



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la Comunicación e Imagen
Escuela de Periodismo

VOCES EN TRANSICIÓN
Cultura e intelectuales en Chile tras el regreso de la
democracia (1990 – 2006)

Memoria para optar al Título de Periodista

ALUMNA: María Graciela Marín Vicuña
PROFESOR GUÍA: Ximena Póo Figueroa

Santiago, Chile
2008

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría sido posible sin la ayuda de Ximena Póo, que esperó los resultados con paciencia y entregó el apoyo y el ánimo para que esta investigación llegara a buen fin.

Quisiera también agradecer a todos los entrevistados, que estuvieron dispuestos a dejar su testimonio con buena voluntad y sinceridad. Personajes como estos le siguen dando sentido a la cultura e intelectualidad del país. Ojalá cada vez sean más los interesados (y menos los que hacen caso omiso) en aportar en este tipo de estudios. A todos ellos, infinitas gracias y mucha suerte.

A mis compañeros de trabajo, Pablo Marín C., Andrés Gómez, Sonia Lira, Rodrigo Miranda, Roberto Careaga, Elisa Cárdenas, Rodrigo González y Denisse Espinoza, muchas gracias por la ayuda –muchos de los entrevistados se consiguieron gracias a sus datos-, el tiempo y el apoyo.

Una mención especial a Marcelo Morales, que estuvo en las buenas y en las malas, aportó con un sinnúmero de ideas y debió soportar cambios de ánimo y desesperaciones varias. Lo mismo a mi familia, Patricia Vicuña, Gustavo Marín, Verónica Marín y Pablo Marín V.: gracias por la paciencia, las muchas soluciones y más que nada por crear las condiciones para que este texto se pudiera realizar.

Y los amigos, en especial a Daniela Acosta, Maira Mora y Makarena Estrella, por su esencial aporte, y a todos los que estuvieron ahí en el desarrollo de este estudio: Estefanía Etcheverría, Christopher Herrera, Patricio Salazar, Daniela Argandoña, Hernán de Pol, Katya Carrillo y Alejandra Castillo.

A todos los anteriormente nombrados, nuevamente, muchas gracias: este trabajo no habría podido llegar a término sin su apoyo y ayuda. El resultado final, innegablemente, contiene un poco de cada uno de ustedes.

INDICE

<i>AGRADECIMIENTOS</i>	2
<i>INDICE</i>	3
<i>INTRODUCCIÓN</i>	5
Cultura e intelectualidad	5
¿Quiénes son los francotiradores?	6
<i>CAPITULO 1</i>	9
<i>La cultura comprometida</i>	9
Más allá lo que los ojos ven	10
La lucha en las letras	11
Mirarse en el espejo	12
Un arte nuevo	14
<i>CAPITULO 2</i>	16
<i>Tiempos de militancia</i>	16
Lectura para todos	17
Música a la lucha	18
La brocha como voz	20
El arte popular	21
El cine se manifiesta	22
Golpe y acallamiento	24
<i>CAPITULO 3</i>	26
<i>El arte como ametralladora</i>	26
De afuera hacia adentro	26
Escenario clandestino	28
El lento renacer	30
Escena de avanzada	31
El regreso de la pintura	33
<i>CAPITULO 4</i>	36
<i>Las nuevas reglas de la democracia</i>	36
El arte institucionalizado	38

Vida y agonía del periodismo cultural	41
El show mediático	44
Algunos casos noticiosos	46
Un período de amnesia	53
CAPITULO 5	55
<i>Una cartografía global: tan lejos, tan cerca</i>	55
La nueva narrativa se internacionaliza	56
Productos de exportación	59
El estándar internacional	60
Volver a hacer cine	62
Lo que nos separa y nos reúne	65
Adiós a los grandes relatos	67
La gran distancia	70
CAPITULO 6	74
<i>Sentidos post dictadura</i>	74
Tiempos de confusión	76
Adiós a los viejos paradigmas	78
Los años “post-todo”	80
La experiencia individual	81
El fin de la euforia	84
Nuevos tiempos, otros temas	87
El cine y la memoria	89
Relatar el aquí y el ahora	91
El rol de los medios	92
CONCLUSIONES	97
El fin de las certezas	98
Tiempos de desazón	100
¿Dónde está la intelectualidad?	101
FUENTES DE CONSULTA	104
Entrevistas	104
Bibliografía	104
Documentación	107

INTRODUCCIÓN

Cuando el No ganó el plebiscito de 1988, lo que más existía en Chile era ilusión. Al menos, para el 56% del país que creía que Chile debía dejar atrás la dictadura y abrazar la democracia. La mayoría electoral había votado No a más dictadura, con todo lo que eso conllevaba: no más represión y control por parte del gobierno. Para muchos, esa victoria prometía un futuro mejor, encabezado por un régimen democrático, de libertad y abierta discusión.

Pero muy pronto llegaron los matices. O más bien la realidad: pasar de un régimen político a otro –especialmente manteniendo la misma constitución y sistema electoral de los años anteriores- no era tan fácil. No era posible ni conveniente alterar tan rápidamente el orden y la estabilidad del país. Antes de una democracia plena, debía haber un proceso intermedio, de preparación. Nació así el período de transición, una etapa sin mayor definición ni limitación de tiempo, de la que ya llevamos 18 años sin que nadie pueda declarar con total seguridad su final.

Tal como indica su nombre, la transición es sólo un camino, una etapa que aparentemente no tiene significado en sí mismo y cuyo objetivo final es el logro de la democracia real. La presente investigación es un relato de los años que van desde 1990 al 2006 (este último, marcado por la muerte de Augusto Pinochet) que propone dar cuenta de la visión de quienes, históricamente, han tenido un compromiso activo y una mirada crítica al presente: el mundo cultural.

Cultura e intelectualidad

Como veremos en los próximos capítulos, desde los años 50 en adelante en Chile el mundo cultural tuvo una participación importante en la discusión política y social del país. Desde el arte, literatura, teatro y cine se impulsaron algunos de los

cambios más importantes de la historia local: primero, como compromiso a las revoluciones sociales, luego en el apoyo en el proyecto de Unidad Popular y finalmente, durante la dictadura, como uno de los frentes más críticos de la resistencia y denuncia.

La situación cambió completamente con la llegada de la transición. Este nuevo período trajo beneficios: la esperada estabilidad, el desarrollo de institucionalidad política necesaria para la nueva democracia y una creciente apertura económica, cultural y tecnológica. Pero también acarreó consecuencias negativas. Entre ellas, una especie de vicio del consenso, un temor a las decisiones fuertes y extremas, a las discusiones acaloradas y a los grandes disensos. En fin, una especie de miedo al conflicto y las críticas, en pro de la estabilidad.

Si en los años anteriores el mundo cultural estuvo enfocado, justamente, a producir este tipo de discusiones en la sociedad. ¿Qué espacio le quedaba en este nuevo período? ¿Cuáles eran los debates que debía suscitar ahora?

Es esta función intelectual de la cultura la que será el eje de este trabajo. A través de las voces de los mismos personajes que destacaron en la escena artística y literaria de esta época, se relatarán las inquietudes, formas y problemas que aparecieron en los primeros 16 años de la transición. Esto, tanto para entender qué buscaron ellos con sus trabajos, como para a la vez discutir la idea de “vaciamiento” que se le otorga al regreso de la democracia en Chile. Es este el estereotipo que se ha generalizado entre la sociedad: que a partir de los años 90 hubo un descompromiso de la cultura con la política y la sociedad, que se confunde también con desinterés y falta de ideas interesantes.

¿Cuál fue la visión y la experiencia de los mismos protagonistas culturales de esta época? Sus respuestas son parte esencial de las historias que se relatan en esta investigación.

¿Quiénes son los francotiradores?

Cabe precisar, entonces, qué se entiende por intelectual. No son pocos los representantes del mundo cultural que han reflexionado sobre este concepto, por estos días rodeado de un aura peyorativa. Para el semiólogo y escritor italiano Umberto Eco, la función intelectual consiste en “excavar las ambigüedades y sacarlas a luz”¹. El autor Antonio Tabucchi, intenta otra definición: el intelectual sería el que intenta “desandar el discurso al revés, con una lógica que no obedezca a una secuencia conformista de la realidad”². Para el escritor y cineasta Pier Paolo Pasolini, se trata de aquél “que intenta seguir todo lo que pasa, (...) imaginar todo sobre lo que no se sabe o se calla; que coordina hechos lejanos, que junta trozos desorganizados, fragmentarios de un completo cuadro coherente, que restablece la lógica allá donde parecen reinar la arbitrariedad, la locura y el misterio”³.

De estas tres descripciones, se puede sacar en limpio que el intelectual es aquél que trata de dar una visión crítica del mundo a su alrededor. El teórico Edward Said dedicó todo un ensayo, *Representaciones del Intelectual*, a defender su tesis de que el intelectual es “como francotirador, ‘amateur’, y perturbador del status quo”⁴. Said lo describe como “un ser aparte, alguien capaz de decirle la verdad al poder, un individuo duro, elocuente, inmensamente valiente y aguerrido para quien ningún poder mundano es demasiado grande e imponente como para no criticarlo y censurarlo con toda intención”⁵. Se rescata, entonces, que además de tener un discurso crítico, el intelectual debe tener vocación pública, una intención de hacer sus ideas conocidas a una audiencia general y una postura autónoma.

Aunque en Chile los personajes de la cultura cumplieron, a partir de la segunda mitad del siglo XX, una función intelectual parecida a la anteriormente descrita, todo cambió tras el regreso de la democracia. Extrañamente, después del fin de la dictadura los personajes de la cultura ya no tenían un objetivo evidente ante el cual oponerse ni

¹ ECO, Umberto. Cinco Escritos Morales. Barcelona, Editorial Lumen, 1997. Pág. 15.

² TABUCCHI, Antonio. La Gastritis de Platón. Barcelona, Anagrama, 1999. Pág. 10.

³ PASOLINI, Pier Paolo. Cos'è questo golpe? lo so. *Corriere della Sera*. Milán, Italia. 14 de noviembre de 1974.

⁴ SAID, Edward. Representaciones del Intelectual. Barcelona, Paidós, 1996. Pág. 12.

⁵ SAID, Edward. Op. Cit. Pág. 27.

tampoco a quién discutirle. Es más: se encontraron ante la insólita situación de que el Estado estaba dispuesto a subsidiar sus producciones, a través de nuevas formas de financiamiento (Fondart) y una creciente institucionalización (Consejo Nacional de la Cultura). ¿Acaso la cultura se quedaba sin grandes luchas? ¿Cuál es, entonces, el discurso intelectual que se desarrolla durante la transición?

