoyo a Salvador Allende en la campaña presidencial de 1969.

c) Determinar si la obra esta hecha por encargo o es creación autónoma del autor. En este periodo la obra ya responde a los designios de la dirección del partido comunista.

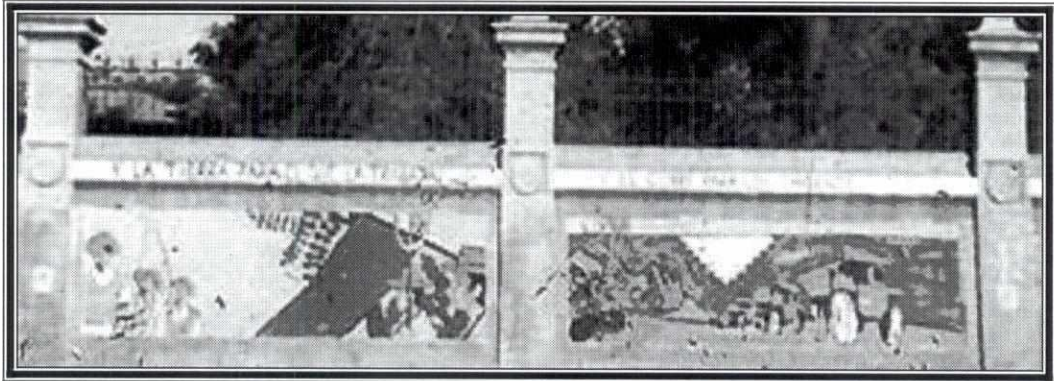
d) Determinar como se relaciona la obra dentro del periodo histórico. Esta obra tiene una fuerte connotación política, puesto que se encuentra trabajando por la campaña de Salvador Allende justo en el periodo donde éste será elegido como presidente de la república.

e) Determinar con que función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de que tipo. La obra fue creada con el objetivo de emitir un mensaje, un mensaje claro en apoyo a la campaña presidencial que llevaría a la presidencia a Salvador Allende, donde se hacía énfasis a su proyecto de gobierno.

f) Determinar en que contexto aparece la obra (quién es el emisor). El emisor son las Brigadas Muralista Ramona Parra, dependientes del partido comunista.

g) Determinar en qué contexto es recibida la imagen (a quien va destinada receptor). La imagen es recibida en plena campaña presidencial entre 1969-1970, siendo esta la tercera oportunidad en la que Salvador Allende se alza como candidato presidencial.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 4: EL GOBIERNO HACE PROPAGANDA A TRAVÉS DE LOS MUROS. MUROS DEL HOSPITAL BARROS LUCO. ALUSIVO A LA NACIONALIZACIÓN DEL COBRE O LA REFORMA AGRARIA.**



I.- Análisis Preiconográfico

a) Signos Plásticos:

- Colores: El mural esta expuesto en una de las paredes del Hospital Barros Luco, en cuyo trabajos son utilizados principalmente los colores rojo, azul, verde, blanco, café y negro.
- Formas: Estas son bien definidas donde las imágenes representan dos oficios laborales desarrollados en Chile.
- La composición interna del mural: nos muestra al hombre en su trabajo lugar

donde utiliza herramientas como la maquinaria para ejercerlo.

b) Periodo artístico de creación de la obra: La creación del mural fue realizada en el año 1970.

II. Análisis Iconográfico.

a) Identificar elementos presentes: Los dos murales expuestos, el primero presenta la figura humana con herramientas utilizadas para el trabajo de la tierra como el rastrillo, él lleva chupalla, camisa y chaleco, en el segundo mural se presentan maquinarias industriales utilizadas en la extracción de cobre.

b) Identificar elementos ausentes: Entre los elementos ausentes esta la bandera chilena, la estrella, la hoz, el martillo, el puño y texto que respalde el mensaje.

c) Determinar la relación entre los objetos presentes: La relación entre los objetos presentes del mural dan a entender en su mensaje que habla sobre el trabajo y los materiales utilizados en cada área como lo es en el campo y en la minería.

d) Identificar las imágenes en función signos: El mural ubicado al costado izquierdo tiene la presencia de seres humanos de sexo masculino y estos tienen en sus manos herramientas de trabajo. El mural del costado derecho presenta un tipo de maquinaria industrial utilizada por la minería para la extracción de productos de la tierra como el cobre.

e) **Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación:** La obra fue expuesta en paredes del Hospital Barros Luco, lugar de gran importancia en la asistencia medica de la zona sur, por ende, es un lugar donde concurre gran cantidad de público o trabajadores.

III.- Análisis Iconológico

- i.**Determinar quién es autor:** El autor o autores del mural son artistas profesionales de la época, quienes han desarrollado su arte en ese lugar.
- ii.**Determinar por que se pinta la obra en cuestión:** Para representar algunas de las 40 medidas tomadas por la Unidad Popular durante su gobierno.
- iii.**Determinar si la obra esta hecha por encargo o es creación autónoma del autor:** La creación del mural es de forma autónoma por parte de los artistas, pues no hay registro de que fuera por encargo.
- iv.**Determinar cómo se relaciona la obra del período histórico:** El mural presenta algunas de las medida políticas tomadas por la Unidad Popular durante su gobierno.
- v.**Determinar con qué función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de que tipo:** Fue realizado para representar algunas de las 40 medidas políticas tomadas en el gobierno de la Unidad Popular.
- vi.**Determinar en qué contexto aparece la obra:** La realidad nacional en el año 1970 vive grandes cambios, pues el Presidente Salvador Allende ha realizado algunos acuerdos para comenzar a nacionalizar las empresas chilenas por que

de esta forma se puede asegurar el trabajo para el pueblo, es decir, para la sociedad chilena.

vii.Determinar en qué contexto es recibida la imagen: El mural es expuesto en una de las paredes que resguarda el centro hospitalario, por ende es un lugar público donde todo espectador lo puede ver y observar.

viii.Determinar si existen documentos que acompañen la obra: No existe algún documento que profundice sobre la creación e intencionalidad del o los artistas por crear esta obra (mural político).

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 5: EL GOBIERNO HACE CAMPAÑA PRESIDENCIAL A TRAVÉS DE LOS MUROS. MUROS DEL HOSPITAL BARROS LUCO, ALUSIVO AL TRABAJO PARA TODOS.**



1. Análisis Preiconográfico

a) Signos plásticos:

- Colores: Se utiliza el color negro, rojo, café, verde y blanco.
- Formas: Son líneas bien definidas que marcan el movimiento de las figuras.
- Composición interna: Nos señala la presencia humana con ambos sexos (masculino y femenino) y estos en el mundo del trabajo.
- Composición externa: Indica la vida laboral que desarrollan algunas personas en la sociedad, pues buscan a través del trabajo un mejor futuro tanto para la

persona individual como también familiar.

b) **Periodo artístico de la creación de la obra:** La creación de la obra es del año 1972, donde había una gran esperanza en el Presidente Salvador Allende para que cambiara la realidad nacional y principalmente para el área laboral en la sociedad.

I. Análisis Iconográfico.

a) **Identificar elementos presentes:** Representación de personas con ambos sexos (masculino y femenino), además de cascos de protección usados por el hombre en su trabajo y por último la bandera nacional.

b) **Identificar elementos ausentes:** Están el puño, la hoz, el martillo y la flores.

c) **Determinar la relación entre los objetos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de colores, alteración de los objetos, diferencia de luz) análisis de colores. Los que destacan, los que están menos presentes.**

- Profundidad y Bidimensionalidad: El mural se presenta en las afueras de un hospital público en la zona sur de Santiago en el cual es posible observar bidimensionalidad, ya que presenta dos perspectivas donde la de fondo es ocupada por la presencia masculina y la frontal es una imagen de mujer.

-Proporción de Objetos: Las imágenes de hombres ocupan la mitad de la

proporción del mural, así como también la imagen de la mujer al costado derecho de este.

