

DISCURSOS Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA DICTADURA CÍVICO MILITAR CHILENA, 1973-1988¹.

Karen Donoso Fritz²

Resumen

Este artículo pretende hacer una revisión historiográfica de las políticas y las prácticas culturales implementadas desde el Estado por la dictadura cívico-militar chilena. Nos interesa dar cuenta no sólo del ya conocido proceso de “apagón cultural”, sino también de las actividades desarrolladas desde el gobierno para combatir el decaimiento de las actividades artísticas y proyectar la imagen de un país civilizado y desarrollado culturalmente. El artículo contiene un breve análisis del discurso emitido por las autoridades de gobierno con respecto a una definición de cultura, así como de las políticas implementadas en el sector de las artes específicamente, dando cuenta tanto de su cara censora y represiva, así como del tipo de políticas culturales que se intentan implementar desde el Estado.

Abstract

This article reviews the cultural policies and practices set up from the State by the civilian-military dictatorship which ruled Chile from 1973 to 1990. Our purpose is not only to account for the already familiar process of “cultural blackout”, but also to consider the measures taken by the government to reverse the decline in artistic activities and thereby project the image of a “civilized” and culturally developed country. The article briefly analyzes the government authorities’ definition of “culture” as well as the policies carried out specifically in relation to the arts, considering both its repressive dimension and the types of cultural policies it tried to implement.

La dictadura militar chilena se instala en septiembre de 1973, tras un violento golpe de Estado, con el argumento de detener el caos producido por el marxismo internacional y restaurar los valores tradicionales de la cultura nacional. Esta

¹ Este artículo es parte de la investigación desarrollada para la tesis de maestría titulada “Del apagón cultural a la revolución silenciosa. Políticas culturales de la dictadura militar chilena, 1977-1989”, Universidad de Santiago de Chile, 2012.

² Magíster (c) en Historia, Universidad de Santiago de Chile.

argumentación, esgrimida hasta el final del régimen, fue una de las principales herramientas de legitimación tanto de las medidas represivas aplicadas por los militares, así como de las transformaciones estructurales llevadas a cabo por el régimen, que fueron más allá de la mera restauración, para convertirse en un proceso revolucionario de cambios profundos en el sistema económico y las relaciones políticas y sociales.

Dentro de ese contexto, nos interesa analizar lo que sucedió en el plano de las políticas culturales, principalmente aquellos discursos sobre la cultura y las medidas tomadas en ese plano y en las artes. Para ello presentaremos y analizaremos el discurso emitido por la Junta Militar, tratando de cuestionar la interpretación prevalente acerca de que la dictadura chilena no tuvo política cultural y los diecisiete años de régimen militar sólo consistieron en silenciamiento y un gran “apagón” en estas materias. Sin negar el clima represivo, queremos dar cuenta del papel que asume el Estado en el plano de la políticas sobre el arte y la cultura, los debates que surgieron dentro de la administración estatal en este ámbito, así como relevar el legado que ha dejado la dictadura para los años posteriores, reconociendo en dicho proceso el sistema de políticas culturales imperante actualmente en nuestro país. Por ello, planteamos que durante la dictadura militar y como han mencionado otros autores, no hubo una política cultural comprendida como un cuerpo unificado de delineamientos generales sobre el desarrollo artístico y cultural del país y el papel del Estado³, sino que hubo una serie de medidas aplicadas desde varias oficinas con distinta fundamentación ideológica. Sin embargo, también creemos que hacia el final de la dictadura uno de estos proyectos sí logró adquirir hegemonía, pero paradójicamente, su proceso de instalación como política estatal se consolidó en los años siguientes al término de ésta. Dicho proyecto, además, sería el más acorde a las relaciones culturales implementadas por la dictadura, propias de un sistema económico neoliberal. Por lo tanto, el afianzamiento de dicho sistema permite también la consolidación del papel subsidiario del Estado en estas materias, tal como lo tenemos en la actualidad.

Los primeros estudios sobre estas materias surgieron hacia la década de 1980, en un esfuerzo por hacer un análisis contemporáneo de la situación artística. Las oenegés Flacso y Ceneca financiaron y publicaron una serie de escritos donde concluyeron que las grandes transformaciones de la cultura nacional, tenían que ver con la implementación del neoliberalismo como sistema económico, que creó nuevas formas

³ Hernán Pozo, *Orientación cultural y educacional chilena. 1973-1981*, Documento de Trabajo No. 14, CIDE, Santiago, 1982, p. 32.

de relacionarse e introdujo valores como el individualismo amparados en el consumismo. José Joaquín Brunner planteó, en una primera etapa, que al realizar reformas neoliberales en el ámbito de la economía y autoritarias en el ámbito de la política, el régimen militar logró crear una “cultura disciplinaria”, donde “la clase dominante asume íntegramente la dirección de los procesos de autoformación de la sociedad e impone la exclusión política de las demás clases, reduciéndolas a una combinación de represión y conformismo, al estado de conglomerados sociales funcionales”⁴. Este modelo se consolida en el “momento de la legitimidad”, situada por Brunner hacia fines de la década de 1970, debido a que “el discurso de la guerra ya no convence y [...] el ejercicio de la represión se vuelve anti-económico; en vez de fortalecer al poder, lo debilita y aísla”⁵. Es ahí cuando se afianza en la sociedad el “nuevo sistema de dominación” a partir del “conformismo pasivo”, concepto introducido para explicar la necesidad del régimen de crear adhesión social a su proyecto neoliberal, sin movilización activa.

Estos planteamientos fueron tomados en los años sucesivos por otros investigadores que lejos de debatirlos, los usaron como marco teórico para profundizar el análisis de las transformaciones culturales. De esta manera, Anny Rivera explica las políticas culturales estatales en base a una serie de discursos ideológicos que las orientaron, que corresponden al nacionalismo y la seguridad nacional, el discurso burgués tradicional de alta cultura y el burgués moderno de industria cultural. Precisa que entre estos discursos hay diferencias centrales y que, debido a su variedad, no es posible desde el gobierno articular una política cultural coherente. Por lo tanto, visualiza las políticas culturales en aquellos puntos de consenso ideológico, que lograron configurar tres accionares específicos en el campo artístico-cultural: implementación de la lógica del mercado en el desarrollo de la cultura incentivando el “autofinanciamiento”; la exclusión de aquellas expresiones artísticas rechazadas a través de la censura y la represión; y la descentralización del accionar del Estado en el ámbito de la cultura dado por la municipalización⁶.

En concordancia con esta línea, Carlos Catalán y Giselle Munizaga publicaron el primer texto que alude directamente a las políticas culturales del Estado entre 1973 y 1986, coincidiendo con Rivera en la identificación de tres discursos ideológicos que

⁴ José Joaquín Brunner *La Cultura autoritaria en Chile*, Santiago, Flacso, 1981, p. 30.

⁵ *Ibíd.* p. 17

⁶ Anny Rivera *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario*, Tesis Sociología Universidad Católica, Santiago, 1983.

sustentaron las políticas culturales y en la existencia de elementos comunes entre éstos⁷. También plantean una separación cronológica del accionar estatal en cultura, existiendo tres fases identificables: la primera de predominio del discurso nacionalista (1973-1976), una segunda etapa de debilitamiento del discurso anterior y surgimiento del neoliberalismo como matriz regidora del campo cultural (1976-1982), y una tercera etapa donde se manifiesta una crisis del proyecto y donde el régimen se preocuparía sólo de mantenerse (1982-1986)⁸.

Los autores explican que la segunda etapa se produce por el fracaso del proyecto fundacional-nacionalista, debido a una serie de factores, tales como una nueva combinación ideológica entre neoliberalismo y la doctrina de seguridad nacional, que permite liberalizar ciertas operaciones, pero manteniendo el férreo control social⁹. También plantean que la tendencia “anti-estatista” de la elite chilena no permite que aumenten las atribuciones del Estado, sino que por el contrario, la tendencia es a la descentralización, la que además se ve influida por la expansión de la cultura de masas y la diversificación de los agentes culturales que funcionan en el circuito creado por el mercado.

Por lo tanto, el nacionalismo en tanto política cultural no sería más que una etapa del régimen, perdiendo su capacidad para construir legitimidad, siendo utilizado sólo para el momento de la “emergencia”, como factor explicativo frente al golpe de Estado y los anhelos de refundar la nación. Sin embargo, las bases de dicha refundación no se establecieron en torno a la patria y la unidad nacional, sino en el marco de un país “moderno”. Sobre este tema, el estudio de Isabel Jara logra desmenuzar el contenido ideológico del nacionalismo inspirado en el hispanismo, definiendo cada uno de los valores constitutivos de esta tendencia, sin lograr explicar la derrota del nacionalismo¹⁰. Por su parte, Luis Errázuriz a pesar que compara el régimen militar con experiencias totalitarias, tampoco da cuenta de la derrota y explica que ésta “tuvo mayor resonancia a nivel discursivo que real”¹¹.

En otro estudio hemos abordado esta problemática, a través de una de las proyecciones estéticas más representativa del nacionalismo, la “canción huasa”, y

⁷ Carlos Catalán y Giselle Munizaga *Políticas culturales bajo el autoritarismo*. Santiago, Ceneqa, 1986, p. 5-6.

⁸ *Ibidem*. p. 23

⁹ *Ibidem* p. 41-42

¹⁰ Isabel Jara, *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile*, Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, capítulo 10.

¹¹ Luis Errázuriz, “Política cultural del régimen militar. 1973-1976” *Aisthesis*, Instituto de Estética UC, N° 40, 2006, p. 77.

planteamos que ésta no pudo tener una amplia difusión y fue decayendo como representativa de la identidad nacional. Desde este punto de vista, la derrota del nacionalismo no se debió solo a la fuerza del neoliberalismo sino también a las propias debilidades internas de esta tendencia que no le serviría al régimen para institucionalizar, sino sólo como una salvaguarda en el momento de la emergencia.

En este escrito, intentamos ir más allá, ya que identificamos que la presencia del nacionalismo como discurso trascendió el periodo 1973-1976 y se utilizó hasta los últimos días del régimen como medio de legitimación y justificación de las medidas y reformas implementadas, pero sólo en el plano discursivo, puesto que el nacionalismo no constituyó la sustancia de una política cultural de la dictadura. Asimismo, a pesar del nulo interés demostrado por la dictadura para implementar una política cultural unificada durante los diecisiete años del régimen, algunos funcionarios y oficinas de gobierno presionaron por implementar una legislación cultural y prácticas relativas al financiamiento de las artes. De estas distintas propuestas, finalmente, emergieron las bases de lo que sería la política cultural más acorde con el sistema económico impuesto por la dictadura, la que paradójicamente, se consolidó con los gobiernos que le siguieron a Pinochet.