La participación de la cultura en la sociedad chilena se percibe cada vez más distante y menos trascendente. En parte, debido a la escena de consenso, que no parece fomentar ningún tipo de discusión. Pero también hay otros factores: la creciente globalización –que provoca que artistas y escritores apunten más allá de las fronteras locales- y una tendencia de la cultura a formar parte del mercado, transformando las expresiones culturales en productos que siguen reglas comerciales.

Finalmente, hay que mencionar la trascendencia de los medios de comunicación en esta nueva situación. Como nunca, los medios se transformaron en la principal forma en que la sociedad se relaciona con el mundo a su alrededor. Aquéllos personajes con inquietudes intelectuales debieron, entonces, intentar conseguir una vitrina en los medios de comunicación. No fue algo fácil. Y acarreó otros problemas: los intelectuales debieron ajustarse a nuevas reglas, editoriales e institucionales, donde lo que importaba no era tanto qué se discute, sino cuánto vende o qué tan popular es. Reglas totalmente nuevas e inesperadas para una democracia prometida, pero aún no plenamente lograda.

CAPITULO 1

La cultura comprometida

Un año antes de cumplirse la mitad del siglo XX, la aparición de una historieta podría haber predicho cuál sería el gran objeto del arte de los próximos cincuenta años. En 1949 nacía Condorito, el pajarraco *chilensis* creado por Pepo que ilustraría como ninguno la cultura y la identidad del pueblo chileno. Un dibujo hecho para las personas comunes –no para la elite-, que representaba la vida corriente de la población.

Para entonces la historieta no era considerada un arte –se la veía más bien una práctica menor-, pero la aparición de Condorito es una buena referencia para entender el camino tomarían las prácticas culturales durante la segunda mitad del siglo XX. Hasta entonces influenciadas por las formas y los temas provenientes de Norteamérica y Europa, las expresiones artísticas cambiarían su fuente de inspiración a partir de la mitad del siglo XX. Desde la década de los cincuenta el gran tema de las expresiones culturales vendría cada vez más desde lo local, convirtiéndose el arte en una representación de las preocupaciones de la sociedad y, a su vez, en un motor de cambios.

Comenzaba así una transformación en la forma de apreciar y participar en la cultura. Arte ya no sería más sinónimo de elite, sino que gradualmente se convertiría en herramienta popular y un bastión de vanguardias.

Según explican los teóricos Milan Ivelic y Gaspar Galaz, “en el transcurso de una década (1958-1968) surgió otro perfil del artista. Antes [el artista] había vivido y actuado como un idealista con resabios románticos, haciendo del arte un mundo en sí mismo y buscando incansablemente una imagen paradigmática de la belleza, reconocido por los círculos universitarios del arte y por la elite cultural del país. Pues

bien, esta actitud tuvo un cambio radical: el artista se sintió partícipe del devenir histórico y le confirió a su quehacer una dimensión valorativa que rebasó la frontera estética”⁶.

El arte, entonces, sería mucho más que algo “bello” o reconocido por la Academia. Podía serlo, pero su verdadero valor era cada vez menos estético, y cada vez más social.

Más allá lo que los ojos ven

Ese cambio se manifestaría a partir de la década de los cincuenta en distintos campos culturales. En las artes visuales, una primera señal vendría de un grupo llamado Rectángulo. Formada en 1953, la agrupación integrada por Ramón Vergara Grez, Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Matilde Pérez, Aída Poblete y Gustavo Poblete, entre otros, fue una de las primeras en rechazar la figuración en el arte –esto es, representar la realidad en forma tradicional, tal como todos la ven- y optar por la abstracción a través del uso de formas geométricas y colores planos.

Rectángulo no sólo propuso una forma innovadora de hacer arte, sino que dotó su estética de una función social: el arte geométrico también podía ser utilizado en los espacios públicos, en plazas y viviendas sociales. Pero más allá de su potencial arquitectónico, la abstracción de Rectángulo albergaba una idea mucho más transgresora: la convicción de que la realidad no sólo se podía representar, sino también crear. Una idea que –conscientemente o no- calaría hondo y muy pronto sería puesta en práctica.

A inicios de los ´60 otra agrupación de vanguardia revolucionó la escena artística nacional. Era el grupo Signo, conformado por José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo

⁶ IVELIC, Milan y Galaz, Gaspar. Chile, Arte Actual. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988. Págs. 17 y 18.

Martínez Bonati y Alberto Pérez, que se incorporó a la corriente informalista del arte. Tal como lo definió uno de sus principales exponentes en Europa, Georges Mathieu, el arte informal se trata de “ausencia de formas preexistentes; ausencia de premeditación en el gesto y primacía de la velocidad y de la rapidez de la ejecución”⁷. Pensado como una liberación definitiva de las formas y técnicas del pasado –un claro cuestionamiento a la institucionalidad cultural- el nuevo movimiento fue un paso más allá de Rectángulo y se concentró en crear nuevas maneras de hacer arte.

Pero sus inquietudes muy pronto traspasarían lo puramente estético. Hacia fines de 1962, Signo ya había dejado el informalismo puro y comenzaba a inspirar su arte en algo plenamente existente: la realidad social. Pero no como algo que sólo había que observar y representar, sino como un proyecto en desarrollo en el cual había que comprometerse y participar. En adelante quedaba un mundo por hacer, un cuadro aún por llenar.

La lucha en las letras

En el mundo literario, la década de los cincuenta fue inaugurada por el golpe de quien se convertiría en uno de los más importantes exponentes de la literatura ligada a la política: Pablo Neruda. En 1950 el poeta publicó *Canto General*, que hasta entonces era su obra más abiertamente política. En quince secciones, el vate recorría la historia de Latinoamérica desde los pueblos precolombinos hasta las luchas sociales del siglo XX. Un texto ambicioso, ideológico y profundamente latinoamericano, que por lo mismo fue prohibido en Chile –desde 1948 aquí corría la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, o “Ley Maldita”, por su persecución a los comunistas- y distribuido en forma clandestina tras su publicación en México.

Después vendrían *Odas Elementales* (1954) y *Estravagario* (1958), textos que acercarían sus temáticas y su lenguaje al pueblo, dándole estatus poético a objetos y escenas cotidianas. Para entonces, el compromiso social de la obra de Neruda ya

⁷ IVELIC, Milan y Galaz, Gaspar. Op. Cit. Pág. 63.

estaba sellado. En adelante quedaba desarrollar su carrera política, hecho que ya había comenzado en 1945 con su elección como senador por Tarapacá y Antofagasta y que llegó a su punto cúlmine en 1970, cuando fue precandidato presidencial del Partido Comunista. Finalmente la candidatura quedó para Salvador Allende, pero eso no se interpuso en su actividad política: fue generalísimo de la campaña del futuro presidente y, luego, durante su gobierno, embajador en Francia.

Otro que durante la década de los cincuenta desarrolló una literatura comprometida fue Volodia Teitelboim. Miembro del Partido Comunista, durante el gobierno de Gabriel González Videla fue llevado al campo de concentración de Pisagua, hecho que inspiró su novela *Pisagua* (1957), titulada *originalmente La Semilla en la Arena*. Pero antes ya había dado que hablar por *Hijo del Salitre* (1952), una novela escrita en la clandestinidad que relataba la historia verdadera del líder obrero Elías Lafertte, con una cruda descripción de la vida en las salitreras del norte y dolorosos testimonios de la matanza de la Escuela Santa María de Iquique.

Durante esa misma época, Manuel Rojas producía revuelo con su novela *Hijo de Ladrón* (1952). Poblada por personajes pobres y marginales, su libro llamó la atención por introducir novedosos recursos literarios –inéditos en la narrativa chilena- como el monólogo interior y los saltos en la temporalidad. Gracias a esto, por primera vez los lectores podían introducirse en los pensamientos y los sentimientos de los protagonistas pobres y aproblemados.

Para la década de los sesenta, las letras ya habían consolidado su acercamiento a la sociedad. Pero faltaba aún el último paso, la materialización de este vínculo. Eso ocurriría después, como veremos más adelante, con la difusión de libros populares durante el gobierno de Salvador Allende.

Mirarse en el espejo

Quedaba un paso más en la creación de esta nueva identidad social. En 1960, a las descripciones literarias y las interpretaciones pictóricas de la sociedad se sumó la

transparencia de los retratos fotográficos. Con motivo de las celebraciones de los 150 años de la independencia de Chile, en la Universidad de Chile se inauguró *El Rostro de Chile*, la muestra fotográfica más importante que hasta entonces se había realizado en el país.

Encabezados por Antonio Quintana –un militante comunista, amigo de Neruda y de otros dirigentes políticos de izquierda- un grupo de fotógrafos integrado por Roberto Montandón, Domingo Ulloa, Mario Guillard y Fernando Ballet recorrió el país buscando retratar la verdadera imagen de Chile. No se trataba de encontrar las imágenes más turísticas ni las más bellas –aunque lo que resultó fue un documento visual de una hermosura incomparable-, sino capturar la esencia del país a través de sus habitantes y sus actividades.

En las 410 imágenes que finalmente fueron seleccionadas abundaron rostros del hombre común: campesinos, obreros y habitantes anónimos. “Este `rostro de Chile´ trató de configurar un retrato gráfico de la nación, mostrando la geografía física y humana del territorio nacional, con todo el esfuerzo del trabajo, la belleza natural del paisaje, la inocencia vista a través del juego de los niños, la soledad del hombre en los territorios inhóspitos, la dignidad del trabajo de un alfarero y la prestancia de una mujer Yagana, heredera de un patrimonio indígena”⁸, fue como la revista de fotografía Punto de Vista describió la muestra, treinta años después de su realización.

Siguiendo la escuela de fotografía documental y “realismo socialista” de Antonio Quintana, las fotografías de *El Rostro de Chile* hicieron historia. Tanto que, a casi medio siglo de su exposición, aún se recuerdan. Francisco Brugnoli explica: “Todas serán las imágenes requeridas para un mundo no visto o visto insuficientemente, una nueva escena que se ha hecho presente gracias a la fotografía. Quintana reconoce con su mirada un nuevo sujeto histórico, sin conmisericordia caritativa ni curiosidad científica,

⁸ VARGAS, Nelson. Rostro de Chile. Punto de Vista. Nº 10: 3, dic. 1990.

entregándonos su propia escena como el lugar de su dignidad. Nos deja la imagen de un nuevo determinante cultural que actuará como extensión del imaginario colectivo”⁹.

El resultado fue la muestra fotográfica de mayor éxito en el país. No sólo recorrió Chile, sino que comenzó una gira internacional por América Latina y Europa. Visualmente atractiva pero sobre todo sincera, llegó a convertirse en una especie de “embajada cultural”¹⁰ de Chile, llegando incluso a ser exhibida, en 1969, en la Feria de Osaka, Japón.