-Uso de Colores: Se presentan los colores tierra principalmente y para dar mayor profundidad al delineamiento del mural es utilizado el color negro para destacar el trabajo.

- Alteración de los objetos: Presenta al trabajador minero con su vestimenta y herramientas de trabajo, en conjunto con la presencia femenina que puede representar la tierra y fertilidad de esta.

- Diferencia de luz: No existen grandes diferencias de luz en el mural.

d) Identificar las imágenes en función signos: Los signos presentes en el mural son de uso cotidiano ya que, el hombre utiliza un casco protector para protegerse en su actividad, y la mujer en cambio va animada a recibir a su familia.

e) Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación: La obra esta expuesta en el Hospital Barros Luco, donde es uno de los tantos murales en este lugar, el cual se diferencia por ser uno de los que representa las cuarenta medidas tomadas por Salvador Allende para su presidencia.

I. Análisis Iconológico

- a. **Determinar quién es autor:** Artistas profesionales de la época.
- b. **Determinar por que se pinta la obra en cuestión:** Para representar las cuarenta medallas tomadas por Salvador Allende para cumplir durante su tiempo de gobierno.
- c. **Determinar si la obra esta hecha por encargo o es creación autónoma del autor:** La obra en cuestión fue hecha por iniciativa propia ya que, no existe en este tiempo alguna institución que haya financiado a los trabajos muralísticos más que por ellos mismos, es decir, pagado por los mismos creadores.
- d. **Determinar cómo se relaciona la obra del período histórico:** Se relaciona mediante la ilusión creada por el Presidente para trabajar en busca de mejoras condiciones para la sociedad.
- e. **Determinar con qué función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de que tipo:** El mural fue realizado para emitir un mensaje claro y directo en cuanto a las transformaciones laborales que se busca para todas las personas, lo cual influye directamente en la condición socio-política y económica de la sociedad chilena.
- f. **Determinar en qué contexto aparece la obra (quien es el emisor):** Los emisores son artistas profesionales de la época que apoyan la presidencia de Salvador Allende.
- g. **Determinar en qué contexto es recibida la imagen (a quién va destinada, receptor):** La obra esta destinada a un público general, es decir, a todo aquel

que transite por el sector y que también asista al centro Hospitalario.

h. Determinar si existen documentos que acompañen la obra: No existe algún documento que profundice en la creación de este mural.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 6: MURAL REALIZADO EN EL HOSPITAL DEL TRABAJADOR, CON MOTIVO DE UN CONCURSO.**



I. Análisis Preiconográfico

a) Signos plásticos:

El mural acrílico sobre muro de la Brigada Ramona Parra sin título mide 2,10 x 12,57 metros.

-Colores: Estos son: azul, celeste, violeta, verde, café, rojo, amarillo.

-Formas: Se componen de líneas curvas bien definidas con movimiento; existen representaciones de personas con sexo femenino principalmente, animales y aves; plantas y flores.

-Composición interna: Representa a la figura humana en sus distintas etapas de crecimiento, acompañada de representantes de la naturaleza como lo son los animales y aves.

b) Periodo artístico de creación de la obra: La creación del mural fue realizada en el año 1972, en cuyo período las Brigadas tienen un relajo político en cuanto a su hacer muralístico.

II.-Análisis Iconográfico.

a) Identificar elementos presentes: se presentan figuras humanas con sus rostros bien definidos y algunos con sus cuerpos completos, en dos casos muestran el estomago de ellas con un bebe en su interior y la otra con un árbol en su interior. Figura además la presencia de animales y aves en todo el desplazamiento del mural, así también la presencia de vegetación.

b) Identificar elementos ausentes: entre los elementos usados común mente por la Brigada Ramona Parra, la estrella, la bandera, la hoz y el martillo y el puño.

c) Determinar la relación entre los objetos presentes: la relación entre las formas del mural dan a entender que, el ser humano con un rostro de color tostado es propio de los latinoamericanos, los cuales han tenido una relación directa con los recursos que ofrece la naturaleza como lo son las plantas, flores, animales y aves que le ha entregado en las distintas etapas de su crecimiento a

lo largo de su vida y muerte.

c) Determinar la relación entre los elementos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de los colores, alteración de los objetos, diferencia de luz). Análisis de los colores. Los que destacan, los que están menos presentes.

- Profundidad y Bidimensionalidad: El mural presenta en planos de profundidad las representaciones de la naturaleza como lo son los animales, aves y seres humanos en convivencia. Dentro de la bidimensionalidad presenta distintas etapas de crecimiento de los seres presentes.

- Proporción de Objetos: Los elementos de la composición se encuentran distribuidos homogéneamente en el mural que representa la relación entre el hombre y los distintos seres de la naturaleza.

- Uso de colores: Se utilizan colores profundos de gran alcance visual y penetrante, de los cuales se pueden ver manifestados en la propia vegetación. Por otra parte presenta una relación entre la vida y muerte de las personas en un ambiente, donde el mural tiene en la parte superior el color celeste pues este color representa al cielo, lugar identificado por la Religión Católica como descanso eterno.

- Alteración de los objetos: Se utilizan distintos símbolos utilizados en el trabajo de brigadas muralista como la paloma que representa la paz en el mensaje que nos comunica esta obra, además identifica etapas del hombre en su crecimiento y desarrollo.

- Diferencia de luz: Existen diferencias de luz para destacar la profundidad en algunos espacios del mural y así también para indicar las distintas tonalidades que están presentes en la naturaleza.

d) **Identificar las imágenes en función signos:** las imágenes usadas por las Brigadas Ramona Parra son seres humanos de sexo principalmente femenino y la naturaleza a través de representantes de ella como los animales, aves y plantas. Dicha connotación hace alusión a la historia mítica del hombre americano.

Se repite en distintas ubicaciones del mural la imagen de la paloma, manos humanas que son muy usadas por el arte de esta brigada en su trabajo de represión contra la realidad política y social chilena. Pues identifican a través de estos signos, la intencionalidad de estar siempre en armonía y tranquilidad en su ambiente. Además las manos, puesto que, son representantes del trabajo y lucha que tiene el hombre en la tierra.

e) **Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación:** la relación entre la obra y el lugar fue en base a un concurso ganado

por la Brigada Ramona Parra, quienes presentaron este mural en el concurso realizado por la Asociación Chilena de Seguridad en el año 1971, para que el ganador lo presentara en la sala de espera del hospital.

III.-Análisis Iconológico

a) Determinar quién es autor: El autor del mural en cuestión es la Brigada Ramona Parra, cuyo mural es firmado por Alejandro González, Carlos Castillo, Diego Durán, etc.

b) Determinar por que se pinta la obra en cuestión: De acuerdo al texto ACHS Cultura & Trabajo señala que *"...en el espíritu de la época, el sentido de esta pintura es la reproducción de un sentimiento alegórico sobre la historia mítica del hombre americano"*³⁷⁴.

c) Determinar si la obra esta hecha por encargo o es creación autónoma del autor: La creación del mural es de forma autónoma por parte de la Brigada, la cual de forma inédita gana el concurso público ya que, el jurado no conocía los autores del mural a la hora de votar.

d) Determinar cómo se relaciona la obra del período histórico: Los planteamientos expuestos por la Brigada Ramona Parra en la década de los '70 nos llevan a entender que "En cierta medida, intentaban recuperar las formas de

³⁷⁴ ACHS Cultura & Trabajo, 2006, p. 19.

comunicación directa de las planchas de la Lira Popular, que circularon como prensa mural a comienzo de siglo³⁷⁵.

e) Determinar con qué función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de que tipo: Los creadores del mural buscaban como función principal con su trabajo, reconocer que *“Todo es nevadura, circulación, deseo ascendente y encendido, reflejando alegóricamente los anhelos de paz y bienestar de los trabajadores”*³⁷⁶.

f) Determinar en qué contexto aparece la obra (quien es el emisor): De acuerdo a la realidad nacional y trabajos por parte de la Brigada Ramona Parra en el año 1971, crea y traza el mural sin título para el concurso público realizado por la ACHS, el cual esta dirigido para todo público, ya que no tiene mayor intervención política en él. Por ello, el mural puede ser visto por un público general.

g) Determinar en qué contexto es recibida la imagen (a quién va destinada, receptor): El mural esta presentado en una sala de espera del hospital, por ello todo público que asista lo puede observar.