Para desarrollar esta propuesta, en primer lugar expondremos las definiciones sobre cultura que se difundió desde las cúpulas del poder, dando cuenta del discurso nacionalista que hemos mencionado y que entrega el “marco” ideológico en el cual se permite el accionar en materia artística y cultural, reconociendo primeramente lo “permitido” y lo “prohibido”, según la censura desarrollada entre 1973 y 1989. Luego identificaremos las políticas culturales implementadas y trataremos de develar los diferentes proyectos que dentro del gobierno disputaron la orientación de una política cultural unificada. Postulamos que, paradójicamente, no fue la dictadura la que logró articular una política cultural coincidente con los nuevos sentidos comunes difundidos por el neoliberalismo, sino que fueron los gobiernos civiles que la sucedieron.

1.- El discurso de la dictadura sobre la cultura y las artes

Dentro del discurso público del general Pinochet, en particular, y de la Junta Militar en general, no hubo una dedicación especial ni detenida sobre las materias

culturales y artísticas, así como tampoco nos encontramos con llamados públicos a la movilización de artistas tras el proyecto dictatorial, salvo escasas excepciones. A pesar de este hecho, es necesario dar cuenta de cómo el régimen observó y definió la cultura y el marco de acción permitido para estas materias.

En el plano discursivo, apreciamos que los militares acogieron los argumentos del nacionalismo y el conservadurismo para definir la cultura y el accionar que debía desarrollarse en torno a ella. Desde ahí se comprende la cultura como “el principal vínculo de la sociedad, ya que define sus valores, su visión de la realidad y sus condiciones de consenso para la vida en común”¹², es decir, que la cultura se compone de una serie de valores inmutables, que fueron cimentados en algún momento de la historia. Asimismo, se define cultura siempre asociada al concepto de “nación”, como la “disposición esencial que mueve a los habitantes de una nación a organizar su vida de acuerdo a una determinada escala de valores y que se expresa en una original manera de pensar, de actuar y de vivir”¹³. De esta manera, la cultura tendría dos roles centrales. El primero sería reunir “las normas” que guían las relaciones sociales, en el marco de un “orden” ideal, que se habría configurado en el período de formación del Estado nacional, es decir, desde la Independencia y sobre todo durante el régimen portaliano¹⁴, período histórico reivindicado como la matriz inspiradora y cuyos rasgos serían el “respeto a la autoridad fuerte e impersonal”, a la jerarquía social y a la propiedad privada, con estímulo a la iniciativa económica particular y con un énfasis en la modernización y el progreso del Estado¹⁵.

El segundo papel que tendría la cultura sería individualizar a una nación, entregándole una identidad, diferenciadora del resto, a partir de historias, costumbres y prácticas simbólicas que la reproducirían. Ello se complementaba con la homogeneización interna de dicha nación, bajo el interés de fortalecer lo que tiene en común dicha nación.

En el caso de la cultura chilena, la principal característica sería su origen cristiano occidental, heredado del periodo de la conquista¹⁶, elemento relevado a partir de las evocaciones a Dios y a la Virgen del Carmen (patrona del Ejército), demostrada

¹² Augusto Pinochet “Chile no puede ni debe volver al pasado”, *La Nación*, 12 de septiembre de 1987, Suplemento “Mensaje Presidencial”, p. VIII.

¹³ Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, *Política Cultural del Gobierno de Chile*, Santiago, Editora Nacional Gabriela Mistral, 1975, p. 19.

¹⁴ A. Rivera, *Op. Cit.*, p. 75.

¹⁵ Augusto Pinochet, *Discurso Presidencial 11 de marzo de 1981*, Santiago, 1981, p. 3.

¹⁶ Asesoría Cultural de la Presidencia.... *Op. Cit.* p. 21.

por Pinochet en cada uno de sus discursos y apariciones públicas¹⁷, así como por la militarización de los rituales cívicos, de la interpretación de la historia nacional y las efemérides anuales. Fue esa segunda característica la que más se relevaría en el discurso militar, puesto que las Fuerzas Armadas se autodefinieron como la única institución que, tras los diversos conflictos políticos sucedidos pre-73, conservaría de manera permanente e inmutable la propiedad de los “auténticos valores” nacionales¹⁸.

Los rasgos de esa cultura nacional, sin embargo, fueron entregados sin mayores detalles en estos documentos. Más bien, en las conmemoraciones patrióticas podemos reconocer la iconografía y los contenidos seleccionados para representar la cultura nacional deseada. Por ejemplo, desde el golpe de Estado hubo un resurgimiento de la imagen tradicionalista de la vida agraria del Valle Central, encarnada en la imagen del “huaso” y la “china” como sujetos típicos del folklore local. Estos íconos estaban asociados a un vestuario, a una música, a ciertas tradiciones, vinculadas a la vida del campo chileno del siglo XIX, en momentos de supuesta tranquilidad y armonía social. Además, el huaso trabajador, en momentos en que la patria lo llamara, pasaría de utilizar su caballo para sumarse a las caballerías del ejército¹⁹.

Otro ejemplo fue lo que Isabel Jara ha denominado la militarización de los festejos cívicos, es decir, que las Fuerzas Armadas asumieron el protagonismo de las efemérides anuales²⁰. De los 29 eventos a conmemorar en actos cívicos en los colegios por decreto de 1975, 22 correspondían a hechos históricos asociados a héroes militares o guerras²¹, como el día de la Fuerza Aérea (21 de marzo), del Carabinero (27 de abril), del Ejército (19 de septiembre), nacimiento y defunción del “Padre de la Patria”, Bernardo O’Higgins (20 de agosto y 24 de octubre) y batallas como el Combate Naval de Iquique (21 de mayo) y de la Concepción (9 y 10 de julio), entre otras. Asimismo, el

¹⁷ En los discursos anuales, Pinochet emite frases como “pedimos al Dios Todopoderoso... que nos dé fuerzas para ser fieles a nuestro juramento” (1979); “Los invito a todos a dar las gracias al Todopoderoso por su permanente apoyo en nuestro diario vivir” (1982); “invocando a Dios Todopoderoso para que prodigue sus bendiciones” (1983); por nombrar solo algunos ejemplos. Tras el atentado contra Pinochet en septiembre de 1986, las frases del discurso fueron “Invoco al Dios Todopoderoso que me ha permitido seguir viviendo para luchar por la libertad de nuestra patria”, así como también agradeció a la Virgen del Carmen, quien lo habría protegido. “Mensaje Presidencial”, *La Nación*, 12 de septiembre 1986, p. 20.

¹⁸ “Chile no puede ni debe volver al pasado”, *La Nación*, 12 de septiembre de 1987, p. VIII.

¹⁹ Las proyecciones artísticas de la “cultura huasa” las hemos analizado en el artículo “¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de izquierdas y derechas”, en Verónica Valdivia, Julio Pinto, Rolando Alvarez, Sebastián Leiva y Karen Donoso, *Su revolución contra nuestra revolución II. La pugna marxista-gremialista*, Santiago, Ed. Lom, 2006.

²⁰ Isabel Jara, *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile. 1936-1980*, Facultad de Artes de Universidad de Chile, Santiago, 2006, p. 283.

²¹ Resolución 1707, Ministerio de Educación Pública, promulgado el 27 de marzo de 1975.

uso y manipulación de los “emblemas nacionales” -que corresponden a la bandera, el escudo de armas y la canción nacional- fue reglamentado por diferentes decretos, siendo considerados como íconos sagrados. En el caso de la bandera se designó un día para homenajearla (9 de julio)²², se prohibió izarla en fechas que no estuvieran indicadas por ley y en los colegios se prohibió erigirla junto a pabellones de otras naciones²³; o el himno nacional, al cual se le agregó un estrofa que alude a la valentía de los soldados y se reglamentó las modalidades técnicas de su interpretación, como la tonalidad y la armonía²⁴. Otro gesto importante, fue la recepción de la demanda de los clubes de huasos de decretar la cueca como danza nacional, ocurrido a fines de 1979, asumiendo el gobierno la misión de colaborar en la difusión de esta interpretación de la cueca, organizando competencias en los colegios²⁵.

Este discurso, asociado a ciertos reglamentos, formaba parte de un esfuerzo por “preservar” valores y prácticas antiguas, y que formarían parte de la “verdadera” esencia del ser nacional, en tanto, beneficiaban a la comunidad nacional completa. Sin embargo, como ha planteado García Canclini, eran esfuerzos voluntariosos por identificar con lo “nacional” aquellos intereses que respondían a un grupo o una parte de éste²⁶. La cultura nacional, entonces, estaría conformada por una tradición que delimita valores, formas de actuar, de pensar y de decir, que estaría siendo vulnerable frente a un doble peligro: la devastación provocada por los cambios propios de la modernidad y la infiltración de elementos extraños impuros.

La primera amenaza fue manipulada por el gobierno, vinculando la tradición nacional al objetivo de progreso que tendría la dictadura; la modernidad no sería ajena a la nación chilena, puesto que desde sus orígenes, la nación estaría destinada al crecimiento y engrandecimiento por esta vía²⁷. Tras este concepto se argumentaron las medidas que golpearon fuertemente el ámbito del desarrollo cultural como los impuestos a las industrias culturales, la municipalización de la educación y el fomento al autofinanciamiento en materias artísticas, como veremos en la sección siguiente.

²² Decreto 1100, Ministerio del Interior, publicado el 3 de julio de 1974.

²³ Decreto 29, Ministerio de Educación Pública, publicado el 22 de febrero de 1975.

²⁴ Decreto 6476, Ministerio de Educación, publicado el 21 de agosto de 1980. La estrofa agregada comienza con “Vuestros nobles valientes soldados/ que habéis sido de Chile el sostén/ nuestros pechos los llevan grabados/ lo sabrán nuestros hijos también”

²⁵ Decreto 23, Ministerio Secretaría General de Gobierno, promulgado el 18 de septiembre de 1979.

²⁶ Néstor García Canclini, “Políticas culturales y crisis de desarrollo. Un balance latinoamericano” en *Políticas Culturales en América Latina*, México, Editorial Grijalbo, 1987, p. 31; José Joaquín Brunner, *Cinco estudios sobre cultura y política*, Santiago, Flacso, 1985, p. 25

²⁷ Giselle Munizaga, *Políticas de comunicación bajo regímenes autoritarios: el caso de Chile*, Santiago, Ceneqa, 1981, p. 35.