Un arte nuevo

Así, ya entrada la década de los sesenta, el arte dejaba de lado la contemplación y comenzaba una nueva etapa participativa. Tras la libertad que les habían otorgado las vanguardias, ahora los artistas volvían a la realidad: a un mundo que sentían como suyo y que por primera vez podían transformar. El artista dejaba el rol de privilegiado y aislado, para comenzar una actividad comprometida con las luchas de su tiempo.

Las artes dejaban de ser exclusividad de la elite y se acercaban al pueblo, formando parte de sus inquietudes sociales y políticas. Entre ellas estaba el movimiento latinoamericanista que, impulsado por la Revolución Cubana, propugnaba la necesidad de desarrollar una identidad propia y lograr la independencia del dominio norteamericano. Comenzaba así la búsqueda de un discurso cultural nuevo y único para toda la región, uno en el que primaba era el contexto histórico y social.

“El inicio de los años sesenta se caracteriza, entonces, por una actitud introspectiva, por una mirada crítica y develadora de lo que la realidad nacional aporta como motivación, como iconografías y vivencias, tanto privadas como colectivas, que sirven de ‘material’ para las obras que se producen en ese período. Una parte

⁹ BRUGNOLI, Francisco. La Escena fotográfica de Antonio Quintana. En: MORENO FABRI, José y FRESARD, Denise. Antonio Quintana 1904 – 1972. Santiago, Pehuén, 2006.

¹⁰ Ibidem.

importante de los artistas nacionales vuelve su mirada sobre el contexto como si se preguntara dónde estamos situados, desde dónde miramos, cómo miramos lo que miramos y cómo transformar aquello en una obra de artes visuales, que asuma además una conciencia nueva sobre el manejo del lenguaje”¹¹, resume el escultor y historiador del arte Gaspar Galaz.

Pero mientras la cultura se alimentaba de la realidad, ésta se tornaba cada vez más agitada. Hacia 1967, la transformación parecía inevitable. En el campo, el gobierno de Eduardo Frei Montalva cambiaba el orden establecido con la puesta en marcha de la reforma agraria. En tanto, en las ciudades, los estudiantes universitarios comenzaban las protestas por una reforma educacional. Los movimientos de izquierda tomaban vuelo y la derecha reaccionaba con la fundación del gremialismo. El mundo cambiaba, la sociedad se politizaba y la cultura se ideologizaba. Comenzaban nuevos tiempos y ya no había vuelta atrás.

¹¹ GALAZ, Gaspar. Los Años Sesenta y Setenta. En: OYARZUN, Pablo; RICHARD, Nelly y ZALDÍVAR, Claudia (Eds.). Arte y Política. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005. Pág. 64.

CAPITULO 2

Tiempos de militancia

Para cuando en Chile se realizaban las elecciones presidenciales de 1970, el país ya estaba envuelto en una polarización política que afectaba casi todos los aspectos de la vida cotidiana y pública.

La Unidad Popular se había transformado en un fuerte movimiento de izquierda que aglomeraba a los partidos Socialista, Comunista, Radical y otros grupos como el MAPU, unidos para llevar a la presidencia a Salvador Allende y poder llevar a cabo una atrevida apuesta política: la vía chilena al socialismo.

Pero sólo una parte estaba de acuerdo con ese experimento. Otros, más moderados –encabezados por los militantes de la Democracia Cristiana- preferían un paso menos extremo y, siguiendo la línea del presidente anterior, Eduardo Frei Montalva, propugnaban la futura presidencia de su candidato Radomiro Tomic. La derecha tampoco estaba dispuesta a ceder. Organizados bajo el Partido Nacional, conservadores y liberales apoyaron la candidatura de Jorge Alessandri.

A este escenario se sumaba además la agitación política iniciada por los jóvenes universitarios que se involucraron en el movimiento estudiantil de 1968. Iniciada la década de los 70, la política estaba agitada como nunca y no había forma de escapar -desde ningún ámbito- de la lucha política para llegar a la presidencia.

Había que comprometerse políticamente. Y eso, en el escenario cultural, se hizo patente. De ser una expresión que debía acercarse al pueblo, forjando un fuerte compromiso social, el arte de principios de los 70 no escondía su fuerte vínculo con las izquierdas nacionales. No sólo algunos de sus máximos exponentes eran también candidatos políticos -Pablo Neruda fue el gran ejemplo de ello-, sino que la gran

mayoría era al menos militante y estaba comprometido con el proyecto de Salvador Allende. O algunos, incluso, iban más allá y se preparaban para la revolución definitiva.

Comenzando los años setenta, y en especial una vez asumido el gobierno de Salvador Allende, la cultura comenzó a cumplir una función instrumental, de propaganda y, en lo posible, aleccionamiento político.

Lectura para todos

Una de las primeras y más destacadas revoluciones en materia cultural del gobierno de la Unidad Popular fue la compra de editorial Zig – Zag, en 1971. Esta cambió de nombre a Quimantú – un título de origen mapuche, que significaba "sol del saber"- y se dispuso llevar la literatura a todos los habitantes de Chile. En palabras del Presidente Salvador Allende: "Mi proyecto es hacer una gran editorial del Estado, que sea democrática, que sea la gran editorial que le falta a Chile"¹².

Las letras se convirtieron en un tema de interés gubernamental, no sólo por su función educativa, sino también por su amplio poder ideologizante y de conformación identitaria. El acceso a los libros debía dejar de ser un privilegio de la elite y para ello debía existir un sistema de distribución distinto. Esa fue la idea de Quimantú: libros que se vendieran en quioscos, transporte público y por redes universitarias, impresos a bajo costo y con un amplio tiraje, que en algunos casos llegó incluso a los 80 mil ejemplares.

Literatura universal y contemporánea, libros infantiles y hasta material educativo –todo con una marcada intención social- de pronto se hicieron accesibles para la población nacional. Además de colecciones propiamente literarias, como la serie de clásicos nacionales y universales Quimantú Para Todos, Narrativa Chilena, Cordillera y la muy popular serie de Mini Libros, también se imprimieron series dirigidas a la

¹² IRIARTE, P. y VILLARROEL M., 2003. Entrevista a Jorge Arrate. En: Exposición Quimantú 1971-1973. Un Suceso Editorial: 4-18 de diciembre de 2003. Santiago, Universidad de Chile.

educación social, como *Nosotros los Chilenos*, que entregaba una visión más amplia y popular sobre lo que era cultura e identidad nacional. A la vez, existían varias colecciones dirigidas específicamente a la formación política, entre ellos *Cuadernos de Educación Popular*, *Clásicos del Pensamiento Popular* y *Camino Abierto*, esta última que describía y analizaba el proceso de socialización que vivía el país.

En el proyecto Quimantú participaron escritores como Tomás Moulián, parte del equipo División Editorial, José Miguel Varas y Alfonso Calderón, además del dibujante Hervi, quien participó como director de arte. "Quimantú fue un vértigo de cultura, un salto gigantesco y desconocido en Chile en el aspecto editorial, emparentado con el boom cultural que hubo en esos años en el teatro, el cine, la literatura"¹³, recordaría Hervi treinta años después.

Música a la lucha

Hacia 1968 era patente que la escena musical chilena estaba viviendo un cambio. Al igual que el resto de las expresiones culturales, se acercaba al pueblo -la música, en efecto, comenzaba una fase verdaderamente "popular"- y se comprometía con los cambios de la sociedad. Surgió así el movimiento llamado "Nueva Canción Chilena", de contenido mucho más reflexivo y crítico, pero que a la vez rescataba los sonidos folklóricos, motivado por las investigaciones de Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Héctor Pavez y, en especial, los estudios de Violeta Parra sobre las canciones tradicionales chilenas. Aunque en un principio se mantuvo alejado de la militancia -los músicos preferían el rótulo de "comprometidos"-, muy pronto artistas como Víctor Jara, Isabel y Ángel Parra y Payo Grondona le dieron un cariz más político.

La revista *Ramona*, de las Juventudes Comunistas, narra así el fenómeno: "Durante muchos años la canción popular comprometida, identificada con la causa de los trabajadores, fue condenada al silencio, relegada al rincón de los conspiradores, como perturbadora del 'orden' (...) Sin embargo, el pueblo siempre tuvo su propio canto.

¹³ Ibidem.

Los poetas y cantores populares levantaron contra viento y marea la voz propia de los pobres" ¹⁴.

Para la época de las elecciones de 1970 ya había quienes profesaban abiertamente su apoyo al gobierno de la Unidad Popular. "Ellos eran y son la canción combatiente, decidida, firme, que durante la campaña presidencial levantó también la bandera de la clase obrera. Nunca antes, en ninguna otra parte, los compositores y cantantes habían tenido tan activa participación y con tanto sacrificio y decisión revolucionaria"¹⁵, relataba la revista *Ramona*. Entre ellos Inti Illimani, que ese año estrenó *Canto al Programa*, compuesta por Luis Advis y Sergio Ortega, para apoyar el plan de gobierno de Salvador Allende.

La militancia, aunque rechazada por los sellos más tradicionales, con el tiempo se convirtió en un asunto inevitable para muchos artistas de la Nueva Canción. Como alternativa a los sellos tradicionales surgió la Discoteca del Cantar Popular (Dicap), una casa disquera que se dedicaba a grabar melodías con mayor contenido ideológico. Creada en 1968 por las Juventudes Comunistas -en un comienzo se llamó Jota Jota-, pese a su corta edad se convirtió en un sello de rápido crecimiento y llegó a editar cerca de 60 discos hasta su abrupto fin en septiembre de 1973. Víctor Jara, Quilapayún -con su clásico *Cantata de la Escuela Santa María de Iquique*- y muchos otros artistas fueron los que engrosaron su catálogo.

La música editada por el sello Dicap -dirigido y financiado por el Partido Comunista- no sólo siguió una línea izquierdista que apoyó al gobierno de la Unidad Popular, sino que también potenció una gráfica latinoamericanista que apuntaba a reforzar una identidad propia. Así, todas las carátulas de Dicap, diseñadas por los hermanos Vicente y Antonio Larrea, siguieron una estética de líneas gruesas y colores fuertes y planos, con fuerte inspiración en el arte del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín.

¹⁴ GARCIA, Ricardo. "La Nueva Canción También Vencerá". *Ramona*. 2 (27): 26 – 27. Mayo de 1973.

¹⁵ GARCIA, R. Op. Cit. Pág. 30.