³⁷⁵ Ibid., p. 19-20.

³⁷⁶ Ibid., p. 20.

h) **Determinar si existen documentos que acompañen la obra:** El documento que acredita el mural diseñado en el hospital del trabajador, es Cultura y Trabajo del año 2006.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 7: MURAL REALIZADO EN LA RIBERA DEL RÍO MAPOCHO CON MOTIVO DE LA CONMEMORACION DE LOS 50 AÑOS DEL PARTIDO COMUNISTA.**



I.- Análisis Preiconográfico

a) Signos plásticos:

- Colores: Los colores presentes son el azul, celeste, verde, lila, rojo, amarillo, café, y negro.
- Formas: En cuanto a sus formas, éstas son líneas bien definidas y curvadas.
- Composición interna: Presenta al ser humano como elemento central acompañado de herramientas de trabajo principalmente en el área industrial y agrario.
- Composición externa: Da a conocer la lucha de las personas trabajadoras en la

sociedad chilena, ya que presenta la imagen de una mapuche y personas de tez clara y tostada, con los cuales se forma principalmente la población en Chile.

b) Periodo artístico de creación de la obra: El período artístico en que fue creado es 1972.

II. Análisis Iconográfico:

a) Identificar elementos presentes: Los elementos presentes son figuras humanas acompañadas de herramientas agrarias como el martillo, la hoz, además de una industria, signos políticos, estrellas y la bandera nacional.

b) Identificar elementos ausentes: Están las flores y la definición clara de los sexos (masculino y femenino).

c) Determinar la relación entre los elementos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de colores, alteración de los objetos, diferencia de luz) análisis de los colores. Los que destacan, los que están menos presentes:

- Profundidad y Bidimensionalidad: Entre los elementos presentes se busca representar al trabajador con las herramientas que utiliza en su actividad, acompañados de símbolos nacionales y también de un partido político. Además los puños se presentan en primera posición respecto a la representación de la cara humana.

- Proporción de los Objetos: Todos los elementos se presentan de manera proporcionada respecto a su tamaño y posición en el mural.

- Uso de colores: Se utiliza el color piel, el negro y el blanco para dar vida al mural en cuestión. Los cuales son bien definidos y no se presentan de manera decolorante.

- Alteración de los objetos: No existe alguna alteración en el mural, pues presenta imágenes claras y corrientes.

- Diferencia de luz: No existe diferencia de luz en todo el mural expuesto en la vía pública.

d) Identificar las imágenes en función de signos: Los objetos están distribuidos de tal manera que el observador reconozca la importancia del trabajador en la vida nacional.

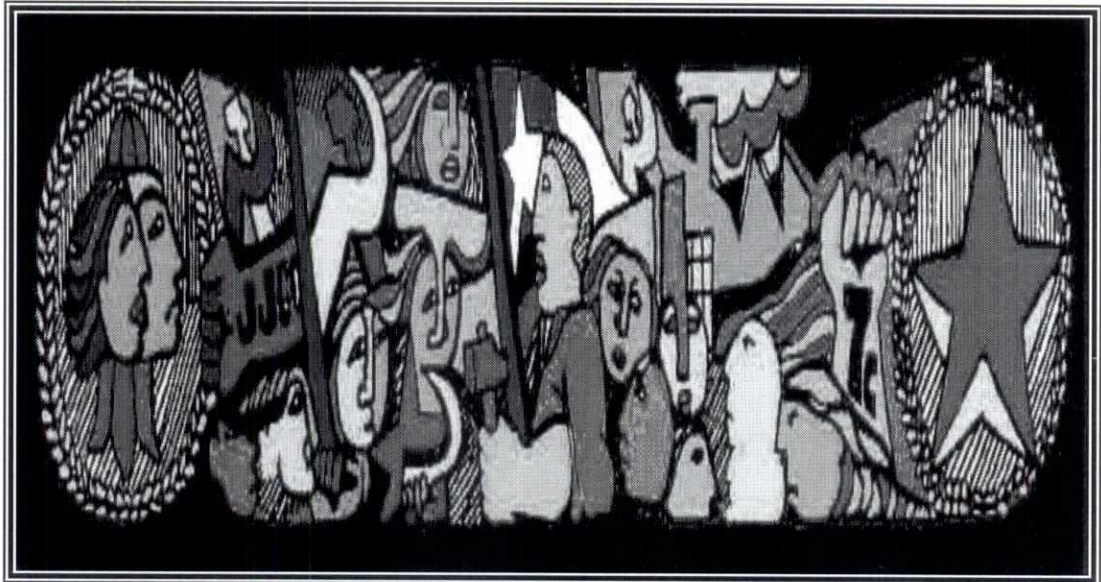
e) Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación: La relación entre la obra y el lugar esta dada por una iniciativa particular, pues es publicado en un diario nacional donde todo aquel que lo compre puede ver el mural.

III. Análisis Iconológico:

- a) **Determinar quién es autor:** Acciones de brigadas muralistas.
- b) **Determinar porque se pinta la obra en cuestión:** Para reconocer la dramática situación laboral en que se encuentra una parte de la población que trabaja con herramientas agrarias y también industrial.
- c) **Determinar si la obra esta hecha por encargo o es creación autónoma del autor:** Es creación autónoma de la brigada.
- d) **Determinar cómo se relaciona la obra del período histórico:** La obra es el reflejo del descontento del trabajador ante un sueldo bajo que gana y el largo tiempo de permanencia en las industrias, donde se producen los productos para ser comercializados.
- e) **Determinar con qué función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de que tipo:** El mural fue realizado para emitir un mensaje de protesta laboral.
- f) **Determinar en qué contexto aparece la obra:** La obra aparece para que la sociedad reconozca el descontento laboral de algunas personas que se dedican al trabajo industrial.
- g) **Determinar en qué contexto es recibida la imagen:** El mural es emitido para ser visto por un público general.

h) **Determinar si existen documentos que acompañen la obra:** No existe algún documento que profundice sobre la intencionalidad por parte del autor ni la ubicación del mural.

- FOTOGRAFÍA NÚMERO 8: PROYECTO DE MURAL PUBLICADO EN EL DIARIO EL SIGLO



I. Análisis Preiconográfico.

a) Signos plásticos:

- Colores: En un primer plano, observamos un importante aporte del color negro, sin embargo, existen tonalidades como: rojo, amarillo, verde, azul, colores que no están suavizados, sino más bien, son colores fuertes en los contrastes. Toscos.
- Formas: predominio de formas masculinas, más bien serias. Los cabellos de los varones son todos cortos.
- Composición Interna: se compone de un sacerdote-como figura protagonista-

5 hombres que están de pie, caminando y un hombre herido llevado por estos cinco hombres. Al lado izquierdo de la obra, se pueden divisar en el primer plano unas velas encendidas. Atrás, se divisan unas casas y un animal de extraña apariencia sobre ellas.

b) **Período artístico de creación de la obra:** No existe una correlación de murales de estas características. Por el período en el que fue pintado, podemos decir que es uno de los primeros murales brigadistas-con características similares a los de la década del '70- pero sin una continuidad lógica de otros murales.

II. Análisis Iconográfico:

a) **Identificar elementos presentes:** Seis hombres, un sacerdote-de mayor tamaño- velas, casas y un animal sobre ellas de extraña forma.

b) **Identificar elementos ausentes:** al hablar de un sacerdote, lo primero que se puede pensar es mostrar una capilla asociada a esta imagen, pues bien, en la pintura mural, la figura de la Iglesia-como materialidad- no está presente. Tampoco aparece la cruz, como referencia al cristianismo.