A pesar de que la implementación de una serie de medidas de corte neoliberal contravenían los principios más fundamentales del nacionalismo (como la opción por la importación de productos artísticos para el consumo masivo en contra de la producción local y la adopción de criterios de mercado para la difusión del arte²⁸), el discurso oficial del gobierno insistió permanentemente en que las reformas económicas y políticas correspondían a una expresión fidedigna de la historia nacional. Por ejemplo, la Constitución de 1980 sería fiel a los “valores patrios”, recogiendo “lo más puro y genuino de nuestra tradición cívica, busca afianzar aquellos valores que se encuentran en las raíces del alma nacional y también ser fiel expresión del sentimiento que anima a todos los chilenos”²⁹. En plena crisis económica, se argumentó que la recuperación se obtendría con las medidas económicas y “con la fuerza, decisión y el coraje que caracterizan a los chilenos”³⁰.

Por otro lado, la amenaza de infiltración de elementos extraños sería manipulada en los discursos y prácticas antimarxistas. Considerando su origen extranjero el marxismo sería un agente “impuro”, no correspondiente a las tradiciones nacionales, a lo que se sumaría su maldad intrínseca, la que buscaría generar caos social en medio de una sociedad que tradicionalmente tiende al orden. Su combate sería una de las piedras angulares del discurso de la dictadura, para legitimar todo tipo de accionar, incluida la férrea represión aplicada. La derrota del marxismo debía ser total:

“rechazamos categóricamente la concepción marxista del hombre y de la sociedad, porque ella niega los valores más entrañables del alma nacional [...] Aspiramos a derrotar al marxismo en la conciencia de los chilenos, que podrán comparar y juzgar a cada cual por sus resultados”³¹.

El principal peligro que revestía el marxismo era su capacidad de penetrar en las conciencias, justamente por su carácter de ideología, pero la argumentación del régimen

²⁸ A. Rivera *Op. Cit.* p. 86-87.

²⁹ Augusto Pinochet “Macizo balance de la marcha social y económica del país”, *La Nación*, 12 de septiembre de 1981, p. 7A.

³⁰ “Pinochet anunció medidas para reforzar crecimiento económico”, *La Nación*, 12 de septiembre de 1982, p. 6A.

³¹ Augusto Pinochet, “El Gobierno de las Fuerzas Armadas y de Orden fijan su orientación ante el país” 11 de octubre 1973, en *Libro de Gobierno. Año de la Reconstrucción Nacional. 1974*, Santiago, Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974, p. 44.

apelaba a la maldad de éste y el “uso de nefastas estrategias”³² que sólo pretendían la destrucción de la tradición cultural nacional y también de la obra del gobierno³³.

Otro elemento importante que se le impugna al marxismo era el anhelo del poder total desde los sectores populares, principal factor del “caos” y la “anarquía” sucedida durante la Unidad Popular, conducta opuesta a la tradición chilena que ha forjado, supuestamente, un concepto de orden y jerarquía social que permitió el desarrollo de la nación y que por lo tanto, no debe ser corrompido.

Tras esta crítica aparece otro rasgo importante de la cultura chilena según los militares, y corresponde al papel que tendrían los sectores populares en el desarrollo histórico chileno. Según Verónica Valdivia, a pesar del interés por romper con el pasado político del país, los militares no se desvincularon del concepto pueblo, sino que lo redefinieron, quitándole su carga de clase y asociándolo a la idea de nación: “la idea de pueblo entre los uniformados va asociada a la nación, enfatizando la idea de unidad y comunidad, pues, a diferencia del término clase, la nación une a sectores sociales diversos en un mismo destino y un mismo origen respecto de un “otro”: nosotros versus ellos. En el caso que comentamos, se puede apreciar que la nación-pueblo incluía a todos, salvo a los marxistas”³⁴. Con ello la operación tiene como resultado quitarle el protagonismo histórico a las clases populares, en tanto clases, como afirmó Pinochet en 1981: “Chile no es Chile cuando olvidamos a nuestros héroes y aceptamos la falsa idea de que nuestra historia fue forjada por conglomerados, por clases sociales o por necesidades históricas”³⁵. Asimismo, Anny Rivera sostiene que en los discursos culturales del nacionalismo, lo popular aparecería sólo en su dimensión más tradicional: “las figuras esclerotizadas del “huaso” y el “roto”, de ciertas costumbres y tradiciones folklóricas, vistas siempre desde un prisma arcaico y en definitiva, expresiones de la visión que el mundo popular tienen los estratos dominantes”³⁶. Con estas declaraciones, se le imputa al marxismo haber entregado un protagonismo a los sectores populares que no tenían, y tras ello se comprende la estrategia de desmovilización popular.

Además de los argumentos expuestos, el peligro del marxismo no radicaba sólo en su contenido, sino en la capacidad que tuvo para arraigarse en la sociedad chilena,

³² “Mensaje Presidencial 1986”, *La Nación*, 12 de septiembre de 1986, p. 15.

³³ Augusto Pinochet, “Clase Magistral. Universidad de Chile, Santiago, 6 de abril de 1979”, en *Pinochet: Patria y democracia*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1988, p. 58.

³⁴ Verónica Valdivia, “¡Estamos en guerra señores! El régimen militar de Pinochet y el pueblo. 1973-1980”, en *Historia*, vol. 43, No. 1, junio 2010, p. 179.

³⁵ Augusto Pinochet, “Discurso día de la Juventud, Santiago, 10 de julio de 1981” en *Pinochet: Patria y... Op. Cit.* p. 67.

³⁶ A. Rivera, *Op. Cit.*, p. 76.

entre los sindicatos, los estudiantes universitarios, la iglesia, e incluso, en un espacio considerado vital para la reproducción de los valores: los medios de comunicación social³⁷. La estrategia del marxismo sería el “engaño” y la manipulación, ejercida en la población en el plano de las conciencias, y por lo tanto, era ahí donde debía darse el enfrentamiento³⁸.

En el marco de este análisis se criticaba fuertemente el trabajo de los artistas de izquierda y de oposición en general, argumentando que éstos eran manipulados por el “marxismo internacional”, interpretando toda manifestación artística como parte del supuesto complot elaborado desde los países del bloque soviético. A partir de esta concepción, la dictadura y los intelectuales que la apoyaron, sostuvieron que la labor del gobierno no debía intervenir en la actividad creativa de los artistas nacionales, y por el contrario, se debía respetar la libertad expresiva y alejarse de lo que denominaron el “dirigismo cultural”. Tal como mencionaría el Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, Enrique Campos Menéndez:

“La tarea estatal de protección e incremento de sólo las expresiones materiales de la cultura, evita confusiones que podrían, con daño de la libertad de creación, hacer caer al Estado en un rol dirigista que no le corresponde. Además, permite determinar más fácilmente aquellos bienes, tanto muebles como inmuebles, de nuestro patrimonio cultural de orden histórico, científico, bibliográfico y documental, cuya desaparición o deterioro constituiría un empobrecimiento de la nación”³⁹.

De esta cita se extraen dos tesis importantes. La primera es que el respeto por dicha libertad creadora tendría un límite, marcado por la presencia o no del marxismo. La función del Estado, entonces, sería resguardar el trabajo de los artistas de la permanente amenaza del marxismo, y no necesariamente fomentar la producción artística nacional. La segunda tesis se desprende de la primera, en la medida que el Estado no asume el rol de producción y emisión de contenidos, sino que se limitaría a la

³⁷ Augusto Pinochet, “Discurso segundo aniversario del gobierno, Santiago, 11 de septiembre de 1975”, en *Pinochet: Patria y... Op. Cit.* p. 57.

³⁸ Esto también aparece mencionado en el discurso emitido en la conmemoración del primer año de gobierno el 11 de septiembre de 1974, ver *Pinochet: Patria y... Op. Cit.* p. 56.

³⁹ Enrique Campos Menéndez “Informe Dibam 1973-1984”, Manuscrito No. 098, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

“conservación” de las “expresiones materiales” de la cultura, es decir, de lo ya creado, el “patrimonio” adquiere rango constitucional:

“Conservar y conocer lo que hemos reunido y heredado por derecho propio es conservarnos y conocernos como nación... cuando una sociedad no tiene clara conciencia del patrimonio que le corresponde, rompe la continuidad”⁴⁰

Finalmente, bajo el principio de no intervenir en la actividad artística, el gobierno disminuyó la participación del Estado en estas materias, abandonando tareas asumidas desde la década de 1930 como la propiedad de algunas industrias culturales o el control y financiamiento de la educación. Tras el principio de la protección de la cultura chilena del ataque marxista y del dirigismo cultural, se implementaron medidas acordes con el nuevo sistema económico neoliberal.

En suma, la transformación más profunda se dio en el plano de las relaciones sociales producto del ingreso del neoliberalismo, y a pesar que éste implicaba destruir las bases de los vínculos sociales promulgados por el nacionalismo conservador (y transformar el significado de conceptos como comunidad y unidad nacional), la dictadura igualmente siguió apelando a este discurso nacionalista como estrategia legitimadora de lo realizado, erigiendo con ello una máscara nacionalista que pretendió encubrir la apertura al comercio exterior y a los contenidos culturales extranjerizantes. Esta permanente tensión entre el discurso y las prácticas es lo que trataremos en la sección siguiente.

2.- Proyectos culturales y el rol del Estado.

En la sección anterior desplegamos el discurso que el gobierno difundió con respecto a la concepción de cultura y esbozamos algunos principios relacionados con el rol del Estado en esa materia. Planteamos el abandono que habría tenido con respecto a ciertas funciones que asumió el Estado durante el siglo XX y el distanciamiento de una producción de contenidos de cultura y el traspaso a una precaria misión de conservación y vigilancia de la creación local. En esta sección haremos una exposición de una serie de políticas emprendidas en el ámbito de la cultura y las artes, tratando de visualizar los

⁴⁰ E. Campos Menéndez, *Op Cit.*

proyectos de política cultural presentes en el gobierno y los debates con respecto al papel del Estado en estas materias.

Según han planteado varios autores ya citados, la ausencia de una política cultural unificada no implica la inexistencia de acciones relativas al ámbito de la cultura. Estos autores han presentado cada una de las políticas asociadas a un discurso ideológico que nutrió al régimen en su totalidad y han concluido que cada accionar es una consecuencia de las transformaciones económicas y políticas generales implementadas por la dictadura. A través de nuestra investigación, hemos podido detectar que no sólo hubo prácticas desprendidas de los proyectos generales al plano de las políticas culturales, sino que también existieron dos proyectos con respecto al papel del Estado, los cuales se alojaron en distintas oficinas gubernamentales. La poca voluntad del gobierno de crear un organismo centralizado que dirigiera estas materias se vio permanentemente asediada por funcionarios que voluntariosamente pedían mayor presencia estatal en cultura. Por ello, examinaremos las políticas implementadas, incluidas la represión al arte de oposición y también trataremos de revelar los proyectos gestados.

a) Estado subsidiario en el arte y la cultura.