Para 1973 se calcula que Dicap controlaba alrededor del 30 por ciento del mercado discográfico chileno. Una porción que, aunque no mayoritaria, era significativa; en especial considerando que en su catálogo se reunieron los principales artistas de la Nueva Canción Chilena, algunos que en él editaron sus discos más potentes y recordados.

La brocha como voz

A partir del año 70, comenzó a ser un asunto común que, de la noche a la mañana, aparecieran sorpresivas pinturas que cubrían toda la extensión de los muros públicos de las ciudades. Comenzaba la actividad muralista nacional, de la mano de brigadas como Ramona Parra (PC), Inti Peredo (PS) y Elmo Catalán (PS), grupos de jóvenes estudiantes secundarios y universitarios militantes que se dedicaban a plasmar propagandas políticas a través de sus pinturas.

Las primeras apariciones del muralismo clandestino comenzaron durante la candidatura de Pablo Neruda, en el año 1969. Luego se extendió por todo el país durante la campaña presidencial de Salvador Allende. En un principio, su aspecto era sencillo: pocos colores, líneas gruesas y poco prolijas, cuya única función era transmitir el mensaje propagandístico que se pintaba. Pero a medida que avanzaba el proceso de socialización del país, su estética fue perfeccionándose hasta convertirse en una expresión propia, fácilmente reconocible por la población. El mensaje debía ser claro, directo, público; muchas veces iba acompañado por símbolos como la paloma, la espiga, la estrella, los trabajadores, la mano y otros signos, que aparecían en diseños de trazos gruesos y pocos colores.

Aunque su imagen se convirtió en un sello de identidad política de la época, la verdad es que las brigadas muralistas no tenían grandes aspiraciones artísticas: lo importante era el mensaje político, y el arte era sólo un instrumento para lograr que éste llegara al pueblo. Una vez que se estableció el gobierno de la Unidad Popular, la

actividad de las brigadas dejó de ser ilegal. Pero no por ello se suspendió: continuó con igual o mayor ímpetu, impulsada por la alegría y el deseo de mantener el nuevo gobierno en pie.

De todas formas, la estética de las obras de las distintas brigadas caló hondo en el estilo artístico de la época. No sólo su simbolismo se mantuvo vigente a través de los años -incluso en los de futura represión- sino que sus trazos y colores consolidaron -junto con las cubiertas de discos de los hermanos Larrea- un estilo que se podía identificar como puramente nacional y popular.

El arte popular

En tanto, los artistas visuales también seguían una senda marcada por lo popular y subordinada al discurso político. Algunos, como Julio Escámez, José Venturelli y Arturo Gordon se volcaban hacia la actividad muralista, convencidos de que su arte debía ser visto por la mayor cantidad de personas posible. Al contrario de las brigadas, lo suyo no eran mensajes textuales, sino que dibujos y pinturas inspirados en la estética del muralismo mexicano. Figuras realistas, que remitían al mundo popular, que eran pintados en lugares como escuelas, hospitales y municipalidades. La gran mayoría de los artistas eran militantes de izquierda -muchos comunistas- y, como Escámez, colaboraron activamente en la campaña política de Salvador Allende.

Otros, en cambio, decidieron que para los nuevos tiempos había que tomar una decisión más radical: dejar la brocha de lado y olvidarse de la pintura. El nuevo camino estaba en la realidad -no en la representación de ella- y, específicamente, en el uso de los objetos de la cotidianeidad. Nacieron así el objetualismo y las primeras instalaciones. "Estos artistas se alinearon en una posición estética específica y se comprometieron con un trabajo de arte que les permitió dar cuenta de su 'mirada' sobre el mundo. Fue un grupo que se contaminó con la realidad que observaban críticamente.

Para ellos `ir más allá de la pintura´ consistió en ir más allá de las apariencias para ingresar a la órbita de los problemas humanos más candentes"¹⁶.

Según describe Guillermo Machuca: "El campo artístico se dividió, en ese minuto, entre quienes consideraban que el lenguaje pictórico debía someterse a los contenidos ofrecidos por el discurso político progresista, y aquellos que pensaban que el compromiso político debía ir a la par de una necesaria experimentación con el lenguaje estético"¹⁷. Entre estos últimos estaban Francisco Brugnoli y Juan Pablo Langlois, que en su obra artística utilizaron objetos cotidianos o marginales cuya significancia social era evidente.

El arte se alejaba cada vez más de la "ficción" y tomaba directamente porciones de la realidad, para poder difundir un discurso que hablaba sobre la marginalidad y la precariedad. Langlois llevó esta concepción más allá, convirtiendo sus objetos en el arte mismo. Su primera instalación, *Cuerpos Blandos* (1968), era una gran manga de polietileno negro que atravesaba el Museo de Bellas Artes, para luego salir a través de la ventana y anudarse a una palmera. Un trabajo que significó también una crítica a la institucionalidad artística, una rebelión contra la Academia y el arte tradicional.

El cine se manifiesta

El cine vivía su propio compromiso. Ya en 1957 comienza a funcionar un centro que sería clave en el desarrollo de las inquietudes ideológicas y sociales del arte cinematográfico local: el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Bajo el alero de la universidad, quienes participaron de él comenzaron a desarrollar cortometrajes dedicados a documentar sin mayores tapujos la vida social y cultural del país. Entre quienes participaron de él estaban Pedro Chaskel, Sergio Bravo y Miguel Littin. Así, Chaskel filmó el recordado *Testimonio* (1967), sobre el centro

¹⁶ IVELIC I. y GALAZ, G. Op Cit. Pp. 154 y 155.

¹⁷ GAZMURI, Cristián, et al. 100 Años de Cultura Chilena, 1905-2005. Santiago de Chile, editorial Zigzag, 2006. Pág. 275.

psiquiátrico del hospital regional de Iquique, y Sergio Bravo realizaría documentales como *La Marcha del Carbón* (1960), *Amerindia* (1963) y, en 1964, *Banderas del Pueblo*, un documental explícitamente político dedicado a apoyar la campaña política de Salvador Allende.

Desde finales de los sesenta se comenzó a hablar de un "nuevo cine chileno": un grupo de jóvenes directores -Aldo Francia, Miguel Littín y Raúl Ruíz, entre ellos- que estrenaron cintas que, aunque de ficción, se inspiran en situaciones de la vida real en Chile. Francia estrena en 1969 *Valparaíso Mi Amor*, inspirada en varias historias de la vida real: la historia de cuatro niños abandonados, luego de que su padre fuera detenido por robar ganado. Dos se convierten en delincuentes, uno muere y la única hija recurre a la prostitución. La intención de la cinta, según explicó Francia, era exponer la cruenta realidad de los más pobres: "No nos podemos permitir el lujo de impulsar un cine de evasión. En Chile hay problemas muy graves y el cine debe dar prioridad a estos problemas"¹⁸, explicó el director, según se relata en el libro *El Cine de Allende*, de Francisco Bolzoni.

Ese mismo año, y en el recordado Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, se exhibió *El Chacal de Nahueltoro*. La película de Miguel Littin también estaba basada en un hecho policial verdadero: un hombre convive junto a una mujer y sus cuatro hijos, un día los asesina y es apresado. En la cárcel se le da cuidado y educación, y se convierte en un hombre nuevo, sólo para recibir su pena de muerte y ser ejecutado. Combinando técnicas documentales con elementos del melodrama, Littin crea una película que en su momento produjo gran impacto y hoy es considerada una de las más importantes de la historia del cine nacional.

En 1970 el cine nacional asumió un compromiso abiertamente político, con la publicación del Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Una especie de guía para el trabajo cinematográfico en pos de la "liberación nacional y la construcción del

¹⁸ BOLZONI, F. *El Cine de Allende*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1974. p. 71.

socialismo"¹⁹. El documento, al que se suscribió la mayoría de los cineastas del momento, sostenía, entre otras cosas:

- *"antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo"*

- *"el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario"*

- *"el cine es un derecho del pueblo"*

- *"un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera"²⁰.*

Finalizado con un "cineastas chilenos venceremos", el documento es el testimonio más evidente de la militancia política de los realizadores nacionales. Su intención fue apoyada por el nombramiento -durante el gobierno de Salvador Allende- de Miguel Littin como director de Chilefilms. Con ello, uno de los directores más comprometidos políticamente llegaba a la cabeza de la principal empresa fílmica nacional.

Golpe y acallamiento

El panorama cambió drásticamente tras el 11 de septiembre de 1973. La caída del gobierno socialista de Salvador Allende marcó el fin del proyecto cultural que integraba cine, arte visual, literatura y música para lograr un profundo cambio social -de la mano de uno político- en el país. Esa relación tan cercana entre ambos mundos tuvo sus consecuencias: tras el golpe de estado, la organización cultural fue desarticulada casi tan eficazmente como el sistema político. El estilo y los frutos del pasado debían detenerse y borrarse. Y respecto de los actores culturales -escritores, músicos, artistas, cineastas- los que no fueron detenidos, huyeron al extranjero.

¹⁹ MOUESCA, Jacqueline. Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco Años de Cine Chileno (1960-1985). Madrid, Ediciones del Litoral, 1988. p. 70.

²⁰ MOUESCA, J. Op. Cit. Pp. 70- 72.

Los murales fueron pintados encima, borrados de las zonas públicas. La actividad de la Editorial Quimantú fue congelada inmediatamente y sus dependencias intervenidas por efectivos militares. Un año después, el gobierno militar refundó el sello bajo el nombre de Gabriela Mistral, un proyecto que diez años después se declaró en quiebra.

Situación similar ocurrió en las instalaciones de la Dicap, en calle Sazié. Algunos días después del golpe militar, la disquera fue allanada. El material discográfico fue incautado o, si no, destruido. Al igual que el arte visual, la ideologizada música de la disquera fue vista como un peligro y, por ello, fue eliminada. Funesto destino que también compartieron varios de los músicos del sello. El caso más emblemático fue el de Víctor Jara, apresado en la Universidad Técnica del Estado el mismo 11 de septiembre y posteriormente torturado y asesinado.

Otros, en cambio, optaron por el exilio. Quilapayún fue sorprendido en Francia con la noticia del golpe, donde se encontraban en una gira por Europa. En vez de regresar, decidieron permanecer en el exterior y organizar conciertos solidarios. Lo mismo le ocurrió a la agrupación Inti Illimani: quedaron radicados en Roma. Hasta el sello Dicap consideró la conveniencia de operar desde el exterior: continuó funcionando desde París y Madrid hasta 1982.

Los artistas comprometidos de los 60 y principios de los 70 estaban ante dos alternativas: huir, o quedarse y resistir. Algunos se decidieron por el exilio y, desde afuera, se propusieron mostrar los horrores del nuevo régimen militar. Los que se quedaron, en tanto, extremaron su compromiso, que se transformó en arriesgada denuncia.