Si nos detenemos en la imagen, vemos que hay un herido. Sin embargo no aparecen los culpables o el arma que haya provocado en daño en ese hombre que llevan en brazos.

c) **Determinar la relación entre los elementos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de colores, alteración de los objetos, diferencia de luz) análisis de los colores. Los que destacan, los que están menos presentes.**

- Profundidad y Bidimensionalidad: El mural presenta la figura de rostros humanos en distintas posiciones y colores, los cuales están sobrepuestos unos con otros de tal manera que todos ocupen un espacio en el mural, además los símbolos como la estrella están ubicados de manera adelantada que las demás imágenes.

- Proporción de los Objetos: Los elementos de la composición se encuentran desproporcionados, ya que algunos se presentan en espacios de mayor tamaño y ocupan una mayor proporción dentro de la obra como la estrella.

- Uso de Colores: Se utilizan colores fuertes que determinan la intensidad de la obra.

- Alteración de los objetos: Los objetos que están ubicados en ambos extremos del mural están sobre puestos a los niveles del resto de las figuras y elementos representados en la obra.

- Diferencia de Luz: No existe mayor diferencia de luz dentro del trabajo artístico.

d) **Identificar las imágenes en función signos:** Si son convencionales o de

uso. El signo de mayor uso y realce son las velas. Podríamos afirmar que el uso de este objeto, es de uso convencional, puesto que está reflejando la luz que acompaña a cualquier persona que haya fallecido.

e) **Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación:** Hay una relación directa. El mural está ubicado en el centro de la Población la Victoria. Fue pintado en 1984 y recuerda que este año-tras incidentes con carabineros de Chile- un sacerdote de nacionalidad francesa, muere producto de una bala que atraviesa la capilla donde él realizaba sus oraciones. Para los pobladores, la figura del sacerdote es de Mártir, que muere a manos de la Dictadura y represión que constantemente sufren los pobladores de distintos puntos de Santiago.

III. Análisis Iconológico.

a) **Determinar el Autor:** El autor de la obra, son habitantes de la Población la Victoria.

b) **Determinar por que se pinta la obra en cuestión:** La idea principal de la obra mural, es realizar un homenaje al sacerdote francés que muere al interior de su capilla, en el momento que se desarrollan-al interior de la población- incidentes con carabineros de Chile. Su muerte fue accidental y no programada, puesto que una bala-sin dirección acertada- atraviesa la ventana de su oficina, impactando la cabeza del sacerdote a que esa hora estaba realizando sus oraciones.

c) **Determinar si la obra está hecha por encargo o es creación autónoma del autor:** En una creación autónoma de un grupo de pobladores.

d) **Determinar cómo se relaciona la obra dentro del período histórico:** El mural se había transformado desde décadas pasadas en una expresión ciudadana de manifestación.

Cuando entremos a la década de los 80, la situación socio-política cambia. Los pobladores están dispuestos a reclamar sus demandas contra el gobierno y desde las murallas se extienden los mensajes de descontento social. Es así como al interior de las poblaciones, van surgiendo grupos autónomos que desarrollan el arte mural. Sin embargo, cada población tendrá sus experiencias con el gobierno militar y desde esa experiencia, es como irán reflejando su descontento en la pintura.

Esta pintura en particular, representa la muerte de un sacerdote, no cualquiera, sino el que pertenecía a la población la Victoria. Lo que buscan representar es a un mártir más que religioso, un mártir poblador, que a partir de su muerte, suma una víctima más de los crímenes contra los derechos humanos a nivel tanto local como nacional.

e) **Determinar con qué función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de qué tipo:** Su función es dar a conocer las consecuencias de la acción policial al interior de la población, dejando como ejemplo de "lucha", la muerte del

sacerdote francés y dando cuenta de esto, como el gobierno militar va desarrollando campañas de terror al interior del país.

f) **Determinar en qué contexto aparece la obra:** Los emisores del mensaje, son pobladores que desean recordar y homenajear el acontecimiento del sacerdote francés..

g) **Determinar en qué contexto está recibida la imagen (a quien va destinada, receptor):** La idea es que sea captada por todos los pobladores de la Victoria, No hay edad específica, de hecho, toda persona que pase cercana a la obra, podrá divisar el mensaje que quiere desplegarse.

h) **Determinar si existen documentos que acompañen la obra:** El único registro de la obra es fotográfico.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 9: REPRESENTACIÓN DEL ASESINATO DEL PADRE ANDRÈ JARLAN, MÁRTIR DE LA POBLACIÓN LA VICTORIA.**



I. Análisis Preiconográfico:

a) Signos plásticos:

- Colores: los colores son tierras y en ellos se intenta destacar el rojo y blanco por sobre el resto. Las letras son azules y el fondo está dividido en: Inferior: color tierra-amarillo- y el la parte superior, destaca el blanco.

- Formas: destaca una población, donde las casas son pareadas y fuera de ellas están protegidas por rejas de madera. Dentro de la obra, la Paloma es el elemento de mayor tamaño.

-Composición Interna: casas, rejas.

b) Periodo artístico de creación de la obra: Década de los 80, en el retorno de la brigada Elmo Catalán, cuando esta brigada deja de pertenecer a la dirección de las juventudes Socialistas de Chile.

II. Análisis Iconográfico:

a) Identificar elementos presentes: están presentes las casas y las rejas que las cubren. También-y en un gran tamaño- una paloma que cubre con su ala a la población graficada.

b) Identificar elementos ausentes: cuando nos hablan de una población, nos imaginamos: calles, plazas, gente, tendido eléctrico, elementos típicos de cualquier población de Santiago en la década de los '80.

c) Determinar la relación entre los elementos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de colores, alteración de los objetos, diferencia de luz.) análisis de los colores. Los que destacan, los que están menos presentes.

- Profundidad y Bidimensionalidad: En un primer plano nos encontramos con las casas que son parte de una población. Sin embargo detrás de ellas y en la parte superior del mural nos encontramos con la Paloma, quien intenta entregar un mensaje explícito en la parte inferior del mural "Libertad a los presos políticos por

luchar, no a la pena de muerte por la vida y la democracia”.

- Proporción de Objetos: Lo más destacado en la obra es la Paloma. Este signo ocupa una parte importante del mural, casi la mitad de la obra. Sin embargo otro elemento que busca ser destacado es el mensaje a través de escritura que aparece en la parte inferior de la misma.

- Uso de colores: Los colores más destacados son el amarillo tierra y el blanco de la paloma-la cual también está acompañada de colores rojos y tierras tras de ella. Sin duda, la mezcla del color tierra de fondo y sobre ellas el blanco de la Paloma, hace un efecto de realce de tal signo.

- Alteración de los objetos: La Paloma aparece como mensajera de paz y no como un simple mamífero. La población no aparece como el lugar de vivienda, sino como el sitio que debe alcanzar dicho mensaje.

- Diferencia de luz: Esta se ve diferenciada, por la existencia de distinta tonalidad. Sin embargo, no existe un juego importante de luz y sombras en esta obra.

c) **Identificar las imágenes en función de signos. Si son convencionales o de uso.** El uso de los objetos escapa de su uso cotidiano. Por un lado tenemos a la Paloma reflejando libertad y paz sobre una población que busca encontrar estos valores. Las casas no son simples habitaciones de personas, sino elementos que buscan alcanzar dicho mensaje, por que se concluye, que estás

poblaciones estaban siendo afectados por focos de represión.

d) Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación. Este mural está localizado en la Población Villa Francia, la cual sufrió-a lo largo de la dictadura militar- distintos focos de represión, violencia y muerte, por lo que este mural concordó con las vivencias de los pobladores de dicho lugar.