Tal como esbozamos en la sección anterior, una de las definiciones del Estado en cuanto a su papel en el plano de la cultura y las artes correspondió a su retiro de la producción cultural y el abandono de algunas industrias que en su momento resultaron fundamentales. Esto se desarrolló bajo el principio del respeto a la libertad creadora, pero también, bajo la concepción del Estado subsidiario, el cual sólo ejerce funciones sociales cuando “las sociedades intermedias o los privados, no pueden asumirlas adecuadamente. En este caso, el Estado actúa en subsidio, por razón de “bien común”⁴¹.

El Estado subsidiario fue la fundamentación permanente para respaldar la implementación de medidas neoliberales y con ello, la privatización de una serie de empresas de propiedad estatal. Esta misma lógica se aplicó a las materias artísticas, puesto que el Estado, si bien debía hacerse cargo de asegurar el desarrollo cultural del país, no debía intervenir directamente en él. Tras esta máscara de la libertad creativa, que ya hemos analizado, el Estado se liberó de las industrias culturales que tenía a su cargo. Un ejemplo fue el caso del Sello discográfico IRT (Industria Nacional de Radio y

⁴¹ *Declaración de Principios del Gobierno de Chile*, Santiago, 1974.

Televisión), el cual fue creado a través de la compra del 51% de las acciones del sello RCA hacia fines de la década de 1960, y durante la Unidad Popular se transformó en la industria de impresión y distribución de material fonográfico más importante del país. Tras el golpe de Estado, sus oficinas fueron allanadas y se interrumpió la producción de material grabado listo para copiar y reproducir. La industria discográfica, en general, tuvo una baja en sus niveles históricos, Valerio Fuenzalida señala que “mientras en 1972 se producía 6,3 millones de discos, en 1980 sólo se produjo 968 mil”⁴², producto de los límites puestos a la grabación de discos locales, por el clima represivo, pero en mayor medida por los beneficios entregados por el gobierno para la importación de discos desde el extranjero, a precios frente a los cuales la industria nacional no pudo competir. En la década de 1970, tras varias crisis en la administración económica, la sección de sello discográfico de IRT fue vendida y se transformó en el Sello Alba, que posteriormente pasó a ser Arci Music, quienes heredaron el material y el catálogo de la otrora industria estatal⁴³.

Otro caso importante fue la Editora Nacional Quimantú, creada por la Unidad Popular a partir de la estatización de la Editorial Zig-Zag en 1971⁴⁴ y que tras el golpe de Estado fue transformada en la Editora Nacional Gabriela Mistral, desde la cual se intentó desarrollar un proyecto editorial pro-régimen, que no tuvo un éxito sostenido más allá de los primeros dos años de gestión militar. Según ha estudiado Isabel Jara, las colecciones producidas por la editorial entre 1974 y 1975 tenían un tinte patriótico y nacionalista que inmediatamente entró en contradicción con el criterio comercial, es decir, la necesidad de concientizar versus la necesidad de vender⁴⁵. Este tipo de industrias, en general, le reportaban al Estado más pérdidas que ganancias y bajo ese criterio funcionó editorial Quimantú hasta septiembre de 1973, puesto que apostaron a la venta masiva de libros a bajos precios, sin ninguna ganancia. Dentro de los principios de la dictadura, mantener una empresa en esas condiciones no correspondía al criterio tecnócrata que ya se estaba instalando desde 1975, y por ello el informe de la CORFO

⁴² Valerio Fuenzalida *La industria fonográfica chilena*. Santiago, Ceneca, 1985, p. 7.

⁴³ Agradezco a los musicólogos Juan Pablo González, Alvaro Menanteau y al sociólogo Felipe Solís por la entrega de información para reconstruir la historia del sello IRT.

⁴⁴ Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro en Chile. Desde la conquista hasta el bicentenario*, Santiago, Ed. Lom, 2010 [1993], p. 180.

⁴⁵ Isabel Jara, “Graficar una “segunda independencia”: el régimen militar chileno y las ilustraciones de la Editorial Nacional Gabriela Mistral. 1973-1976”, *Revista Historia*, No. 44, vol. 1, enero-junio 2011, pp. 144.

sobre esta materia fue categórico “no existe ninguna razón para que Gabriela Mistral siga en poder del Estado”⁴⁶.

Fue así como la empresa fue licitada y adquirida por una imprenta privada en 1976, por un valor mínimo en relación a sus capitales y en los años siguientes se dedicó a imprimir los libros del Ministerio de Educación, hasta que en 1981 se volvió licitar y la empresa fue desmantelada, decretando su quiebra definitiva en 1982⁴⁷. Al igual que en el caso de la industria fonográfica, la primera década de la dictadura también fue testigo de una baja abrupta en la producción y venta de libros y revistas. Según Bernardo Subercaseaux, hacia 1979 la edición de libros en Chile cayó a menos de la mitad de los que se publicaban en 1972⁴⁸. Esto se produjo, también por el levantamiento de impuestos a la importación de este tipo de material, pero también, por la implementación del IVA a la venta de los libros, factor que complejizó más aún la producción nacional.

Un tercer caso fue Chile Films, empresa que si bien fue creada con el rango de autónoma, tuvo presencia de capitales del Estado a través de la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO)⁴⁹, y participación en la dirección y posteriormente en el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica Nacional⁵⁰. Tras el golpe de Estado, Chile Films fue clausurada y la intervención militar implicó también la destrucción y quema de miles de metros de películas⁵¹. En el ámbito general de la industria, como en los casos anteriores, también se produjo una reducción abrupta de la producción de cine nacional, debido a la eliminación de las medidas proteccionistas y la baja de aranceles para la importación. Tal como había ocurrido la editorial estatal, en Chile Films también se intentó crear un proyecto de cine partidario del régimen, con películas que sólo quedaron en las maquetas de sus guiones, como ocurrió con: “Los mil días”, basada en el *Libro Blanco del cambio de gobierno*, texto justificatorio del golpe y la represión posterior, escrito por el historiador Gonzalo Vial; o la biografía de Gabriela Mistral que elaborara Enrique Campos Menéndez⁵². Sin embargo, el criterio económico

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 145.

⁴⁷ B. Subercaseaux, *Op. Cit.* p. 207-208.

⁴⁸ B. Subercaseaux *Op. Cit.*, p. 72.

⁴⁹ CORFO fue creada en 1939 con el objetivo de fomentar la creación de industrias extractivas y manufactureras nacionales e implementar el sistema de industrialización sustitutivas de importaciones.

⁵⁰ María de la Luz Hurtado (editora) *La industria cinematográfica chilena: desafíos y realidad*, Santiago, Ceneqa, Serie Industria Cultural, 1986, p. 23.

⁵¹ Jacqueline Mouesca, *Cine chileno veinte años. 1970-1990*. Santiago, Ministerio de Educación, 1992, p. 40.

⁵² A. Cavallo y M. Salazar, *Op. Cit.*, p. 137.

primó y el gobierno terminó por deshacerse de esta empresa en 1977⁵³, lo que truncó una parte del proyecto nacionalista.

En suma, en estas dos últimas oficinas se intentó un proyecto de difusión de contenidos oficialistas del régimen, lógica propia del nacionalismo que exige intervención del Estado en las distintas materias. Sin embargo, el consenso gremialista y neoliberal tras el Estado subsidiario prevaleció, lo que sumado al discurso sobre el respeto que tendrían por la libertad creadora y el desinterés de la dictadura en potenciarlas como medios de propaganda del régimen, provocaron la caída en la producción y las ventas, dejando trancos estos proyectos.

La paradoja de lo recién expuesto es que el Estado mantuvo la propiedad de una serie de medios de comunicación que resultaron claves en el plan de controlar la circulación de la información y la socialización de los principios que regularían las relaciones sociales. Entre los medios se puede mencionar *Canal Nacional de Televisión*, la *Radio Nacional*, *Radio Colo Colo* y el periódico *La Patria*, luego renombrado *El Cronista* y posteriormente *La Nación*⁵⁴. El canal de Televisión, la radio Colo Colo y el periódico eran parte de los organismos estatales antes del golpe, en tanto la *Radio Nacional* fue creada el 14 de enero de 1974 por Decreto Ley No. 258 a partir de las radios confiscadas tras el golpe de estado.

Las apuestas en este plano fueron ampliar la cobertura territorial de influencia de estos medios, invirtiendo grandes sumas en la conectividad. Por ejemplo, el Canal Nacional de TV cubrió todo el territorio nacional a partir del año 1975, abarcando al 90% de la población, y hasta fines de los años 80 fue el único canal que llegaba a zonas alejadas del país como las regiones de Los Lagos, Aysén y Magallanes. Asimismo, a través de las políticas económicas hubo un esfuerzo por multiplicar el acceso de la población a los receptores de radio y principalmente de televisión. La adquisición de los aparatos de TV aumentó 352 por ciento entre 1974 y 1983⁵⁵, lo cual significaba que hacia 1983 cerca del 95% de los hogares chilenos tenía un televisor.

La difusión de los mensajes de la televisión estatal, las radioemisoras y la prensa, eran elaborados en los consejos internos de cada medio o bien, desde las oficinas de DINACOS (Dirección Nacional de Comunicación Social), un organismo

⁵³ Ascanio Cavallo y Manuel Salazar indican que Chile Films fue adquirida por Radio Nacional en 1977. A. Cavallo y M. Salazar *Op. Cit.* p. 137.

⁵⁴ G. Munizaga *Op. Cit.* p. 38 y *Transformaciones de la legislación cultural y artística chilena en el periodo 1973-1981*, Santiago, Cenecha, s/f, p. 29.

⁵⁵ José Joaquín Brunner y Carlos Catalán, *Industria y mercados culturales en Chile: descripción y cuantificaciones*. Santiago, FLACSO, Documento de trabajo No. 359, 1987, p. 18.

dependiente de la Secretaría General de Gobierno desde la cual se emitían los comunicados públicos oficiales del gobierno, así como las instrucciones para la cobertura de determinados hechos noticiosos. DINACOS era la entidad que censuraba, que emitía las denominadas *listas negras* y también que controlaba la información. En la actualidad, es bastante poco lo que se sabe de esta oficina, pues sus archivos aún permanecen desaparecidos, habiéndose reconstruido parte de su historia a partir de entrevistas o documentos sueltos que quedaron archivados en algunas bibliotecas⁵⁶.