Comenzaba así una nueva etapa, en la que el Estado no tenía considerado el apoyo al arte y la cultura y en la que, si querían sobrevivir y difundir su mensaje, las figuras culturales debían arriesgarse desde la clandestinidad e intentar burlar la represión. Más que nunca, el arte y la cultura ya no era sólo una herramienta, sino un arma que -en ojos del gobierno militar- podía incluso ser peligrosa.

CAPITULO 3

El arte como ametralladora

Desarticulado y reprimido, el panorama cultural post 11 de septiembre de 1973 era desolador. El movimiento que se había construido en torno al proyecto socialista se había desplomado y la pregunta que rondaba era: ¿qué hacer ahora? La respuesta no fue fácil. Al interior de Chile, cualquier actividad cultural que tuviera alguna relación con el panorama inmediatamente anterior estaba prohibida. Como consecuencia, fue restaurado el panorama cultural de antes de los sesenta: el arte académico, tradicional y nada de vanguardista, exento de compromiso político y social. El arte visual retomó la tradicional pintura y lienzo, los teatros regresaron a los antiguos clásicos, con montajes nada de vanguardistas. El cine y la música se volvieron hacia los cánones comerciales extranjeros.

Las universidades, en tanto, fueron purgadas de todo lo revolucionario y progresista. Algunos estudiantes y profesores desaparecieron, mientras que muchos -en su mayoría académicos- decidieron huir al exilio. La escena cultural nacional se había desarmado completamente.

De afuera hacia adentro

En el extranjero sucedía todo lo contrario. Obligados ante la nueva situación, muchos de los actores culturales nacionales decidieron emigrar, temiendo sufrir el destino de algunos de sus compañeros -la desaparición- o bien, simplemente, buscando mayor libertad para poder desarrollar su actividad artística. Así, desde países como Italia, Suecia, Francia y la Unión Soviética comenzaron a aparecer chilenos que desde afuera se referían a la complicada situación interna del país.

El cine tuvo un gran desarrollo en esta situación. Aunque dentro del país la producción se detuvo casi completamente -siendo reemplazada más tarde por un mayor impulso al video, el *spot* publicitario y la televisión-, afuera la producción audiovisual documental tuvo un auge sin precedentes: en los cinco años que siguieron el golpe militar se realizaron 70 películas²¹, una cifra inédita, gracias al apoyo de los países del exilio.

El cine documental tuvo un rol predominante. Directores en el exterior, liderados por Patricio Guzmán, buscaron dar testimonio de la historia reciente de Chile, denunciando el golpe de Estado y sus consecuencias. Se multiplicaron cintas de no ficción como *La Revolución No la Para Nadie*, *Pinochet: Fascista, Asesino, Traidor*, *Agente del Imperialismo* y *La Canción No Muere, Generales*, entre otros.

La producción audiovisual más importante de este período fue *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, que fue editada en tres partes en 1975, 1976 y 1979. Filmada en el país, desde febrero de 1973, siguió el paso de los acalorados eventos de los últimos meses del gobierno de Salvador Allende, documentando la polarización en las calles e instituciones de Chile. La gran cantidad de material acumulado necesitó de mucha edición que sólo pudo hacerse en el exilio -luego de dos semanas de detención de Guzmán en el Estadio Nacional- y gracias a la ayuda del Instituto de las Artes e Industria Cinematográficas de Cuba. La premiada cinta llegó a ser exhibida en países como Francia, Inglaterra, Canadá, la Unión Soviética, Cuba y Venezuela, entre otros.

En Chile el material cinematográfico producido en el exterior era censurado. Hubo que esperar a que regresara la democracia para que *La Batalla de Chile* -y otros filmes del período- fueran mostrados en forma no clandestina en el país. Lo mismo ocurrió con aquellas producciones que, más tarde, se alejaron un tanto de la denuncia comprometida y se concentraron en el exilio. Entre ellas destaca *Diálogos de Exiliados*, de Raúl Ruiz, muy criticada por su sarcástica mirada a la vida del chileno en el exterior.

²¹ PICK, Zuzana. Una Trayectoria de la Resistencia Cultural. Literatura Chilena, Creación y Crítica. 10 (27): 22-23. Enero – Marzo, 2004.

Escenario clandestino

Pese a la desarticulación y la censura, la escena cultural local sobrevivió, aunque débil y escondida. Debó pasar un par de años luego del golpe militar para que comenzara una tímida reaparición de las artes y la literatura en plena dictadura, y bajo condiciones totalmente distintas.

El teatro fue una de las principales expresiones culturales que alcanzó algún desarrollo durante la dictadura. La televisión, radio, cine e industria editorial eran muy controladas -la censura era asunto de todos los días-, por lo que el teatro, especialmente desde la clandestinidad, fue el responsable de desarrollar obras de crítica y denuncia, que estimulaban la discusión en la sociedad.

Tras el golpe de Estado, las universidades volvieron a montar clásicos sin mayor innovación, por lo que el avance teatral vino desde grupos independientes que pudieron sobrellevar la fuga de artistas, las dificultades económicas y el largo período de toque de queda, que inevitablemente limitó el público que podía llegar a ver sus obras. A partir de 1974 comenzaron a aparecer grupos conformados por actores como Gustavo Meza, Raúl Osorio, Cristián García Huidobro, Héctor Noguera, Jael Unger y otros, que ya hacia 1976 desarrollaron propuestas nuevas respecto de la institucionalidad académica. Destacan obras como *Los Bacantes*, del grupo Le Signe, y *Tartufo*, montado por Los Comediantes, que abordaron en forma renovada los clásicos. A ellos se sumaron los grupos Ictus, Imagen y Falacia que presentaron montajes de contenido crítico, inspirados en la contingencia de la época. Por primera vez después de años de silencio, la cultura comenzaba a mostrarle a la sociedad chilena un acusador reflejo de sí misma. Una imagen que, al menos a través de los medios de comunicación abiertos, se mantenía velada.

Según el dramaturgo Sergio Vodanovic: "Ante este vacío, un sector mayoritario del teatro chileno principió a cumplir con discreción primero y con mayor audacia más

tarde, un rol supletorio a la ausencia de los medios de comunicación que pudieran exhibir una imagen de la realidad disidente a la oficial"²².

La cesantía era tema constante de obras como *Pedro, Juan y Diego* (1976), *Los Payasos de la Esperanza* (1977), *El Último Tren* (1978), *Tres Marías y Una Rosa* (1979), *Testimonio Sobre las Muertes de Sabina* (1979) y *¿Cuántos Años tiene un Día?* (1978). Este último iba aún más allá: ponía en evidencia la censura en los medios de comunicación.

Sin embargo, más allá de las variadas anécdotas que se relataban, el discurso del teatro de la época era uno solo: el de una sociedad que tenía en abandono -si no los ahogaba- a sus individuos, dejándolos sin saber a quién acudir ni qué hacer para solucionar sus problemas. El presente y el futuro, según el teatro de la época, era desolador. Según Juan Andrés Piña: "Su verdad proyecta algo más profundo: personajes desconcertados con la nueva realidad que deben vivir, arrancados de sus raíces, lanzados a una experiencia desconocida"²³.

Pero la situación se volvería más aguda durante la década de los ochenta. Comenzaba a reactivarse la vida política en el país -con las primeras protestas nacionales en contra del régimen militar-, regresaban algunos exiliados y, ante los gritos callejeros, el teatro hacía lo propio. Pero en forma menos pública: si bien la masividad permitía protestar, los grupos teatrales no gozaban de tal espacio y aún eran fuertemente controlados y censurados. Por esta razón, las figuras teatrales de mayor denuncia vinieron desde la marginalidad y debieron mantenerse en la clandestinidad. Sólo desde ahí podían apuntar sus críticas al régimen imperante.

"La creación, sin duda, en un espacio de dictadura, tiene directamente una función de resistencia. Te estás confrontando: no puedes ir a la municipalidad a pedir que te compren el espectáculo, ni ir al teatro universitario porque está todo intervenido

²² PIÑA, Juan Andrés. "El Teatro", en 100 Años de Cultura Chilena, 1995 – 2005. Santiago, Editorial Zig-zag, 2006. Pág. 188.

²³ PIÑA, J. A. Op. Cit. Pág. 189.

por militares. En ese momento, generar cualquier crítica, a un sistema que está generando altos niveles de represión, hacía que el Trolley fuera un teatro clandestino”, recuerda Ramón Griffero²⁴. Él, y otros grupos como el de Alfredo Castro y su Teatro de La Memoria, la compañía La Troppa, el Teatro de la Pasión Inextinguible de Marco Antonio de la Parra y las creaciones de Vicente Ruiz, Andrés Pérez y Guillermo Semler de el Teatro Circo, fueron algunos que hicieron esfuerzos de este tipo durante la dictadura.

Pero quizá fue Griffero y su Teatro de Fin de Siglo -instalado en la mítica sede El Trolley- el que llevó la propuesta un paso más allá, dándole al teatro una visualidad propia, a la par de un desarrollo argumental en el que la ficción -muchas veces onírica- buscaba desenmascarar los relatos -también ficticios- de la realidad. El mensaje escrito ya no era simple y directo, sino mucho más complejo y, quizá, más doloroso. Y no sólo se trató de eso: la visualidad también cobraba importancia. Finalmente, se trataba de una resistencia y una vanguardia integral, en una actividad que debido a la rebeldía de las obras debía ser clandestina.

"En estas nuevas producciones (...) parece haber un viaje hacia el interior y la subjetividad, a las angustias y destellos más pequeños y cotidianos. (...) Se trata de espectáculos con menos 'mensaje', con propuestas menos abarcales y totalizadoras que fueron típicas en los años 60"²⁵, describe Juan Andrés Piña, refiriéndose a un "retorno al intimismo y la subjetividad"²⁶, que sin embargo, se remitía a problemas generales, compartidos durante la dictadura.

El lento renacer

²⁴ Ramón Griffero (Santiago, 1954), es sociólogo, dramaturgo y director de teatro. Tuvo una destacada participación durante los 80, con su compañía Teatro de Fin de Siglo en la sede clandestina El Trolley y luego durante la transición. Sus textos están considerados dentro de la posmodernidad escénica. Hoy es director de la Escuela de Teatro de la Universidad Arcis.

²⁵ PIÑA, J. A. Op. Cit. p. 192.