III. Análisis Iconológico:

a) Determinar quién es el autor. La brigada Elmo Catalán en su fase de resurgimiento.

b) Determinar porque se pinta la obra en cuestión. La obra en cuestión tiene la intención de dirigir un mensaje socio-político a los receptores de esta población, buscando con ello, el apoyo a la oposición del gobierno militar.

c) Determinar si la obra está hecha por encargo o es creación autónoma del autor. La creación es de la brigada Elmo Catalán, quienes trabajan de manera autónoma a un partido Político.

d) Determinar como se relaciona la obra dentro del periodo histórico. La década de los '80 está marcada por los plebiscitos, tanto de la constitución-a principio de década-como la de continuidad del régimen a final de esta. La obra intenta graficar los sentimientos de oposición a ciertas materias que son

impuestas por el gobierno militar, entre la que está la Pena de Muerte.

e) Determinar con que función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de que tipo. La intención, dar un mensaje que este opuesto al régimen militar, con el fin de ir buscando adherentes en la lucha contra la Dictadura. El mensaje tiene la intención de dar a conocer que sucedería si se actúa en democracia: la población viviría en paz.

f) Determinar en que contexto aparece la obra (quién es el emisor). el emisor es la brigada Elmo Catalán, quienes tienen la intención de exponer las vivencias del régimen militar y dar a conocer-con mensajes tanto escritos como dibujados- cuales serían las consecuencias del termino del régimen.

g) Determinar en qué contexto es recibida la imagen (a quien va destinada receptor). Los receptores son los pobladores de Villa Francia, quienes son activos participantes de la oposición al régimen militar.

h) Determinar si existen documentos que acompañen la obra. Los documentos que acompañan la obra, son los testimonios gráficos-fotográficos- que fueron captados durante la década de los '80 en Villa Francia.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 10: MURAL ALUSIVO A LA LIBERTAD DE LOS PRESOS, EN VILLA FRANCIA.**



I. Análisis Preiconográfico:

a) Signos plásticos:

- Colores: se distinguen colores tierra como el amarillo, naranja y rojo en la mayoría del mural. Sin embargo también existen tonalidades como el azul, negro y blanco.
- Formas: Presenta las figuras de casas y en su fondo se encuentra una paloma, dicho trabajo es complementado con un texto que complementa el mensaje del

mural.

-Composición Interna: La obra en cuestión presenta un mensaje sociopolítico donde piden la libertad a los detenidos.

b) Periodo artístico de creación de la obra: Fue creada en la década de 1980, durante el último período del gobierno militar. En relación a la creación muralística, esta obra fue para expresar el descontento y apoyo a los detenidos políticos durante el gobierno militar.

II. Análisis Iconográfico:

a) Identificar elementos presentes: Dentro de estos elementos nos encontramos con imágenes de hogares o casas, en el fondo se presenta una paloma con aureola en colores tierra, además el mural se complementa con un mensaje expuesto en la parte inferior del mural.

b) Identificar elementos ausentes: Los elementos que no contiene la obra son: la bandera nacional, la estrella, la hoz y el martillo.

c) Determinar la relación entre los elementos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de colores, alteración de los objetos, diferencia de luz.) análisis de los colores. Los que destacan, los que están menos presentes.

- Profundidad y Bidimensionalidad: Dentro de la obra, lo que destaca de sobremanera es la imagen de la paloma como elemento de paz y esperanza que buscan para los presos políticos de la época.

- Proporción de los objetos: Los elementos de la composición se encuentran desproporcionados ya que existen imágenes como la paloma que se presenta en mayor tamaño pero en lo profundidad del mural.

-Uso de Colores: Se utilizan principalmente colores tierra como el amarillo, café, rojo, además esta presente el color blanco, azul y negro que delimita cada una de las figuras de la obra.

- Alteración de los objetos: La utilización de la paloma como símbolo de paz y esperanza para la sociedad es vital para el mensaje que entrega la creación de esta obra para esta época donde se viven muchos desordenes sociales.

- Diferencia de Luz: No existe mayor diferencia de luz en la creación del mural, sin embargo la sombra que se presenta es producto a los objetos que estuvieron alrededor de la obra al momento de tomar la fotografía.

d) Identificar las imágenes en función de signos. Si son convencionales o de uso: El uso de los objetos es más bien convencional. Sin embargo lo más destacado del mural es la utilización de símbolos que entregan un mensaje corto y preciso utilizado en varias obras.

e) Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación: El mural fue expuesto en la población Villa Francia, lugar donde muchas personas sufrieron los males del pronunciamiento militar por pertenecer a agrupaciones opositoras del régimen.

III. Análisis Iconológico:

a) Determinar quién es el autor. Los autores son miembros pertenecientes a la Brigada Elmo Catalán, cuales se organizan de manera autónoma en escalas de tiempo no definidas.

b) Determinar porque se pinta la obra en cuestión. La obra se pinta para resaltar el descontento ante los presos políticos y para la liberación de estos.

c) Determinar si la obra esta hecha por encargo o es creación autónoma del autor. La creación es autónoma.

d) Determinar como se relaciona la obra dentro del periodo histórico. La obra grafica la petición de liberar a los presos porque estos se oponen al régimen militar instaurado en 1973. Es por esto, que la brigada Elmo Catalán busca dejar testimonio de este sentimiento que embarga el año por ver nuevamente a sus familiares, amigos, etc.

e) Determinar con que función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de que tipo. El mensaje que se quiere expresar es una esperanza por parte

los familiares, amigos, etc. pues quieren dejar un testimonio visual frente a los hechos sufridos por estos y el dolor generado a raíz de haber separado de sus lados a personas opositoras al régimen.

f) Determinar en que contexto aparece la obra (quién es el emisor): Aparece en la década de 1980, cuando la población comienza a realizar un muralismo contestatario frente a los males generados en la sociedad chilena.

g) Determinar en qué contexto es recibida la imagen (a quien va destinada receptor). El emisor serán todos los pobladores que circulen por la arteria donde dicho mural fue pintado.

h) Determinar si existen documentos que acompañen la obra. Los documentos son más bien fotográficos de dicho mural.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 11: MURAL DE ALUSIVO AL EXILIO POLÍTICO BAJO LA DICTADURA MILITAR, EN POBLACIÓN LA VICTORIA.**



I. Análisis Preiconográfico:

a) Signos plásticos:

- Colores: Se distinguen colores tierra en la mayoría del mural. Sin embargo también existen tonalidades azules, verdes y negras.
- Formas: En un sector encontramos el predominio absoluto de figuras masculinas. Por un lado encontramos a hombres de pie y por otro lado vemos solo la cara de hombres con gestos de sufrimiento.
- Composición Interna: Observamos a cinco militares que llevan a tres hombres hacia un avión. Por otro lado nos encontramos con 5 rostros que reflejan

sufrimiento y angustia. En un segundo plano vemos un avión, hacia donde los primeros hombres son llevados.

También aparece un mensaje donde se exclama: VOLVERÁN.

b) Periodo artístico de creación de la obra: La obra fue creada en 1987, durante el último período del gobierno militar y 1 año antes del plebiscito. En relación a la creación muralística, existe una correlación directa con el lugar donde la obra se encuentra, pues esta creación corresponde a grupos espontáneos que surgen al interior de la Población la Victoria.

II. Análisis Iconográfico:

a) Identificar elementos presentes: Dentro de estos elementos nos encontramos con la distinción entre los civiles-los enjuiciados- y los militares- quienes enjuician-. La distinción se realiza a través de los colores de la vestimenta y la aparición de elementos clásicos de los militares: vestimenta verde oscura, armas de fuego y boinas. También encontramos el avión, que permite el exilio de los ciudadanos contrarios al régimen y en la parte de abajo, una paloma con el mensaje de: VOLVERÁN.

b) Identificar elementos ausentes: Los elementos que no contiene la obra son: identificación de los sujetos que están en la obra, la identificación del grupo creador, tanques o algún elemento que identifique de manera más clara la

presencia de los militares.

c) Determinar la relación entre los elementos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de colores, alteración de los objetos, diferencia de luz.) análisis de los colores. Los que destacan, los que están menos presentes.