La estrategia, en este caso, no corresponde a una intervención que dialogara con los proyectos de política cultural esbozados en este artículo, sino que estos medios cumplieron el rol fundamental de incorporar en la población los nuevos “sentidos comunes” propios del neoliberalismo.

b) El “apagón cultural”: debates sobre el papel del Estado en la cultura.

Uno de los aspectos más estudiados del accionar de la dictadura en materia artístico-cultural fue la represión, desarrollada violentamente desde el mismo día del golpe de Estado, para luego institucionalizarse mediante la censura a través de distintas oficinas que definieron lo que sería aceptable de difundir en los circuitos artísticos y medios de comunicación.

Los límites de lo aceptable se relacionaba con las definiciones generales de la cultura chilena, explicadas en la sección anterior, y lo inaceptable, se define por oposición, negando todo espacio público a las manifestaciones asociada al marxismo o sus modelos políticos adherentes. Como el arte fue uno de los elementos fundamentales desarrollados por la Unidad Popular, con una política cultural amplia que profundizó el papel del Estado en esta materia y el apoyo de un gran porcentaje de profesionales de todas las artes, que proyectaron en ese gobierno sus ideas de crear y difundir arte popular⁵⁷, las medidas tomadas inicialmente tras el golpe de Estado fueron devastadoras en este campo y se insertaron en la primera etapa coercitiva del régimen, que ha sido

⁵⁶ Una de las pocas investigaciones específicas sobre este organismos es Luz María Chadwick, Valentina Justiniano, Victoria Martín y Daniela Riutort, *DINACOS: la historia no contada*, Tesis Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Diego Portales, 1999.

⁵⁷ Cesar Albornoz, “Porque esta vez no se trata, de cambiar a un presidente. La cultura en la Unidad Popular”, en Julio Pinto (ed. y comp.), *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Santiago, Eds. Lom, 2003, pp. 147-176.

definida como “represión indiscriminada” y focalizada en la “venganza” contra los ex funcionarios y adherentes a la Unidad Popular⁵⁸.

Durante esta etapa se desarrollaron allanamientos a espacios artístico-culturales como a las oficinas de los sellos DICAP (perteneciente al Partido Comunista) e IRT (estatizado en los años 60) bajo el fundamento de que “Chile era el trampolín de la guerrilla urbana a través de la confección de discos. Estos fueron grabados por artistas chilenos y por elencos tupamaros, los que impunemente solicitaban hora y sala de grabación para realizar su objetivo”⁵⁹. Se produjo el bombardeo al palacio de Bellas Artes que alojaba al Museo de Bellas Artes y al Museo de Arte Contemporáneo bajo el pretexto de una denuncia que ahí se ocultaban 200 militantes del MIR⁶⁰; se allanó y destruyó materiales filmicos en las oficinas de Chilefilms⁶¹, así como libros y revistas en las imprentas de la editorial Quimantú, además de detener su proceso de distribución a nivel nacional⁶². Otros organismos fuertemente allanados fueron las Universidades, donde a la destrucción física se sumó la exoneración de profesores, artistas y funcionarios, así como el cierre de carreras. En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile se habría encontrado “literatura marxista y propaganda a favor de la fenecida Unidad Popular”⁶³, mientras la Casa Central de la Universidad Técnica del Estado fue bombardeada, además de detener a profesores, funcionarios y alumnos, siendo conducidos al Estadio Chile, que por entonces, era uno de los grandes centros de detención política de Santiago. En ese proceso fue aprehendido el actor y cantor popular Víctor Jara, quien posteriormente fue asesinado y su cuerpo abandonado en la calle⁶⁴.

Si bien la muerte de Víctor Jara no fue difundida por la prensa, salvo una pequeña nota aparecida en *La Segunda*, su conocimiento fue público y masivo e implicó la demostración de la omnipotencia de la dictadura y la crudeza con que actuarían los organismos represivos clandestinos. El cerco sobre la música, una de las caras más importantes del arte asociado a la Unidad Popular, se fue estrechando y se produjo una transformación en los circuitos utilizados por los artistas. Los conciertos masivos en

⁵⁸ Hugo Fröling y María Eugenia Rojas, *La represión política en Chile. Los hechos*, Madrid, Ed. IEPALA, 1988, p. 13.

⁵⁹ Raquel Cordero, “El Arte se libera en Chile”, *El Mercurio*, 30 de septiembre de 1973, p. 50.

⁶⁰ A. Cavallo y M. Salazar, *Op. Cit.*, p. 131.

⁶¹ Jacqueline Mouesca, *Cine chileno veinte años. 1970-1990*. Santiago, Ministerio de Educación, 1992, p. 34.

⁶² Bernardo Subercaseaux *La industria editorial y el libro en Chile (1930-1984)*, Santiago, Ceneqa, 1984, p. 66.

⁶³ “Nuevo allanamiento en Facultad de Ciencias y Artes Musicales” en *La Segunda* 8 de octubre de 1973, p. 20.

⁶⁴ Joan Jara, *Víctor Jara. Un canto truncado*, Barcelona, Ed. Argos Vergara, 1983.

teatros y radios fueron reemplazados por la actuación en programas de televisión, disminuyendo con ello el rubro del espectáculo en vivo y de la grabación de discos. Asimismo, los artistas excluidos de estos medios fueron creando un circuito paralelo a través de la fundación de peñas folklóricas y locales alternativos, las cuales comenzaron a aparecer a mediados de la década de 1970. Estos espacios, por incorporar a artistas disidentes, fueron objeto de permanente acoso por parte de los organismos de seguridad, quienes asistían a éstas para supervisar el tipo de música difundida, a lo que se sumó la detención de artistas y público presente⁶⁵.

La represión y la creación de un contexto hostil para la producción de arte, salvo los organismos explícitamente oficialistas o sin adhesión política explícita, provocó un aumento del flujo de exiliados, transformándose los países europeos en los principales receptores de los artistas chilenos, donde pudieron continuar desarrollando sus carreras. Hay mucha literatura sobre la cultura en el exilio, en el plano de la música, el cine, la pintura, entre otros.

En tanto, en el interior, al igual que los músicos en el caso de las peñas, los artistas intentaron reconstruir los circuitos culturales de manera autogestionada, manteniéndose marginados de cualquier instancia gubernamental, siendo dificultoso incluso su acceso a la prensa. Un caso emblemático fue el teatro, que también a mediados de la década de 1970 comienza a reactivarse con obras que plantearon agudas críticas al sistema económico y social implementado por la dictadura, como lo fueron “Tres Marías y una rosa”, de David Benavente y el Taller de Investigación Teatral; “Lo crudo, lo cocido y lo podrido”, de Marco Antonio de la Parra y “Hechos consumados” de Juan Radrigán por nombrar sólo algunas de las obras más emblemáticas⁶⁶.

Estas manifestaciones han sido estudiadas con mayor profundidad, porque dichos circuitos no oficiales permitieron la creación de nuevos contenidos artísticos, permitiendo la renovación del arte chileno, hacia la década de 1980⁶⁷. Sin embargo, su desarrollo no fue sencillo, pues debieron lidiar con las distintas medidas que iba implementando el régimen para obstruir estas actividades, entre las que se contaba la implementación de un impuesto del 22% de la venta de entrada a los espectáculos

⁶⁵ Gabriela Bravo y Cristian González *Ecós del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar. 1973-1983*, Santiago, Ed. Lom, 2009.

⁶⁶ María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, “Transformaciones del teatro chileno en la década del 70”, en María de la Luz Hurtado, *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980. Antología Crítica*, Santiago, Ceneca, 1982.

⁶⁷ Nelly Richards, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago, Ed. Metales Pesados, 2007.

artísticos, o la necesidad de requerir autorización del Jefe de Estado de Emergencia para realizar eventos artísticos; enfrentar las campañas de prensa que deslegitimaban estas actividades, la exclusión de los medios de comunicación (por lo menos hasta 1978-1979 que surgieron los de oposición) y la derogación de las medidas legislativas proteccionistas del arte nacional.

Por otro lado, los artistas debieron lidiar con las medidas más ofensivas como ataques y atentados encubiertos, es decir, no reconocidos oficialmente por el gobierno, como el incendio que afectó a la carpa de la Compañía de Teatro La Feria en 1979 producto de un ataque con bombas molotov⁶⁸, o los atentados de las mismas características a algunas peñas⁶⁹, la existencia de listas negras de actores y cantantes en los canales de televisión⁷⁰, las amenazas de muertes a artistas adherentes a la opción No⁷¹, entre muchos otros.

No podemos mencionar con detalle cada una de las medidas represivas implementadas por el régimen, pero si podemos dar cuenta de esta doble estrategia, que podríamos denominar legal-ilegal, y que eran implementadas por distintos organismos. La vía “legal” correspondía a las condiciones que el nuevo sistema le impondría al desarrollo del arte, como el cobro de impuesto a las entradas a espectáculos artísticos, siendo exceptuados aquellos de “índole artística, científica o cultural”, auspiciados por el gobierno mediante decretos, por la Universidad de Chile u otras entidades estatales y por corporaciones culturales municipales. En julio de 1980, este reconocimiento quedó en manos exclusivas del Ministerio de Educación Pública⁷². Aunque el criterio que se estableció para la exención hacía referencia a la “calidad artística”, desde que esta facultad se trasladó al Ministerio se procedió a negar el beneficio a las obras que “tenían clara intencionalidad política”, según declaró Germán Domínguez, director del Departamento de Extensión Cultural encargado de esta labor⁷³.

A su vez, las medidas más ocultas y por lo mismo, más violentas, fueron implementadas por organismos de seguridad, primariamente por la Dirección de

⁶⁸ “Una pareja sin “Hojas de Parra” en *La Tercera de la Hora*, Suplemento Estreno, 12 de marzo de 1977, p. 19.

⁶⁹ G. Bravo y C. González, *Op. Cit.*, p. 99.

⁷⁰ Oscar Contardo y Macarena García, *La Era Ochentera. Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*, Santiago, Ediciones B, 2007, p. 21.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 147-150 y “Los artistas se unen para enfrentar las amenazas”, *La Época*, 6 de noviembre de 1987, p. 15.

⁷² Esto fue establecido en el Decreto Ley No. 827, del Ministerio de Hacienda, publicado el 31 de diciembre de 1974 y en el Decreto Ley 3454 del Ministerio de Hacienda publicado el 25 de julio de 1980.

⁷³ “Una década con el arte sobre ruedas”, *La Época*, 14 de julio de 1987, p. 23.