²⁶ Ibidem,

El Canto Nuevo fue un renacimiento para la música local. A finales de los setenta, algunos de los representantes de la antigua Nueva Canción -Dióscoro Rojas, Osvaldo Torre del grupo Illapu, Nano Acevedo y Payo Grondona, entre ellos- sumados a estudiantes universitarios, la Iglesia Católica y el apoyo de Radio Chilena, le dieron un nuevo impulso a la música popular nacional con canciones de resistencia, inspiradas en la realidad nacional. La llegada de la década de los 80, con sus crisis económicas, protestas masivas y apertura política, permitió un mayor desarrollo de este movimiento, con la aparición de nuevos cantautores que comenzaron a vincularse con el rock y el pop, más allá de su origen folklórico. Ello permitió la aparición de bandas como Los Prisioneros, Electrodomésticos y Aparato Raro que, aunque no eran de abierta resistencia, popularizaban canciones transgresoras y pegajosas entre la juventud local, además de reflejar las crisis del momento histórico.

Pero la literatura tuvo mayores problemas para encontrar su camino. La generación post golpe sería muy distinta a sus predecesores: introvertidos, aporreados y perseguidos, los escritores debieron juntarse clandestinamente en agrupaciones como la Sociedad de Escritores de Chile (Sech), la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) y la Unión de Escritores Jóvenes (UEJ), para publicar sus textos en pasquines y antologías. Impedidos de decir las cosas en forma directa, muchos desarrollaron una forma alegórica o irónica para referirse a los problemas reales, insertando sus historias en un espacio opresivo y con personajes perturbados, adictos y aporreados.

Escena de avanzada

Hasta ese momento, todo se refería de alguna forma a la realidad. No fue hasta la década de los 80 que la producción literaria y artística comenzó a liberarse de la referencia directa a la cotidianeidad y de una denuncia evidente. Esto vino con el movimiento más experimental bautizado por Nelly Richard como Escena de Avanzada. Juan Luis Martínez, Raúl Zurita y Diamela Eltit fueron algunos de los escritores que se

unieron a esta faceta más experimental, que tuvo su mayor desarrollo en las artes visuales.

Luego de la obligada regresión y persecución que sufrieron las artes tras el golpe militar, la situación se fue flexibilizando hacia una cierta tolerancia, llegada ya la década de los 80. Descontentos con el academicismo tradicional que había vuelto a tomarse la cultura, la Escena de Avanzada se propuso transgredir todo lo que esa institucionalidad representaba. Entre 1977 y 1982 un grupo de artistas comenzó a cuestionarse qué es el arte y proponer una nueva forma de hacer "arte político", sin que este tuviera una referencia clara a la contingencia. Ello conllevó el desarrollo de una teoría estética que acompañara este nuevo accionar artístico. Esto es: el nuevo arte no sólo debía tener una forma nueva, sino que el desarrollo de un fondo argumental, temático y discursivo que fundamentaba las acciones.

El Colectivo de Acciones de Arte (CADA), integrado por José Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita, optó por dejar de lado el lienzo, los museos y cualquier institucionalidad y tomarse las calles, abrazando elementos de la marginalidad social "poseedores de una carga semántica reveladora de la desvalidez e indigencia sociales"²⁷.

Era una arte como nunca antes se había visto en Chile:

"[El CADA] construyó lo artístico, pauperizando el arte-signo con la finalidad de salirse de la premisa modernizadora de lo 'nuevo' y colocar su experimento en la calle y hacer de la representación un campo de textos, biografías y memorias de sobrevivencia y temblor para sostener en el terreno público una conjura lúdica que pusiera una cruz de aversión a las múltiples escaramuzas del terror militar"²⁸.

Se trataba de una nueva forma de arte político. Pero una menos evidente, de lectura más compleja y con soportes hasta entonces no utilizados. El cuerpo fue abrazado como un lienzo más dentro de este movimiento –al tiempo de que la tela fue

²⁷ IVELIC, M. y GALAZ, G. Op. Cit. Pág. 154.

²⁸ OSSA, Carlos. Inmediatez y Frontera. En: OYARZUN, P., RICHARD, N. y ZALDIVAR, C. Op. Cit. Pág. 164.

mirada en menos-, comenzó el uso del video como registro y medio artístico –Lotty Rosenfeld, Eugenio Dittborn y Juan Downey fueron algunos que abrazaron el formato- y se transgredieron los tradicionales espacios de exhibición.

La forma cambió, pero no totalmente. De todas formas los artistas no estaban aislados, trabajaban en colectivos y grupos bajo una intención compartida, que fue manifestada públicamente por teóricos como Nelly Richard y el mismo CADA. Este último, por ejemplo, hizo público su manifiesto. Entre los puntos que enumeraba estaban:

“Realizar trabajos de arte en forma colectiva, obviando los nombres propios; trabajar con el video y el cine como mecanismos de producción de arte; trabajar con un medio de comunicación masivo como vehículo de información de arte; alterar el sensorio ciudadano, rompiendo su cotidianeidad mediante la reorganización de sus mismos elementos ciudadanos; trabajar, preferentemente fuera de galerías, privilegiando los espacios abiertos y públicos²⁹”.

Muchos artistas miraron hacia afuera de las fronteras nacionales. Sus inquietudes estaban motivadas por la situación nacional, pero eso no les impedía llevar sus trabajos hacia el exterior. Varios expusieron sus obras en Estados Unidos, buscando un circuito y una exposición que sus sucesores también desearían conquistar. Rosenfeld reeditó *Una Milla de Cruces sobre el Pavimento*, en Washington (1982), y Zurita escribió sobre el cielo de Nueva York en 1980.

El regreso de la pintura

Aunque la propuesta de la Escena de Avanzada probó tener gran fuerza e influencia, resultó mucho más restringida y apegada a la coyuntura de lo que sus miembros esperaban. Aparecida durante los momentos de mayor auge económico de la década de los '70, esta vanguardia fue ideada como un contradiscurso que se enfrentó a un sistema político que se autodefinía como exitoso. Mientras la economía afloraba, la Escena de Avanzada estuvo dispuesta a poner en evidencia la marginalidad y crudeza de la situación social.

²⁹ IVELIC, M. y GALAZ, G. Op. Cit. Pág. 208.

El problema fue que la bonanza económica que tanto enorgulleció al gobierno militar no duró para siempre. Hacia 1982, el país caía en una de sus crisis más agudas. Y ante eso, el movimiento perdió fuerza. Aunque también fue un asunto de desgaste: la extrema teorización parecía restringir demasiado el arte y, a la vez, distanciarlo del público.

Fue por esta época en que reapareció la pintura. Si bien la Escena de Avanzada jamás denostó esta forma artística, si la dejó más de lado. Las nuevas generaciones de artistas demostraron un nuevo interés. Se debió, en parte, al regreso desde el exilio de grandes maestros pintores como José Balmes, Gracia Barrios y Guillermo Núñez. Muchos de ellos retornaron con grandes retrospectivas, que entusiasmaron a la nueva camada: Carlos Maturana (Bororo), Samy Benmayor, Ismael Frigerio, Eva Lefever, Omar Gatica y Jorge Tacla, entre otros, a los que luego se sumarían artistas como Bruna Truffa, Pablo Langlois y Rodrigo Cabezas.

Pero no se trató de una simple recuperación de una forma olvidada. Más bien fue un abrazo a la libertad: la pintura era una de las pocas prácticas que la Escena de Avanzada no analizó. Más que la teorización, a estos artistas les interesó la expresividad que le proporcionaba la pintura, libre de toda restricción. Una forma de demostrar su subjetividad, no ya la voz de toda o una parte de la sociedad.

Una forma de hacer arte que, para algunos, sonó a egoísta y desligada de la realidad. “El retorno de la pintura neo-expresionista implicaba una relación de complicidad respecto del carácter hedonista, individualista y egoísta inmanente al discurso económico neoliberal impuesto por el régimen militar”³⁰, explica Guillermo Machuca en el libro *100 años de Cultura Chilena*. Aunque sin duda esto no fue completamente así —existió experimentación y crítica en el arte de la generación de los 80—, fue la producción artística de esta época la primera que intentó desvincularse de

³⁰ MACHUCA, Guillermo. “El arte”: En: *100 Años de Cultura Chilena, 1995 – 2005*. Op. Cit. Pág. 295.

su función pública de “voz intelectual” y pasar más bien a ser una “voz subjetiva”, proveniente de una persona en particular.

Así, en los temas elegidos por los artistas había más influencia de la biografía de cada uno, que de una teorización previa o un interés social general. Su interés en el arte estaba más inspirado en lo divertido que podía llegar a ser, que por una forma de hacer política. En tanto, el mensaje contenido en cada obra no tenía por qué ser evidente. Tal como dijo Samy Benmayor en un catálogo de la época: “El espacio que existe entre la obra de arte y el espectador es un espacio de libertad”³¹.

Ya sin un mensaje ni una misión pública clara, la función del arte comenzaba a cambiar. Pero el impulso final llegaría sólo con el regreso de la democracia: esfumada la situación que motivó a los artistas durante tanto tiempo, la escena artística quedó descolocada. Si el pasado venía cargado de luchas políticas y compromiso social, el futuro –con los artistas de los ochenta al frente- aparecía bajo condiciones muy distintas.

³¹ IVELIC, M. y GALAZ, G. Op. Cit. Pág. 334 - 335.

CAPITULO 4

Las nuevas reglas de la democracia

El tan esperado regreso a la democracia planteaba nuevos desafíos a los artistas de los 80. De pronto, se terminó aquello que motivó el arte durante 17 años: la dictadura. ¿Qué quedaba entonces por hacer bajo la incipiente libertad?

Los síntomas de la renovación temática ya habían comenzado a aparecer en la década pasada, sobre todos entre aquellos más irreverentes. Jóvenes pintores como Samy Benmayor y Bororo se sentían impulsados por temáticas personales, más que políticas. “Mis temas eran más bien biográficos, sexuales o referidos al amor, cosas de ese tipo. Una vez en el 84, recuerdo que estaba en una galería y alguien dijo: ‘todos estos payasos se van a acabar cuando se acabe la dictadura’ . Fue muy gracioso. Lo decía por mí, porque yo no era tan obviamente contingente”³², recuerda Benmayor³³.

Cercano a la fecha del plebiscito de 1988, volvió a Chile un dramaturgo que sería fundamental para el teatro de la transición: Andrés Pérez. Tras seis años en Francia, donde participó exitosamente en la compañía Théâtre du Soleil, regresó a su país natal para reincorporarse a la compañía Gran Circo Teatro. Durante los ochenta, el grupo se había dedicado al teatro callejero –una forma un tanto denostada en el circuito local-, sentando las bases de una inquietud popular que marcaría su trabajo futuro.

³² Entrevista realizada por la autora.