- Profundidad y Bidimensionalidad: Dentro de la obra, lo que destaca de sobremanera es los rostros de angustia que aparecen en la parte inferior. Estos rostros son más bien toscos y no es posible definir de manera certera si pertenecen a femeninos y masculinos. Sin embargo, estos rostros muestran sufrimiento por lo acontece tras de ellos: el exilio de tres hombres en manos de los juicios militares. Estos enjuiciados pertenecen a rostros masculinos. El primero de ellos-el más cercano al avión- es quien muestra una actitud cabizbaja ante tal decisión.

- Proporción de los objetos: Los elementos de la composición se encuentran desproporcionados ya que existen imágenes como la paloma que se presenta en mayor tamaño pero en lo profundidad del mural.

-Uso de Colores: Los colores generan cuatro planos, El primero de ellos están el hombre de polera azul, acompañado de dos militares; el segundo plano son los rostros de angustia de cinco personas; el tercero son los dos hombres-también enjuiciados- con tres militares acompañándolos; el cuarto y último plano,

muestra el avión donde ellos deberán abandonar el país.

- Alteración de los objetos: No existe mayor alteración de los elementos representados en el mural.

- Diferencia de Luz: No existen grandes diferencias de luz en cada uno de los elementos expuestos, ya que cada uno está bien definido.

d) Identificar las imágenes en función de signos. Si son convencionales o de uso: El uso de los objetos es más bien convencional. Sin embargo lo más destacado del mural, estos rostros del primer plano, utilizan el juego del blanco negro, para graficar los sentimientos de frustración de los familiares de los enjuiciados, contrastando estas formas con la sombra que acompaña todos los rostros, haciendo que la atención del receptor se centre en las figuras del primer plano.

e) Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación: Quizás la obra habla de un contexto general del exilio. Sin embargo, la seguidilla de obras murales en este período, responden a la conmemoración de los 30 años del surgimiento de la Población la Victoria, por tanto, sus pobladores tienen la intención de ir graficando los acontecimientos de los cuales ellos han sido protagonistas.

III. Análisis Iconológico:

a) Determinar quién es el autor: Los autores son pobladores de la Victoria, los cuales se organizan de manera autónoma en escalas de tiempo no definidas.

b) Determinar porque se pinta la obra en cuestión: La obra se pinta por la conmemoración de los 30 años del surgimiento de la población

c) Determinar si la obra esta hecha por encargo o es creación autónoma del autor: La creación es autónoma.

d) Determinar como se relaciona la obra dentro del periodo histórico: La obra grafica el exilio de los chilenos opuestos al régimen militar instaurado en 1973. Es por esto, que los pobladores buscan dejar testimonio mural de cual es el sentimiento que embarga a las familias y cual es el sueño de los familiares: el retorno a nuestro país.

e) Determinar con que función fue realizada la obra, para emitir un mensaje y de que tipo: El mensaje que se quiere expresar es una esperanzan puesta tanto en los plebiscitos que venían los años posteriores, como dejar testimonio de cómo se sentían las familias afectadas por los exilios.

f) Determinar en que contexto aparece la obra (quién es el emisor): Aniversario de la Población la Victoria.

g) Determinar en qué contexto es recibida la imagen (a quien va destinada

receptor): El emisor serán todos los pobladores que circulen por la arteria donde dicho mural fue pintado. Sin embargo, la intención es que lo vean todos quienes participen de la celebración número 30 de la población en cuestión.

h) Determinar si existen documentos que acompañen la obra: Los documentos son más bien fotográficos de dicha celebración y los testimonios orales de quienes vieron la obra en el mural de la población.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 12: LA INICIATIVA CRISTIANA SE INSTALA EN LOS MUROS A TRAVÉS DE MURALES ESPERANZADORES Y ALUSIVOS A LA UNIÓN LATINOAMERICANA.**



I.- Análisis Preiconográfico:

a) Signos plásticos.

-Colores: Están presentes el color negro y sobre este prepondera el color rojo, además está presente el color blanco, amarillo, celeste y azul.

-Formas: Estas son líneas curvas bien definidas en su trazado.

-Composición interna: Se presenta la imagen del ser humano, además están

presentes dos estilos de banderas, una paloma, una llama de fuego, y el contorno de América Latina.

b) Ubicación del periodo artístico de creación de la obra: La creación de este mural se remonta al año 1988, en el cual existía un fervor de la sociedad por revocar el gobierno del Presidente Pinochet.

II.- Análisis Iconográfico.

a) Identificar elementos presentes: Se presenta la figura de personas con ambos sexos masculino y femenino, acompañados de la bandera nacional chilena y la del partido político Izquierda Cristiana, una paloma, una llama de fuego, una cruz y el contorno de América latina que en su interior tiene trazado la figura de un hombre.

b) Identificar elementos ausentes: Entre los elementos ausentes están la hoz y el martillo.

c) Determinar la relación entre los objetos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de los colores, alteración de los objetos, diferencia de luz) análisis de los colores. Los que destacan, los que están menos presentes:

- Profundidad y Bidimensionalidad: La presencia de seres humanos con rostros jóvenes los relaciona con el sentimiento nacional en el cual los jóvenes son

los actores principales para realizar cambios en la sociedad, además de conectar sus ideas y aspiraciones con la realidad Latinoamericana, la cual había sufrido hechos similares respecto a la toma del poder nacional.

- Proporción de Objetos: Las imágenes están en la parte central del mural, distribuyéndose hacia los extremos y abarcando mayor espacio de la obra.

- Uso de Colores: La utilización de colores fuertes que demarcaran la realidad y sentimiento nacional frente a los hechos tanto a nivel nacional como internacional determina que el mural tenga muchos colores tierra en su obra.

- Alteración de los objetos: Se presenta la llama como símbolo de fuerza y energía para enfrentar los hechos sufridos por la sociedad, así también la paloma como signo de paz y esperanza porque cambie la condición para los hombres.

- Diferencia de Luz: No existe diferencia de luz en todas las imágenes que se muestran en el trabajo artístico.

d) Identificar las imágenes en función signos: Los signos presentes en este mural sirven para que los jóvenes se reconozcan a través de el y se den cuenta de que su participación influye en la realidad nacional, además que son los generadores de verdaderos cambios políticos, estas figuras van acompañadas de una paloma de color blanco que simboliza la esperanza y libertad que las personas deben de conseguir acompañado de la luz que debe iluminar el actuar

correcto de ello.

e) **Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación:** No existen mayores antecedentes de la obra ni del lugar donde se instaló el mural.

III.- Análisis Iconológico

- a) **Determinar quién es autor:** La Brigada Camilo Torres en el año 1988.
- b) **Determinar por qué se pinta la obra en cuestión:** Para que las personas que lo vean puedan reconocer en él la participación de los jóvenes en la vida política tanto a nivel nacional como Internacional, ya que, esta brigada toma como antecedentes los hechos ocurridos en Latinoamérica para reconocer el contexto en el cual se inserta la sociedad en el año 1988.
- c) **Determinar si la obra está hecha por encargo o es creación autónoma del autor:** El mural es una creación autónoma, ya que, Chile a fines de los '80 estaba reconociendo su situación histórica para compararla con la de Latinoamérica que vivió también hechos similares en cuanto a la toma del poder nacional.
- d) **Determinar cómo se relaciona la obra del período histórico:** La brigada Camilo Torres tiene como intención en su trabajo, el recuperar la simpleza y facilidad del observador para captar el mensaje que expone en su obra, sin la

necesidad de un acompañamiento textual para clarificar su mensaje.

e) Determinar con qué función fue realizada la obra, para emitir un mensaje

y de que tipo: La función que cumple el mural en cuestión en el año 1988, es reconocer la realidad nacional para compararla con la realidad latinoamericana en cuanto a la toma del poder por parte del ejército nacional.

f) Determinar en qué contexto aparece la obra (quien es el emisor): Es una

de las Unidades Muralistas Brigada Camilo Torres, pero no existe una especificación sobre quien o quienes firman el mural.

g) Determinar en qué contexto es recibida la imagen (a quién va destinada,

receptor): El mural está en un lugar público que es la calle, por tal, puede ser visto por un público general. Además va destinada a unir fuerzas en la sociedad para poder levantar al país y volcar el dominio político existente en la sociedad chilena.

h) Determinar si existen documentos que acompañen la obra: No existen

documentos que trabajen sobre la creación y análisis de las obras realizadas por las Unidades Muralistas Brigada Camilo Torres.