Inteligencia Nacional (DINA) y luego por su reemplazante, la Central Nacional de Inteligencia (CNI), o bien por disposiciones aún desconocidas enviadas por DINACOS. Como ha mencionado Anny Rivera, al ser varios los organismos dedicados a regular el ambiente artístico, muchas medidas que se tomaron resultaban contradictorias y el resultado final era irrisorio. Un ejemplo se produjo en el año 1981, cuando el grupo de música andina *Illapu* se encontraba de gira en Europa. Esta agrupación se había hecho conocida el año 1974, siendo número uno en las radios y reportados en prensa hasta el año 1977 cuando deciden salir. Con un discurso explícito de defender la música popular, pero sin cantar aún contra la dictadura, fueron contratados para actuar en un programa de televisión *Chilenazo* y al momento de arribar al aeropuerto, no se les permitió descender del avión⁷⁴.

Otro hecho, también vinculado a la música, fue la persecución realizada a los artistas de las peñas, integrantes del posteriormente denominado Canto Nuevo, quienes fueron excluidos de la televisión y la radio, pero eran publicitados en varios medios de prensa nacionales, hasta que comenzó el rumor de su vínculo con los grupos de izquierda⁷⁵, desatándose una campaña comunicacional en su contra.

Como se observa, había conceptos contradictorios al interior del régimen, que no se pudieron resolver hasta el final, debido a la carencia de un organismo único regulador de estos aspectos. A nuestro criterio esto también se relaciona con el carácter represivo de la dictadura, que permitía a los organismos de seguridad mantener la presión sobre el resto de las oficinas gubernamentales.

Para definir este clima, los artistas e intelectuales de oposición se apropiaron del concepto “apagón cultural”, el cual, paradójicamente, surgió de los oficiales de la Armada en 1976 -que por entonces estaban al mando del Ministerio de Educación-, para calificar las malas evaluaciones obtenidas por los cadetes en las pruebas de historia y por los alumnos secundarios en la Prueba de Aptitud Académica, evaluación obligatoria que debían cursar los jóvenes para ingresar a la educación universitaria⁷⁶. A raíz de este concepto se produjo una polémica, la cual escondía un debate acerca del papel que el Estado debía tener en las materias culturales.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 21.

⁷⁵ Las noticias sobre los eventos y los artistas que participaban en las peñas, así como en los Festivales organizados por la productora Nuestro Canto o por el Sello Alerce, fueron publicadas especialmente en el periódico *La Tercera*.

⁷⁶ Esto fue recogido en el reportaje “Las luces se apagan” de *Revista Araucaria de Chile*, No. 2, 1978, pp. 200-205.

La posición de los intelectuales y funcionarios partidarios del régimen, pero críticos con respecto al abandono que veían de las tareas culturales y educativas desde el gobierno, plantearon que el “apagón cultural” correspondía a una crisis integral producida en los últimos veinte años y donde los principales culpables serían los gobiernos anteriores que implementaron reformas educacionales que sólo consiguieron bajar el nivel de exigencia de los currículums de los alumnos⁷⁷.

Parte de esta argumentación se dirigió a analizar el nivel de lectura que tenía el país, encontrando en ésta una de las causas del “apagón”. En 1977, las Jornadas del Libro y la Cultura realizadas en conjunto por la Universidad Católica, Universidad de Chile, Universidad Técnica del Estado entre otras, y patrocinadas por el Ministerio de Educación, concluyeron que “en Chile se lee cada día menos” y eso se debía a la organización educacional del país no adecuada, a la escasez de bibliotecas públicas, a la aparición de nuevos medios de comunicación como la televisión que reemplazaba la función recreacional del libro y al poco atractivo que, supuestamente, tenían éstos, porque no habían incorporado los elementos de la cultura visual contemporánea⁷⁸. Bajo este análisis, no se debía hablar de un “apagón”, porque dicho concepto daba cuenta de un oscurecimiento abrupto, más bien habría que definirlo como “apagamiento cultural”.

Otro elemento de esta polémica, lo aportó la decisión del gobierno de aplicar a los libros el Impuesto al Valor Agregado (IVA), igual que a los otros bienes de consumo, lo que contribuyó a encarecer el costo de producción de éstos. Intelectuales partidarios del régimen se manifestaron en contra de la medida, pues no contribuiría a mejorar la situación de la crisis cultural, sino que la agravaría. Así lo manifestó el abogado y profesor pro-régimen Maximiano Errázuriz:

“Muy por el contrario, solo se persigue hacer ver al Gobierno el grave daño que se causa a la comunidad nacional, y lo que es peor aún, la pérdida de ese enorme esfuerzo desplegado por el propio Gobierno, a través de la Dirección de Asuntos Culturales, para mejorar el nivel intelectual de nuestro país”⁷⁹.

⁷⁷ “Bajo rendimiento escolar” en *La Tercera de la Hora*, 8 de abril de 1977, p. 3.

⁷⁸ “A modo de conclusiones. Jornadas del libro y la cultura”, Santiago, 1977, p. 6.

⁷⁹ Maximiano Errázuriz “La sinrazón del IVA” en *La Tercera de la Hora*, 18 de enero de 1977, p. 3. Campos fue Asesor Cultural de la Junta Militar y luego encargado de la Dirección de Archivos y Museos.

A lo anterior, se sumaron las críticas que recibió el régimen por la censura al ingreso de obras literarias extranjeras, frente a lo cual el vespertino *La Tercera* debió salir en su defensa:

“La Dirección de Informaciones de Gobierno entregó una declaración precisando que ‘no existe ni existirá ninguna restricción de ingreso al país de diarios, revistas o impresos en general, salvo las publicaciones específicamente con carácter pornográfico y panfletos extremistas y subversivos [...] es una campaña que quiere dejar a los militares como retrógrados, opuestos a la cultura y rechazando a conocidas figuras de la literatura mundial. De esta manera, nuevamente se distorsionaba el verdadero espíritu que anima al Gobierno buscando desprestigiarlo ante la opinión pública mundial... La posición del Gobierno es taxativa: Chile no pone trabas a la cultura. Ninguna campaña de mentiras podrá contrarrestar esta firme realidad’⁸⁰

Dentro del propio régimen no hubo consenso en torno a esta medida. Las críticas fueron cautelosas y en nombre de las disposiciones que el propio régimen planteó en los documentos oficiales que ya hemos analizado. El consenso estuvo siempre en la necesidad de proteger e incentivar el “hábito de la lectura”, sin embargo, funcionarios como Enrique Campos Menéndez (quien asumió la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos) justificó la disposición precisando que el dinero obtenido por este impuesto sería utilizado para fomentar las actividades de desarrollo cultural que el gobierno promovía, como la adquisición de nuevos libros, la creación de nuevas bibliotecas públicas, los planes de alfabetización, entre otros⁸¹.

A pesar de los intentos por crear un Instituto de Fomento del libro, la presión ejercida por las editoriales y universidades, el gobierno no declinó la medida del IVA, impuesto que se mantiene hasta el día de hoy.

A través de esta polémica, aparece nuevamente el rol del Estado en las políticas culturales. El consenso de los intelectuales partidarios del régimen, desde 1977, estuvo en que el Estado debía ser subsidiario y no podría marcar la pauta de la producción

⁸⁰ “Patrimonio Cultural” en *La Tercera de la Hora*, 15 de abril de 1977, p. 3

⁸¹ Enrique Campos Menéndez “Hacia un eficiente desarrollo cultural”, *El Mercurio de Valparaíso*, 12 de septiembre de 1977, p. 7.

artística e intelectual de manera directa, es decir, evitar el “totalitarismo”. Sin embargo dentro del régimen se fueron articulando distintos proyectos de política cultural.

c) *El proyecto del conservadurismo: el Estado y la protección del patrimonio.*

Enrique Campos Menéndez se autodefinió como “el primer funcionario del régimen”, recalcando que participó de la redacción de los primeros bandos emitidos por la Junta Militar durante el golpe de Estado. Este escritor magallánico fue uno de los primeros en diseñar y presionar por la creación de una política cultural, ocupando un puesto recién creado, el de Asesor Cultural de la Junta Militar en 1973⁸² y participó en la elaboración de los documentos claves como la Declaración de Principios de la Junta de Gobierno, dejando su sello en las definiciones sobre cultura e historia.

Aparte de participar del Comité de la Editora Nacional Gabriela Mistral y fomentar el proyecto nacionalista que hemos mencionado, fue gestor de la Comisión de Estudio y Reforma de la Legislación Cultural creada en 1975 y que tenía por objetivo estudiar y revisar “la legislación relativa a las manifestaciones culturales de la nación en sus diversos géneros, formas y modalidades, con facultades para examinarla, para proponer nuevos textos o introducir modificaciones a los existentes, a fin de lograr una legislación armónica y adecuada al desenvolvimiento cultural del país”⁸³, disponiendo de un año para articular una propuesta. Sobre la labor de este grupo, Campos declaró que entre los planes estaban:

“...sacar adelante leyes que permitan el mayor aprovechamiento del potencial intelectual de los chilenos. Por ejemplo, está en avanzado estudio la ley que crea el Instituto del Libro, la ley para el Instituto de Protección de la Artesanía, el Consejo Musical, que estudia la creación del colegio de músicos. Además vamos a crear una revista cultural de gran categoría y vamos a organizar en cada una de las regiones del país un centro cultural con el propósito de que no haya una sola comuna sin

⁸² El cargo fue creado por Decreto Ley N° 804 del Ministerio del Interior, con fecha 19 de diciembre de 1974. Sin embargo, Campos Menéndez ya tenía funciones de asesoría y participó por ejemplo de la redacción de los primeros bandos de la Junta y de la Declaración de Principios el año 1974. Cuando él asume la dirección de la Dibam en 1977, el cargo desaparece.

⁸³ “Comisión de Estudio y Reforma de la Legislación Cultural”, Decreto Ley No. 457, del 29 de mayo de 1975, en Edwin Harvey *Legislación Cultural Andina*, Tomo IV-Chile, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1981, p. 173.

un instituto cultural. Por último nos ocuparemos de reavivar los tratados culturales que existen con los países amigos”⁸⁴

Ninguno de los proyectos esbozados por la comisión fue ejecutado. Más tarde, Campos asumió la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), y estando en ese cargo mencionó en varias ocasiones los planes del gobierno de crear un organismo único encargado de materias culturales. Esto se traduciría en la creación de una Dirección Nacional de Cultura dentro del Ministerio de Educación, ya que debido a la municipalización de los colegios estatales, este organismo quedaría más desocupado de labores:

“A fin de cumplir estos propósitos se estudia la estructuración de una Dirección Nacional, cuya base será la actual Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, a la cual se le agregarán todos los otros organismos relacionados con la cultura, dependientes del Ministerio de Educación. Esta nueva rama del Ministerio tendrá como misión fundamental, por una parte, la preservación e incremento del patrimonio cultural chileno; y por la otra, su utilización científicamente orientada en favor de la población de todo el país”⁸⁵

A pesar del ímpetu de Campos Menéndez y de la elaboración de un diseño más o menos coherente de una política estatal asociada a la cultura, ninguna de las medidas anunciadas lograron transformarse en realidad, ni de la Comisión ni dentro del Ministerio. Según lo que hemos investigado, planteamos que Campos Menéndez debió circunscribir estos proyectos al marco de acción que le permitió la dirección de Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, desde donde intentó “incrementar la función educativa del Estado”⁸⁶ a través de actividades de extensión relativas a la cultura chilena. El rol del Estado, para Campos Menéndez, consistía en la “custodia” del patrimonio y con ello reforzar la identidad nacional. En diálogo con la definición de cultura que analizamos en la primera sección, este intelectual planteó que “el Estado es

⁸⁴ “Enrique Campos Menéndez: un intelectual que tiene fe en el hombre”, *La Tercera*, 8 de marzo de 1975, p. 8.