³³ Samy Benmayor (Santiago, 1956) es pintor. Perteneció a la generación de los 80, que recuperó la pintura durante la dictadura. Es uno de los artistas visuales más comercialmente exitosos del circuito local y uno de los más mediáticos: ha participado en programas de TV y spots publicitarios.

“Estábamos tan agotados de la dictadura militar, sin embargo, eso nos absorbía todas nuestras energías”, recuerda la actriz Rosa Ramírez³⁴, viuda de Andrés Pérez y continuadora de su proyecto en Gran Circo Teatro. “Andrés quiso hablar de algo que él sentía que en nuestro país habíamos dejado de lado. Era necesario hablar del amor, de la belleza, de los estados emocionales que son parte fundamental del ser humano, pero que uno a veces necesita postergar”³⁵. Sus inquietudes –ya no tan colectivas, sino subjetivas- se transformarían en *La Negra Ester*, la obra de teatro que más veces ha sido montada y vista de la transición.

Andrés Pérez fue de los pocos que comenzó el nuevo período con una idea clara de lo que debían hacer. El resto se sumió en una gran confusión. La temática de siempre ya no existía, la institucionalidad se rearmaba y aparecían nuevas reglas para el quehacer cultural. “Yo digo que ocurrió un autismo creativo. No sabías de qué escribir, de dónde escribir, contra qué o a partir de qué”³⁶, recuerda el dramaturgo Ramón Griffero.

Con el tiempo se sumarían otros problemas. La transición demostraría no ser tan “limpia” de la dictadura como todos esperaban; sistema binominal, senadores designados, Constitución de 1980 y censuras de por medio. “Era un estado extraño, de acostumbrarse al pacto entre el nuevo gobierno de la Concertación y el antiguo régimen. Ese pacto nos inquieta mucho”, dice el dramaturgo Marco Antonio de la Parra³⁷. “Había que ajustarse a los presupuestos, postular al Fondart... iban a surgir unos temas que no sabíamos bien qué eran, todo permanecía y no permanecía al

³⁴ Rosa Ramírez es actriz y directora teatral. Fue miembro fundador de la compañía Gran Circo Teatro, junto a su entonces marido Andrés Pérez, con el que montaron obras como *La Negra Ester* (1989) y *Madame de Sade* (1998). Tras la muerte de Pérez, ha sido la continuadora de su proyecto teatral.

³⁵ Entrevista realizada por la autora.

³⁶ Entrevista realizada por la autora.

³⁷ Marco Antonio de la Parra (Santiago, 1952). Psiquiatra, dramaturgo y escritor. Es uno de los más prolíficos personajes del teatro de la transición y uno de los más mediáticos, gracias a su participación como guionista e invitado en programas de TV. Fue considerado como parte de la nueva narrativa por novelas como *Cuerpos Prohibidos*. Entre 1992 y 1994 fue agregado cultural de Chile en España.

mismo tiempo, las cosas no se habían resuelto... todo eso produce una perturbación. No se podía saber adónde estábamos jugando”³⁸.

El arte institucionalizado

En 1992 el presidente Patricio Aylwin anunció la creación del Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes (Fondart), convirtiéndose el sistema concursable en una de las principales formas de financiamiento para el arte de la transición. Se trataba, a la vez, de un cambio en la forma de concebir el arte, tanto en su relación con el Estado como con los mismos artistas. Por primera vez desde la Unidad Popular, el Estado no los perseguía, sino que apoyaba la creación artística con dinero. Claro que esta vez con un sistema que –teóricamente, al menos- impedía cualquier acusación de sesgo político en la asignación de fondos.

La estructura del Fondart implicaba que el artista comenzara a manejar algunos conceptos hasta entonces inéditos para ellos. El formato de “proyecto” con el que se debía postular a los fondos exigía que cada trabajo tuviera una tesis anticipada, una estimación de público, una cuantificación de sus necesidades y utilidades. Era un mecanismo para el cual la mayoría de los artistas, tomó tiempo acostumbrarse.

“Hay ciertos artistas, los más intelectuales, a los que no les cuesta nada presentar un proyecto. Para los más tontorrones, como yo, es difícilísimo”, opina Samy Benmayor. “Uno trabaja más visceralmente, con la intuición, con otro aspecto de la creatividad. Cuando veo trabajos de Alfredo Jaar, los encuentro maravillosos: ¿cómo se le ocurre tanta cosa inteligente, tan correcta, tan conectada? Ese tipo de artistas está total para presentar proyectos. Los otros, como yo, tenemos que entrar al taller para ver qué nos sale”.

Pese a la dificultad que les proponía a los artistas, la gran mayoría se plegó a las reglas de la nueva época. Tanto que a medida que fue avanzando la década de los 90,

³⁸ Entrevista realizada por la autora.

el ítem “crear proyectos” se convirtió en parte fundamental de las mallas académicas de las escuelas de arte que se multiplicaban por el país. En la actualidad hay 12 universidades ofreciendo la carrera de Artes, la gran mayoría con la intención de contener y dirigir el impulso creativo de sus alumnos a una idea posible de describir, cuantificar y predecir por escrito. Por otro lado, las galerías de arte –que para el año 2000 se habían acrecentado a 135 en todo el país, según datos del PNUD³⁹- también se adaptaron a la nueva forma, exigiéndoles a los artistas una propuesta formal de su proyecto antes de exhibir en sus espacios.

“Quizá el formato proyecto le ha quitado espontaneidad y expresividad a los trabajos”, dice la periodista Carolina Lara⁴⁰, autora del libro *Chile Arte Extremo*. “Es una forma que delimita de alguna forma su trabajo, lo vuelve rígido. Al trabajar a partir de un método, una tesis, una hipótesis, el arte actual tiende a volverse científico”⁴¹.

¿Podrían estas nuevas condiciones constreñir las nuevas propuestas culturales? “Lo que más me preocupa es la jibarización creativa que pueda tener un discurso crítico”, responde Camilo Yáñez⁴², artista que a partir del 2001 trabajó como Coordinador de Artes Visuales en Matucana 100. “¿Podría haber un Andy Warhol, un Joseph Beuys, un Damien Hirst en Chile? Yo siempre bromeo, cuando veo proyectos internacionales súper buenos, que parecen súper tontos: si este tipo hubiera mandado su idea al Fondart, no gana”.

Buscando lo contrario, artistas como los del Gran Circo Teatro se han ido marginando de los concursos estatales. Pese al arrollador éxito de *La Negra Ester*, el director Andrés Pérez nunca ganó un Fondart para la compañía. Con el tiempo, e

³⁹ PNUD. Desarrollo Humano en Chile, Vol. I y II. Nosotros los chilenos: un desafío cultural. Santiago, Lom, 2004.

⁴⁰ Carolina Lara (Osorno, 1971) es periodista y licenciada en estética. Ha trabajado en el diario El Mercurio. Es autora del libro *Chile, Arte Extremo* (2007).

⁴¹ Entrevista realizada por la autora.

⁴² Camilo Yáñez (1974) es pintor y grabador de la Universidad de Chile. Trabajó desde 2001 como Coordinador de Artes Visuales del Centro Cultural Matucana 100. En 2009 participará como curador en la Bienal del MERCOSUR.

impulsados por la idea de que ciertos valores son imposibles de cuantificar, el grupo dejó de intentarlo.

“Cuando empezamos a hacer teatro yo no sabía del impacto social que iba a tener. Tampoco sabía cuál era la audiencia ni todas esas cosas que te preguntan ahora. ¿Cómo puedes pesar eso de antemano? A nosotros nos interesa mucho más el producto artístico. El año pasado se hizo una inversión enorme en una obra que se llamó *Fuenteovejuna*. Fue mucha menos gente de la que debió haber ido. Pero si tu sabes eso de antemano, ¿entonces no la vas a hacer?”, reflexiona Rosa Ramírez. “Ahora todo es en base a proyectos, nos tienen compitiendo todo el día unos con otros. Es súper poco sano. Y por otro lado pienso, ¿y esta mierda de Estado, de qué se hace cargo entonces?”⁴³.

El artista de la transición se convirtió en algo así como un pequeño empresario. Una situación que el mercado supo aprovechar: hacia principios de 2000, el sector privado comenzó a ver el arte como una buena manera de hacer propaganda. La relación entre empresa y arte ya había tenido un temprano primer impulso con la Ley de Donaciones Culturales (1990), que estimulaba la inversión de privados en iniciativas artísticas a cambio de descuentos en impuestos. El paso siguiente fue incorporar la creatividad a los productos. Samy Benmayor estrenó la idea fuera del período que estudiamos, en 2006, al participar en una promoción de platos diseñados por él, que se adquirirían tras realizar transacciones con Redcompra.

“Con esta cuestión de la publicidad, tengo sentimientos encontrados. Cuando logro hacer que una imagen circule, aunque esté asociada con un logotipo que me puede dar ataque, hago que la cuestión sea masiva. Si hago que se hable de eso, me parece entretenido”, dice Benmayor, quien asegura que este tipo de relación con la publicidad es una forma de financiarse y adecuar la labor artística a estos tiempos. “Si esta es la sociedad que nos tocó, a esto nos adaptamos. Si estas son las herramientas que hay, jugamos con esas”, continúa. “Pienso que eso va a ser cada vez más fuerte.

⁴³ Entrevista realizada por la autora.

Ahora, no es tan importante: sirve para vivir y punto. Es un trabajo. Uno igual se involucra y yo no hago nada de lo que me tenga que avergonzar”⁴⁴.

Pero no todos se sienten cómodos con esta nueva situación de “mini empresarios” y acusan que este escenario es negativo para el desarrollo de una cultura e identidad local. “Se le ha dejado todo al mercado. Ya no existe una visión como país de lo que queremos ser”, dice Orlando Lübbert⁴⁵, cineasta y actual director de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad de Chile. “El mercado decía, para no fomentar el cine chileno: ¿para qué, si hay mejores películas que las que se pueden hacer en Chile, que podemos comprar y son más entretenidas y mejor hechas? Hoy vivimos en la dictadura de la economía y lo que se ha desarrollado en estos años es la cultura de la economía. En el fondo, es el modelo dictatorial convertido en pesos”⁴⁶.

En los nuevos tiempos de la democracia, el artista debía autogestionarse, conseguir sus propios fondos y luego ofrecer sus obras donde más le fuera conveniente. Ese esfuerzo individual –aseguran muchos artistas que comenzaron su trabajo en los 80- era ya algo común durante la dictadura. Pero a esa herencia se sumaba ahora una nueva condición: el arte también debía medirse en aspectos monetarios y competir por ello.