- **FOTOGRAFÍA NÚMERO 13: EL MURALISMO VUELVE A SUS ORÍGENES, CON LA CAMPAÑA POR EL NO.**



I. Análisis Preiconográfico:

a) Signos plásticos:

- Colores: Se utiliza el rojo, azul, negro y blanco.
- Formas: El diseño del mural es rectangular, el cual lleva letras en color y este se presenta con fondo blanco para distinguir más el texto.
- Composición Interna: Identifica en colores un mensaje escrito.
- Composición Externa: Presenta un mensaje político que identifica un voto en las elecciones.

- Textura: Se utiliza el fondo de un edificio para exponer el mural realizado.

b) Periodo artístico de creación de la obra: La obra fue creada el año 1988, en la Comuna de Villa Francia.

II. Análisis Iconográfico:

a) Identificar elementos presentes: El mural presenta sólo letras para emitir un mensaje.

b) Identificar elementos ausentes: No se encuentran símbolos nacionales como la bandera chilena, la estrella, además no está la hoz, el martillo y el puño.

c) Determinar la relación entre los elementos presentes (profundidad, bidimensionalidad, proporción de los objetos, usos de colores, alteración de los objetos, diferencia de luz.) análisis de los colores. Los que destacan, los que están menos presentes.

- Profundidad y Bidimensionalidad: El mural muestra un texto corto y claro de fácil entendimiento.

- Proporción de Objetos: Se utiliza principalmente el centro del mural para el mensaje y se complementa con la parte superior donde existe un mensaje más largo, pero en tamaño más chico.

- Uso de colores: Se utilizan colores fuertes y profundos, que llevan al observador identificar claramente el mural.

- Alteración de los objetos: Se emblanquece la pared de fondo para proceder a la realización de mural.

- Diferencia de luz: No existe diferencia de luz, pues se presenta toda la obra con la misma luz.

d) Identificar las imágenes en función de signos. Si son convencionales o de uso: Sólo presenta letras que emiten un mensaje político.

e) Determinar la relación existente entre la obra y el lugar físico de instalación: El mural es realizado en la Villa Francia, lugar que se caracteriza por ser de confrontación política y desordenes.

III. Análisis Iconológico:

a) Determinar quién es el autor: Fue gente común y corriente, pues no existe alguna especialización de imágenes utilizadas en otras obras, además no existe registro del creador o creadores.

b) Determinar porqué se pinta la obra en cuestión: Para emitir un voto y además que todo aquel que lo vea, también decida votar por el no para las elecciones.

c) Determinar si la obra esta hecha por encargo o es creación autónoma del

autor: La obra es una creación autónoma por parte del autor o los autores.

d) Determinar como se relaciona la obra dentro del periodo histórico:

Mediante la entrega de un mensaje político respecto a la decisión que deben de tomar las personas en el minuto de las votaciones respecto a si continua el gobierno del General Pinochet o no.

e) Determinar con que función fue realizada la obra, para emitir un mensaje

y de que tipo: Para emitir un mensaje político respecto a la decisión de no votar por la persona que esta en el gobierno para que continúe su mandato.

f) Determinar en que contexto aparece la obra (quién es el emisor): Es gente

común de las poblaciones que quiere manifestar la elección correcta frente a la situación de descontento socio-político nacional.

g) Determinar en qué contexto es recibida la imagen (a quien va destinada

receptor): El mural va dirigido a todo publico, es decir, a todo aquel que transite por el sector y quien lo observe pueda tener claro el voto para las elecciones.

h) Determinar si existen documentos que acompañen la obra: No existe

ningún documento que profundice sobre la creación de este mural, ni sobre las intenciones del autor o autores.

3. MAESTROS COMPOSITORES DE LA MPRF:

DE LO DOCTO A LO POPULAR

ADVIS, LUIS

Compositor discípulo de Gustavo Becerra, fue también profesor de filosofía, con lo que logró -bastante bien- unir sus experiencias musicales europeas con el canto latinoamericano al igual que su maestro. Una vez que reconoce los elementos de la cultura popular, se aventura en la creación de la **Cantata de Santa María de Iquique** como autor y compositor, estableciéndose, de manera definitiva, como una figura protagonista de la Nueva Canción Chilena, gracias al reconocimiento del público y de los músicos que interpretan sus obras (**Canto para una semilla**, basado en trabajos de Violeta Parra).

Dentro de los elementos más trascendentales para nuestro análisis, encontramos la participación de Advis como compositor de obras musicales interpretadas por Quilapayún, sin necesariamente adscribir a ningún partido político de izquierda.

BECERRA, GUSTAVO

Compositor de notable envergadura que inició sus trabajos musicales en la década del '40, pero fue recién a mediados de 1950 cuando se acercó fielmente a la música popular como autor de obras cantadas de los poemas de Pablo Neruda

participando, además, en la instrumentalización de las obras de Nicanor Parra, entre otros.

A partir de 1963, realiza un viaje a París, que lo lleva a fusionar e integrar elementos del canto popular chileno con nuevas tendencias europeas que enriquecen su trabajo. Desde este momento su mayor preocupación será rescatar las identidades del pueblo americano a través de la música, en función de una postura sumamente crítica de los elementos sociopolíticos propios de Chile, aunque siempre uniendo los elementos europeos gracias a los estudios realizados y sus consecuentes conocimientos adquiridos en el viejo mundo.

En 1971 viaja a Alemania donde decide quedarse para continuar con sus estudios, relacionándose además con filósofos, sociólogos e historiadores que colaboran con sus trabajos de abierto compromiso ético y social, continuando con lo que se le ha denominado **composiciones dramático-musicales**, pero ahora con un marcado acento anti-fascista más relacionado con los sucesos que marcaron la política a nivel mundial después de 1973.

En la década de los '80 y, a pesar de identificarse con movimientos sociales y estilos musicales de corte universal, continúa basándose en escritos de Pablo Neruda y Eduardo Carrasco fundamentalmente.

Becerra marcó e influyó fuertemente el espíritu musical latinoamericano siendo el maestro de importantes autores y compositores chilenos que decidieron ser sus discípulos y participar de sus proyectos musicológicos, así como de importantes grupos musicales que convergen como intérpretes de sus obras (Quilapayún por ejemplo).

CARRASCO, EDUARDO

Fundador, director e integrante del grupo Quilapayún, Eduardo Carrasco se ha destacado en los últimos años como filósofo y profesor en la Universidad de Chile. Acaba de ser reeditado su libro Quilapayún: la revolución y las estrellas (Ril Editores). Ha publicado además los libros Distinciones (1985); Conversaciones con Matta (1987); Distinciones II (1989); Campanadas del mar (1995); Libro de las respuestas al libro de las preguntas de Pablo Neruda (1999); Para leer Así habló Zaratustra de F. Nietzsche (2002); Palabra de hombre: tractatus philosophiae chilensis (2002). También es autor de numerosos artículos sobre temas filosóficos en revistas especializadas y ha dictado numerosas conferencias en universidades e institutos³⁷⁷.