⁸⁵ Enrique Campos Menéndez, “Hacia un eficiente desarrollo cultural”, *El Mercurio de Valparaíso*, 12 de septiembre de 1977, p. 7.

⁸⁶ Enrique Campos Menéndez, “Informe Dibam 1973-1984”, Manuscrito No. 98, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

responsable de proporcionar los medios que permitan alcanzar el bien común de toda la sociedad”⁸⁷ y para ello, debe velar por el desarrollo de la educación y cultura, puesto que “no hay desarrollo económico ni social sin desarrollo cultural”⁸⁸. En su caso, su cargo le permitió contribuir al aumento de la cobertura de las bibliotecas públicas y el mejoramiento de las instalaciones de los museos, también el incremento de actividades de extensión de los organismos a su cargo, sin poder intervenir mayormente (como hubiera deseado) en el Ministerio de Educación. Dichas actividades correspondían a exposiciones temáticas y de arte, publicación de libros, y actividades itinerantes, todas asociadas al fomento de la “identidad nacional”:

“Producir el clima para que la creación artística e intelectual se manifiesten en plenitud bebiendo su inspiración en las fuentes de la chilenidad, para que ella sea representativa de la altura y capacidad que se merece nuestra tradición”⁸⁹.

Este proyecto, creemos, demandaba mayor participación del Estado, sin embargo, la propuesta de reorientar el Ministerio de Educación y transformarlo en la institución clave del arte y la cultura chilena fue desechada. En ese sentido, la labor de Campos Menéndez en la DIBAM fue la materialización de una parte de su proyecto, pero sólo hasta 1985, cuando fue enviado como embajador a España.

d) El proyecto neoliberal: reafirmación del estado subsidiario.

Entre tanto, el Ministerio de Educación lejos de asumir nuevas funciones culturales, se rediseñó bajo su propio concepto de política cultural, encarnado en el concepto de difusión de actividades artísticas de calidad por todo Chile, a través del Departamento de Extensión Cultural creado en 1977 y sus elencos artísticos estables como el Ballet Folklórico Nacional, el Teatro Itinerante, la Orquesta Sinfónica, entre

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ “Enrique Campos Menéndez: un intelectual que tiene fe en el hombre”, *La Tercera*, 8 de marzo de 1975, p. 8.

⁸⁹ Enrique Campos Menéndez, “Nueva concepción de desarrollo cultural. Metas y objetivos”, Manuscrito No. 61, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional, p. 7.

otros⁹⁰. En 1979 se creó el programa “Ciclos Itinerantes”, consistentes en giras nacionales con el objeto de “romper el aislamiento cultural de todas las regiones y generar paulatinamente hábitos y capacidad organizativa en las ciudades que permitieran, a la vez, ofrecer oportunidades y abrir caminos a todos los creadores e intérpretes chilenos, para dar a conocer su obra artística y empaparse de una realidad cultural, humana y geográfica enriquecedora”⁹¹.

Esta política específica fue denominada “Arte para todos”⁹², y puso énfasis en la realización de presentaciones y eventos con entradas a precios rebajados o gratuitas, según la localidad. Si bien el balance de las actividades realizadas por el propio Ministerio eran entusiasta, por la gran cantidad de lugares que se logró visitar (incluida la Isla de Pascua) ya sea con los elencos artísticos y con las exposiciones de pintura y diaporamas sobre la historia de Chile y del arte chileno, los medios dispuestos para estas actividades fueron limitados, debido a que el aporte del Estado en su financiamiento era mínimo en comparación con las dimensiones que debía alcanzar las actividades de estas disciplinas en el país. El concepto que se defiende acá nuevamente es el de la subsidiariedad.

Otro elemento que se gestó de la mano de las actividades subsidiadas por el Estado fue el interés por generar un marco legislativo que fomentara la participación de las empresas privadas en el financiamiento del arte, lo que también ha sido conocido como “mecenazgo cultural”. Como hemos explicado en otro estudio⁹³, las agrupaciones privadas de apoyo al arte, como la Sociedad de Amigos del Arte, la Sociedad de Amigos de la Opera, la Agrupación Beethoven y la Fundación Nacional de la Cultura, se dedicaron a canalizar el financiamiento entregado por las empresas a la formación de algunos artistas (a través de becas de estudio), a la creación de concursos o encuentros y a la realización de eventos como conciertos o exposiciones. Sin embargo, y como precisara Germán Domínguez, este trabajo se podría haber aumentado si el gobierno hubiese permitido “deducir impuestos de las sumas destinadas a financiar expresiones o manifestaciones artísticas”⁹⁴, siguiendo más o menos el modelo estadounidense. El

⁹⁰ Esto lo hemos analizado en “La batalla del folklore. Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX”, Tesis Licenciatura en Historia, Usach, 2006, cap. 3.

⁹¹ Departamento Extensión Cultural Ministerio de Educación, *Diez años de extensión cultural*, Santiago, 1987, p. 3

⁹² *El Arte recorre Chile*, Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, Santiago, 1989, p. 5.

⁹³ K. Donoso “¿Canción huasa o...” *Op. Cit.* p. 249.

⁹⁴ “¿Quién debe financiar la cultura?” *Que Pasa* No. 443, 11 de noviembre de 1979 p. 41.

proyecto apareció a fines de la década de 1970, para ser considerado dentro de las reformas tributarias⁹⁵.

Al igual que el caso de Campos Menéndez, este proyecto que se reiteró durante los años ochenta, no fue acogido por el gobierno, y Domínguez tuvo que concentrar su trabajo en la oficina que dirigía, sin poder acceder a una reforma sustancial para el gobierno, hasta 1987, cuando se configura un nuevo plan para crear una política cultural unificada, encargado al Ministro de Educación. Conocido como “Plan Nacional de Desarrollo Cultural”, se creó una comisión compuesta por César Sepúlveda de la Corporación de Amigos del Arte, el propio Germán Domínguez y Carlos Rioseco de la Academia de Bellas Artes, entre otros, con el objeto de desarrollar un programa de trabajo relativo al rol del Estado en la cultura y las artes. La comisión configuró cuatro propuestas, que no son nuevas si consideramos los emitidos por Campos Menéndez en la década del 70: “creación de un ministerio de Cultura, un Instituto del Patrimonio Nacional, Instituto Nacional de las Artes, un Instituto del Libro”⁹⁶. Lo que sí resultó novedoso fue la creación de un Fondo Nacional de la Cultura (FONDEC) que sin abandonar los principios más conservadores de protección del patrimonio nacional e incorporando la necesidad de fomentar el desarrollo de la cultura y las artes sin intervenir en el contenido, se implementa este concurso público en diciembre de 1988, para el cual el gobierno dispuso de medio millón de dólares para el financiamiento de proyectos, los cuales podrían postular a un máximo de cinco millones de pesos y se precisó que tendrían especial interés por aquellos que ya contaron con apoyo en dinero, para fortalecer la alianza con la empresa privada⁹⁷.

Este intento, que resultó exitoso, al parecer fue tardío para consolidar una imagen de protección de la cultura y las artes de la dictadura. Hacia 1990, el balance respecto a estas áreas fue nefasto, y los mismos ex-funcionarios del régimen reclamaron la necesidad de construir una política cultural “que defienda y rescate los valores del país”⁹⁸. Resulta paradójico entonces que el régimen que se autodefinió como nacionalista hasta el final de sus días, no lograra generar las condiciones para proteger y reproducir las tradiciones culturales, y por el contrario, los contenidos extranjerizantes

⁹⁵ “Actividades culturales a lo boy scout” *Que Pasa* No. 433, 2 de agosto de 1979 pp. 56-57.

⁹⁶ “El ministro de Educación nos dio total y completa libertad”, *La Época*, 28 de julio de 1988, p. 27.

⁹⁷ “Comienza a operar Fondo para desarrollo cultural”, *La Tercera*, 22 de diciembre de 1988.

⁹⁸ Declaraciones emitidas por Benjamín Mackenna, en “La asfixia cultural” *Revista Que Pasa*, No. 1054, 24 de junio de 1991, p. 69.

se apoderaron de los medios de comunicación, no pudiendo crear un arte comprometido con la dictadura y su legado político.

Por otro lado, tampoco se logró articular un organismo cultural que sirviera de fomento a las actividades artísticas y al desarrollo cultural. Por ello, durante los diez años que siguieron al término del régimen dictatorial –en años de la Concertación–, los esfuerzos se concentraron en revisar y crear dicha entidad. A esta conclusión se llegó en el “Seminario Políticas Culturales en Chile” organizado por el Ministerio de Educación en 1992:

“Lo que tenemos hoy en materia de normas y reglamentación sobre cultura es extenso y caótico, con infinidad de regulaciones, dispersas en diferentes cuerpos legales como Constitución, leyes, tratados internacionales, decretos leyes, decretos supremos, acuerdos del Banco Central, etc. sin que exista un criterio claro al rango normativo, ni tampoco una jerarquización de los problemas culturales, los bienes y las agendas culturales”⁹⁹.

De este diagnóstico surgen los intereses por agrupar las diversas instituciones en una sola, destacando la necesidad de que el Estado tuviera un rol activo en estas materias para poder terminar con las desigualdades en el acceso a bienes artísticos y culturales. Se diseñaron dos planes que tuvieron como resultado la creación de la “Ley de Donaciones Culturales” en 1990, que exentaba del pago de una parte de los impuestos de primera categoría a las empresas que realizaran donaciones a entidades o proyectos con fines artísticos o culturales. El cálculo consistía en el descuento del monto correspondiente al 50% del total de la donación, siempre que éste no superara el 2% de la renta imponible del impuesto global¹⁰⁰. Esto fue, finalmente, la concreción del proyecto que Germán Domínguez presentara en 1979.