ORTEGA, SERGIO

Nacido en 1938 comenzó sus estudios en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile junto con Gustavo Becerra, desde donde desplegó sus

³⁷⁷ LAVQUEN, Alejandro. **El dedo en la llaga política**. En <http://www.puntofinal.cl/555/eduardocarrasco.htm>

conocimientos como profesor, sinfonista, compositor y autor de obras musicales teatrales, cantatas y óperas. Sin embargo su más vital importancia radica en la creación de himnos emblemáticos que apoyaron el gobierno de la Unidad Popular en Chile como lo son el **Venceremos** (escrita por Claudio Iturra); **El pueblo unido, jamás será vencido**, interpretada y difundida por Quilapayún; el himno de la **Central Única Trabajadores** y el de las **Juventudes Comunistas**. Asimismo musicalizó obras de Nicolás Guillén y trabajó con Becerra, Luis Advis (**Canto al Programa**) y se sintió sumamente comprometido con los movimientos sociales juveniles de mediados de 1960; como él mismo explicaría más tarde, sintió que la Nueva Canción Chilena era algo que debía pasar en Chile, pues era la articulación más lógica entre música y fenómenos socio-políticos que marcaron al país hasta 1973:

“Nosotros, los de entonces ya no fuimos los mismos -como dice Neruda-. Eramos otra cosa. Estábamos movilizados hacia otra cosa. (...) No es por nada que el año 65 un grupo de muchachos dice: ‘Estamos cantando muy suavecito en Chile, vamos a gritar un poco. Estamos tocando muy suavecito. Estamos muy tranquilos en Chile. Vamos a pegarle más fuerte’. Ese grupo de muchachos se llama Quilapayún. Rindo homenaje al Quilapayún de quien muchas cosas me separan pero rindo homenaje a la historia del Quilapayún, y al rol que este conjunto cumplió junto a todos nosotros en la batalla única, inolvidable, inmensa con la cual el pueblo chileno entra en lo universal del siglo XX (...) Y digo que la ola que nos movía a todos era tan profunda que nos daba vuelta dentro y nos

*decíamos: 'Claro: estamos escribiendo música de cámara -eso es lo que yo pensaba-, pero nos están llamando de afuera, el pueblo está golpeando fuera. Uno abre la ventana y está el pueblo. No podemos seguir encerrados en nuestro quehacer.'*³⁷⁸

Siempre se sintió profundamente comprometido con el pueblo chileno, y más aún cuando estuvo en el extranjero desde el exilio político hasta el día de su muerte el 15 de septiembre de 2003, cuando sus restos fueron traídos a Chile donde lo esperaba su público y músicos que trabajaron con él, para rendirle el homenaje que merecía.

PAVEZ, HÉCTOR

Nacido el 1º de diciembre de 1932 con una gran sensibilidad artística, creció en un barrio de maestranza, talleres, fábricas e industrias textiles, en donde los obreros luchaban y se organizaban para defender sus derechos. Desde este contexto obrero y revolucionario es que se comienza a configurar su conciencia política.

Estudió en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en donde se integró a una gran generación de actores y de miembros de la Nueva Canción Chilena, compuesta, entre otros, por Delfina guzmán y Víctor Jara.

³⁷⁸ LAVQUEN, Alejandro. Sergio Ortega, Músico docto y popular. En <http://www.puntofinal.cl/554/sergioortega.htm>

Luego de un tiempo se retira de la escuela de teatro y se hace folclorista, momento en el cual recorre todo nuestro país, encontrando diversas letras y ritmos que conformarán su gran producción.

Más tarde se casa con Gabriela Pizarro y conforman el conjunto **Millaray**, muy conocido por sus cualidades folclóricas. Desde aquí se reencuentra con el sentimiento de lucha y de búsqueda de reivindicación que lo vio crecer, momento en el cual escribe la cueca de la CUT.

Fue discípulo de Violeta Parra y luego presidió el Comité de Artistas Populares durante la campaña de la Unidad Popular, la que apoyó firmemente.

En 1965 se separa de **Millaray** y se presenta como solista, escribiendo temas que se incluyen dentro del canto urbano popular, participando, en 1967, en la primera gira por Europa junto a la peña **Chile Ríe y Canta**, en donde cantó junto a Quilapayún, Pato Manns, entre otros.

A su regreso a Chile fundó el conjunto **Héctor Pavez, cantos y danzas**, donde su producción musical y la creación de sus letras están muy ligadas a la cultura sureña, específicamente de Chiloé, escribiendo canciones como **La cueca larga de Chiloé**.

Posteriormente, Héctor Pavez junto a Rolando Alarcón, recorren el país siendo embajadores de la música chilena y enviados por la Oficina de Radiodifusión y

Cultura de la Presidencia de la República, volviendo a recorrer el país.

“El folklore tradicional es la veta de sustentación. Pero los dolores, las angustias, la justicia social están siempre presentes en nuestro canto, Y lógicamente, nosotros no podemos defender posiciones de avanzada cantando temas románticos. No podemos quedarnos en el lamento deprimido. Por eso vamos insistentemente a lo nuestro, a la canción social que trata de presentar los problemas, darles una luz. Esa canción que emerge del pueblo sale del gris para pasar por los tonos claros y llegar, por último, a la plenitud del dolor, al rojo vivo, a la vida. Ahí perdura. Y ese es el sentido de nuestro combate”³⁷⁹.

Luego del golpe y cuando estaba aún convaleciente debido a una operación al corazón, se reúne con Margot Loyola y Homero Caro con el encargado cultural de la junta, a quien exigen respeto y libertad de trabajo para los cantores populares, petición que, claro está, no fue escuchada.

Todas sus intervenciones en el partido de izquierda y su lucha popular fueron los motivos por los cuales en 1974 deja el país y se va a París, temiendo ser detenido político y buscando mejorar su salud, lugar en el cual se hace conocido por sus cantos populares.

³⁷⁹ GUTIÉRREZ, Claudio. Biografía de Héctor Pavez. Blog Sello Alerce, Santiago, Chile, 2007. En <http://www.selloalerce.com/blog/?p=262>

*“La verdad es que Héctor Pavez no logró sobreponerse a los horrores que continuaban produciéndose en Chile. La rabia y la imposibilidad de regresar a su tierra para luchar junto al pueblo, lo vencieron. No sólo de canto vive el hombre”.*³⁸⁰

Muere el 14 de julio de 1975, dejando un gran legado cultural y social a nuestro país.

SALINAS, HORACIO

De 57 años, nació en Lautaro, en 1951, pero luego, con su familia, se trasladó a Santiago, estudiando en el Liceo Lastarria. Estudió guitarra clásica con doña Liliana Pérez Corey, pasa a formar parte de la orquesta del ballet folklórico ***Pucará***,

“El *Pucará* es una etapa importantísima en mi vida, porque allí aprendí a conocer la música chilena, a usar la guitarra con todas las mañas, encantos y magia que tiene la usanza popular. Conocí amigos extraordinarios, músicos de gran talento, Satuco entre ellos...”³⁸¹

En 1967 se hace parte del conjunto perteneciente al movimiento musical Nueva Canción Chilena, grupo conocido como ***Inti Illimani***

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ En http://www.geocities.com/transiente/Horacio_Salinas.html

En 1968, estudia Ingeniería Química en la Universidad Técnica del Estado.

En 1970, entra a estudiar Composición en el Conservatorio, con Celso Garrido-Leca.

Son años difíciles, Inti Illimani es uno de los grupos que lidera La Nueva Canción Chilena. Horacio no solo compone, estudia y participa sino que también asume la dirección musical del grupo.

Llega Septiembre de 1973 y el destierro toca la vida de Salinas. *"En todo este tiempo, recuerda Horacio, hemos grabado más de 20 discos, hemos realizado más de 1500 conciertos en 35 países. El Inti ha sido una especie de universidad. De mi vida es lo más trascendente, junto a mi compañera y a los tres hijos que de este aún adolescente amor han nacido..."*³⁸²

La vasta experiencia acumulada por Salinas durante una trayectoria de toda una vida dedicada al conocimiento de las expresiones musicales latinoamericanas y a su difusión, la misma que lo ha llevado a obtener variados reconocimientos como el "Premio Presidente de la República de Chile a la Trayectoria" (2001), "El Leone di Venezia" (1990), 7 premios APES, y la distinción "University of California Berkeley Center for Latin American Studies" (1996),

Actualmente Horacio Salinas dirige la Escuela de Música de la SCD.

³⁸² FERNANDEZ, Pedro. **Grandes maestros**. Revista Punto Final n°65. Noviembre 2007