El segundo plan permitió la reforma del Fondec, ahora nominado “Fondo de Desarrollo Artístico y Cultural”, que amplió la cobertura de éste en términos económicos, pero también especializó las artes a financiar¹⁰¹. Sólo en la década siguiente se crearía un organismo regulador y promotor de la cultura y las artes en

⁹⁹*Seminario Políticas Culturales en Chile. 31 de julio - 1 de agosto*, División de Cultura, Ministerio de Educación, Santiago, 1992. p. 86.

¹⁰⁰ Artículo 8°, Ley 18.985, Ministerio de Hacienda, publicada el 28 de junio de 1990.

¹⁰¹ Decreto 125, Ministerio de Educación, publicado el 5 de mayo de 1992; y Decreto 82, Ministerio de Educación, publicado el 7 de abril de 1994.

nuestro país, denominado Consejo Nacional de la Cultura y las Artes donde se concentrarían las actividades relativas a estas materias¹⁰².

Los gobiernos de la Concertación lejos de retomar el papel que el Estado tenía antes de 1973 en materias culturales, y recuperar, por ejemplo, las industrias perdidas, los gobiernos democráticos profundizaron el rol del Estado subsidiario en materias culturales, consolidando las medidas ya discutidas durante la década de 1980, como la participación de la empresa privada a través del mecenazgo vía disminución de impuestos, la difusión de “arte para todos” en sectores marginales, la ampliación del fondo destinado para el concurso público, entre otras medidas. Si bien cambiaron los rostros del gobierno, la máscara de la modernidad y el progreso, permaneció estable frente a las críticas internas y externas. Esta no fue una jaula de hierro, como denominó Tomás Moulián a las medidas políticas amarradas por Pinochet y sus asesores¹⁰³, sino una adhesión voluntaria y entusiasta al sistema heredado por la dictadura.

Conclusiones

En 1979, Augusto Varas utilizó la metáfora “las máscaras del carnaval”, para explicar cómo el régimen había destruido las bases de la identidad cultural nacional con la implementación de las medidas liberales monetaristas. Con ello, quiso explicar que los rituales nacionalistas utilizados por los militares carecían de contenido, estando lejos de formar una nueva cultura chilena, tal como habían manifestado reiteradamente en sus discursos¹⁰⁴. Coincidiendo con este análisis, consideramos que esta no fue la única máscara que erigió la dictadura, y la retórica nacionalista se acompañó de un discurso de respeto a la libertad creadora y de rechazo al “dirigismo cultural”, ambos para explicitar la oposición al marxismo. Tras esta segunda mascarada, se implementaron las medidas más crudas de hostigamiento y represión a los artistas de oposición, así como también poco a poco se fueron desmantelando las industrias culturales de propiedad del Estado, las que sin inversiones ni planes estratégicos, fueron arrasadas por la crisis económica y la competencia internacional.

Por ello, coincidiendo con el análisis de Varas, las principales medidas que derrocaron el proyecto nacionalista provinieron del mismo régimen, e incluso, el

¹⁰² Esto sucedió el año 2005, en el gobierno de Ricardo Lagos. Agustín Squella, *El jinete bajo la lluvia. La cultura durante el gobierno de Lagos*, Santiago, Ed. Aguilar, 2005, p. 132-133.

¹⁰³ Tomás Moulián, *Chile Actual. Anatomía de un mito*, Santiago, Ed. Lom-Arcis, 1997.

¹⁰⁴ Augusto Varas, “Dividendos Culturales”, *Análisis*, No. 19, diciembre 1979, pp. 37-39.

proyecto de Campos Menéndez, quien adecuó su preferencia nacionalista por el protagonismo del Estado hacia funciones más proteccionistas y vigilantes del patrimonio, no tuvo mayor eco que su materialización solo en la oficina gubernamental que tuvo a cargo.

Por lo tanto, la dictadura chilena no puso mayores esfuerzos en proyectar políticas que refundaran la cultura nacional, tal como los nacionalistas y los propios militares la comprendían. Esto se aleja, por ejemplo, del caso uruguayo, en el cual, según ha planteado Aldo Marchesi, la dictadura militar llevó a cabo un proyecto refundacional donde la cultura tuvo un rol importante, al aportar las raíces del consenso social que permitió el mantenimiento de los militares en el gobierno, utilizando el nacionalismo (anclado en el nativismo y ruralismo) como uno de los mecanismos para “refundar” la identidad nacional uruguaya y asimismo, conseguir la creación de un “nuevo tipo de individuo”¹⁰⁵. O del caso argentino, en el cual luego de una primera etapa represiva le siguió una rearticulación del discurso cultural nacionalista que permitió reconstituir el apoyo consensual a la dictadura, sostenida fuertemente en la política deportiva, siendo el ejemplo más claro de éste, la realización del campeonato mundial de fútbol en 1978¹⁰⁶.

A diferencia de los vecinos latinoamericanos, la dictadura chilena no concentró su proyecto en potenciar una transformación de la cultura nacional. Su énfasis e interés primordial estuvo en la creación e implementación de un proyecto de transformaciones radicales en las relaciones económicas y sociales, dado por el neoliberalismo y la desmovilización social, consolidando un sistema político de “democracia protegida”.

Paradójicamente, los delineamientos sobre políticas culturales que dialogó permanentemente con el nuevo sistema económico, terminó implementándose a fines del régimen, pero consolidó su funcionamiento en los años posteriores al término de la dictadura. La creación del Fondec fue la primera parte de la instauración de una política cultural que favorece la privatización de la producción artística y el incentivo a la empresa privada para financiar obras y eventos de distinta índole, cuya selección pasaría entonces, por el criterio de dicha empresas y ya no por la necesidad de proteger el patrimonio nacional.

¹⁰⁵ Aldo Marchesi *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones de su imaginario*. Editorial Trilce, Montevideo, 2001.

¹⁰⁶ Marco Novaro y Vicente Palermo *Historia Argentina 9. La dictadura Militar. Del golpe de estado a la restauración democrática*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

Albornoz, Cesar: “Porque esta vez no se trata, de cambiar a un presidente. La cultura en la Unidad Popular”, en Julio Pinto (Editor), *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Santiago, Eds. Lom, 2003.

Arriagada, Genaro: *El pensamiento político de los militares*, Santiago, Editorial Aconcagua, 1986.

Bravo, Gabriela y González, Cristian: *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar. 1973-1983*, Santiago, Ed. Lom, 2009.

Brunner, José Joaquín: *La Cultura autoritaria en Chile*, Santiago, Flacso, 1981.

Brunner, José Joaquín: *La cultura como objeto de políticas*, Documento de Trabajo No. 74, Flacso, Santiago, 1985.

Brunner, José Joaquín: *Cinco estudios sobre cultura y política*, Santiago, Flacso, 1985.

Catalán, Carlos y Munizaga, Giselle: *Políticas culturales bajo el autoritarismo*. Ceneca: 1986.

Comblin, José: *El poder militar en América Latina*. Ed. Sígueme, Salamanca, 1998.

Contardo, Oscar y García, Macarena: *La Era Ochentera. Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*, Santiago, Ediciones B, 2007.

Donoso, Karen: “La batalla del folklore. Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX”, Tesis Licenciatura en Historia, Usach, 2006.

Donoso, Karen: “¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de izquierdas y derechas”, en Verónica Valdivia, Julio Pinto, Rolando Alvarez, Sebastián Leiva y Karen Donoso, *Su revolución contra nuestra revolución II. La pugna marxista-gremialista*, Santiago, Lom, 2008.

Errázuriz, Luis: “Política cultural del régimen militar. 1973-1976” *Aisthesis*, Instituto de Estética UC, N° 40, 2006.

Fuenzalida, Valerio *La industria fonográfica chilena*. Santiago, Ceneca, 1985.

Jara, Joan: *Víctor Jara. Un canto truncado*, Barcelona, Ed. Argos Vergara, 1983.

Früling, Hugo y Rojas, María Eugenia: *La represión política en Chile. Los hechos*, Madrid, Ed. IEPALA, 1988.

García Canclini, Néstor “Políticas culturales y crisis de desarrollo. Un balance latinoamericano” en *Políticas Culturales en América Latina*, México, Editorial Grijalbo, 1987.

- Harvey, Edwin: *Legislación Cultural Andina*, Tomo IV-Chile, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1981.
- Hurtado, María de la Luz y Ochsenius, Carlos: “Transformaciones del teatro chileno en la década del 70”, en María de la Luz Hurtado, *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980. Antología Crítica*, Santiago, Ceneca, 1982.
- Jara, Isabel: *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile*, Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2006.
- Jara, Isabel: “Graficar una segunda independencia: el régimen militar chileno y las ilustraciones de la Editorial Nacional Gabriela Mistral. 1973-1976” en *Revista Historia*, No. 44, Vol. 1, enero-junio 2011, Santiago.
- Jara, Isabel: “Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial”, *Aisthesis*, No. 50, Universidad Católica, 2011.
- Marchesi, Aldo: *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones de su imaginario*. Editorial Trilce, Montevideo, 2001.
- Mouesca, Jacqueline: *Cine chileno veinte años. 1970-1990*. Santiago, Ministerio de Educación, 1992.
- Moulian, Tomás: *Chile Actual. Anatomía de un mito*, Santiago, Ed. Lom-Arcis, 1997.
- Munizaga, Giselle: *Políticas de comunicación bajo regímenes autoritarios: el caso de Chile*, Santiago, Ceneca, 1981.
- Pozo, Hernán: *Orientación cultural y educacional chilena. 1973-1981*, Documento de Trabajo No. 14, CIDE, Santiago, 1982.
- Richards, Nelly: *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago, Ed. Metales Pesados, 2007.
- Rivera, Anny: *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario*, Tesis Sociología Universidad Católica, Santiago, 1983.
- Squella, Agustín: *El jinete bajo la lluvia. La cultura durante el gobierno de Lagos*, Santiago, Ed. Aguilar, 2005.
- Subercaseaux, Bernardo: *La industria editorial y el libro en Chile (1930-1984)*, Santiago, Ceneca, 1984.
- Valdivia, Verónica: “¡Estamos en guerra señores! El régimen militar de Pinochet y el pueblo. 1973-1980”, en *Historia*, vol. 43, No. 1, junio 2010.
- Transformaciones de la legislación cultural y artística chilena en el periodo 1973-1981*, Santiago, Ceneca, s/f.

Seminario Políticas Culturales en Chile. 31 de julio - 1 de agosto, División de Cultura,
Ministerio de Educación, Santiago, 1992