Vida y agonía del periodismo cultural

No sería lo único por lo que los actores culturales empezarían a competir. La transición coincidió con un acelerado proceso de mediatización y tecnologización de la sociedad. Hacia el principio de los 90, la principal manera de llegar al público masivo –asunto que ya fue evidente en la dictadura- era a través de los medios, en especial, la

⁴⁴ Entrevista realizada por la autora.

⁴⁵ Orlando Lübbert estudió arquitectura y cine en los talleres de Chile Films y ha sido docente en universidades de México y Alemania, donde vivió 20 años en el exilio. Desde 1972 se desempeña como realizador y guionista de documentales y cintas de ficción, entre las que destacan *La Herida Abierta* (1999) y *Taxi para Tres* (2001). Actualmente es director de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad de Chile.

⁴⁶ Entrevista realizada por la autora.

televisión y los diarios. El dato no era menor para un arte que ahora debía preocuparse por su financiamiento: el éxito comercial y de público dependía, en gran parte, de cuánto lograban llamar la atención de los medios.

“Había que preocuparse de la taquilla, de tener éxito. De sacar un aviso en El Mercurio y La Tercera, de ojalá sacar una entrevista y salir en la portada”, recuerda Marco Antonio de la Parra, uno de los dramaturgos que más influencia y éxito tuvo durante los 90. Para él, entrar en la dinámica mediática significó tomar decisiones como incluir rostros televisivos en sus montajes: “El destape de la televisión hizo que el teatro se conectara de otra manera con el público. Éste conocía más a los actores por la televisión, así que había que incluir a alguno en el elenco”⁴⁷.

Llegar al público, entonces, pasaba principalmente por entrar en la pauta de los medios de comunicación. Eso prometía ser más sencillo con el regreso de la democracia: la transición anunciaba un ambiente libre de censuras y control sobre los medios de comunicación. Y, en efecto, en los primeros años de la década de los 90 la prensa parecía estar en un momento esperanzador: habían nuevas publicaciones que, aparecidas a fines de la dictadura, representaban a un sector de centro izquierda y se oponían al régimen militar. Entre ellas estaban revistas como Apsi, Análisis, Hoy y el diario La Época. Este último, creado en 1987, se convirtió en un medio de comunicación clave para el desarrollo de la cultura y la intelectualidad de postdictadura, así como de la transformación de personajes hasta entonces marginales en figuras hegemónicas. Así lo describe su ex director, Ascanio Cavallo: “la función que cumplieron (...) fue la de contener al régimen [militar], ponerle problemas, hacerle la vida más difícil y obligar por esa vía al conjunto de sistema de medios a adaptarse lentamente a las posibilidades de una nueva vida democrática. En el caso de La Época eso es muy nítido: cuando sale el diario, dejan de ser vetados en los medios tradicionales un montón de personajes”⁴⁸.

⁴⁷ Entrevista realizada por la autora.

⁴⁸ Entrevista a Ascanio Cavallo. Revista Caras. Santiago, Chile, 13 de octubre de 2000. Págs. 110-112.

La *Época* otorgó una vitrina inédita a la reflexión y producción cultural de esos años, gracias a la creación del suplemento *Literatura y Libros*, que comenzó a publicarse en abril de 1988. Este se convirtió en un espacio alternativo a la cultura oficial del régimen y catapultó al conocimiento público a escritores y críticos como Diamela Eltit, Camilo Marks, Jaime Collyer, Pedro Lemebel, Ramón Díaz Etérovic y muchos otros. No sólo fue un importante espacio de exposición para la cultura local, sino también de discusión: fue en las páginas de ese periódico en el que apareció un espacio permanente para el desarrollo de la crítica literaria.

Impulsado por *Literatura y Libros*, el diario *El Mercurio* creó en 1989 la *Revista de Libros*. Pero al contrario de su competencia –que persiste hasta hoy- *La Época* no sobrevivió bien los años siguientes de la transición. El diario cerró tras poco más de una década de existencia, en abril de 1998, terminando abruptamente con su cobertura de la escena cultural. Gran parte de quienes participaban en ese proyecto pasaron a formar parte de la revista *Rocinante*, que apareció pocos meses después del cierre de *La Época*. Dirigida por la periodista Faride Zerán, la publicación anunciaba con orgullo su independencia editorial –con la que buscaba diferenciarse de *Revista de Libros y Artes y Letras*, de *El Mercurio*- así como el desarrollo de un periodismo y una crítica que estimulara el debate en el país. Fue en sus páginas donde se desarrollaron algunas de las nuevas voces más importantes de la transición –entre ellas la crítica literaria Patricia Espinosa- y en el que colaboraron nombres tan influyentes como Diamela Eltit, Sonia Montecino, Bernardo Subercaseux y Ramón Griffero, entre otros.

Pese al apoyo que recibió del mundo intelectual, *Rocinante* no duró más que de su predecesora: en 2005 anunciaba su cierre tras siete años de publicación. En su última editorial, su directora Faride Zerán explicaba las razones del fin de la revista como económicas, ya que el periódico “nunca logró penetrar las intrincadas reglas de las agencias de publicidad, las que sistemáticamente nos dejaron fuera por ser una revista ‘demasiado densa’ , ‘poco comercial’ , ‘muy crítica’ o ‘poco masiva’ “. En sus últimas líneas, denunciaba el peligro que implicaba el fin de los medios independientes y críticos en Chile: “más allá de las declaraciones o actos rimbombantes acerca del fin de la transición, mientras en Chile existan las actuales limitaciones para que circulen

todas las ideas, y el derecho a la información siga estando acotado por las reglas de un mercado sesgado, conservador y altamente concentrado, la democracia plena seguirá siendo una quimera”⁴⁹.

El show mediático

Ese era, justamente, el camino que para esos años había tomado el periodismo de medios de comunicación masivos. Tras el cierre de La Época en 1998 –y pese a los intentos de Rocinante-, el vacío se hizo sentir con fuerza en la prensa local. En los años siguientes, la sección comúnmente llamada “cultura y espectáculos” de los medios de comunicación cambió significativamente su pauta. De cubrir novedades en libros, montajes, películas, música y artes visuales, pasó a otorgarle más espacio a otro tipo de noticia: la farándula. Esto es, el comidillo íntimo de los personajes provenientes de la televisión y los deportes. El diario Las Últimas Noticias fue el primero en transformar, en 1999, su agenda para cubrir casi exclusivamente temas de este tipo. Y probó que la fórmula era exitosa. Rápidamente, el periódico cuadruplicó sus ventas y se convirtió en uno de los diarios más leídos de Chile. Su estilo después fue imitado por el diario La Cuarta y recogido por diversos programas de televisión que se multiplicaron en la programación de los canales abiertos. Los programas culturales, en tanto, fueron cada vez más escasos.

Los diarios El Mercurio y La Tercera, en tanto, terminarían ampliando su cobertura de la farándula y compitiendo, en política y otros temas, por quién golpeaba primero (y más duro) al otro. La noticia –esa información extremadamente contingente, con un algún elemento de novedad- mandaba en las pautas. En tanto, la crítica y la opinión –espacios en los que tradicionalmente se podía desarrollar la discusión intelectual sobre el arte y la cultura- perdieron espacio.

“El nuevo sistema está matando la discusión. Los medios de comunicación no difunden arte contemporáneo ni el patrimonio cultural de este país, sino que se dedican

⁴⁹ ZERÁN, Faride. El cierre de Rocinante. Rocinante. (84) Octubre de 2005.

a la cultura que el mercado les propone. Es más importante la actuación de la Kenita Larraín y el Che Copete, que un aniversario de Isidora Aguirre. Frente a eso, la creación queda censurada para poder conectarse con el público. Si antes la cultura estaba regida por la dictadura, ahora está regida por las condiciones de mercado”⁵⁰, sostiene Ramón Griffero, quien tras su participación en la resistencia de los 80 en El Trolley, pasó a formar parte de la institucionalidad cultural y académica de la transición, participando en la Comisión Asesora Presidencial que elaboraría las bases para el Consejo Nacional de la Cultura (1999) y asumiendo como director de la Escuela de Teatro de la Universidad Arcis, en 2001.

Pese a su incomodidad con las nuevas condiciones, muchos actores culturales aprendieron a jugar dentro de las reglas del nuevo sistema. Pero queda una pregunta pendiente: una producción cultural con inquietudes intelectuales, ¿tiene espacio en este nuevo sistema? ¿Dónde queda la reflexión política y social en una pauta dominada por los romances y las operaciones quirúrgicas?

“Para ser valorado en el teatro de este país tienes que al menos tener una pasadita por la televisión, tener una que otra portadita, algún escandalillo por ahí. De lo contrario no eres nadie”, dice Rosa Ramírez. El arrollador éxito que tuvo junto a Andrés Pérez con *La Negra Ester* (1988), antes de que el proceso de transición se oficializara, no le aseguró a su compañía la futura cobertura de los medios: “Después de *La Negra Ester* tuvimos productos interesantes. *Época 70: Allende* [1990, una revisión a la utopía de la UP] no duró nada, porque vino súper poca gente. Luego *Popol Vuh* [1992, basado en el libro sagrado maya y criticada por “escenas poco cristianas”] y *La Huída* [2001, centrado en la persecución de homosexuales durante el gobierno de Ibáñez del Campo].... Pero si tú revisas las revistas, los diarios, incluso la publicación del Consejo de la Cultura, nuestra compañía prácticamente no existe. Y eso que es un referente a nivel nacional”⁵¹.

⁵⁰ Entrevista realizada por la autora.

⁵¹ Entrevista realizada por la autora.

En su caso, fue su opción la de no prestarse para la farandulización de los medios. Eso, pese a que Rosa Ramírez y otros actores de la compañía son rostros conocidos que en varias ocasiones han trabajado en televisión. Y también, considerando que la muerte de Andrés Pérez en 2002 –enfermo de Sida y víctima de la fatídica cama 8 del Hospital San José⁵² - tenía todos los elementos para ser considerado un “escándalo”. “Salir en la primera página por estupideces, yo considero que no corresponde. Porque nosotros no estamos haciendo banalidades”, afirma Rosa Ramírez. “Yo necesito a los periodistas. Pero no que me vengan a sacar fotos cuando Andrés Pérez estaba agonizando, porque nosotros jamás hemos vendido nuestra vida privada. Eso me empelota”⁵³.

Desde la literatura también ocurrió una farandulización, no tanto de temas, sino de personajes. El fenómeno de la nueva narrativa –que más adelante se describirá con mayor precisión- convirtió a ciertos autores en caras conocidas, en miembros de una especie de *socialité* cultural que eran invitadas a todo tipo de eventos públicos. “Creo que el escritor chileno ya ha conformado un lugar social en Chile. Los diez tipos que están arriba, están en todos lados. Los puedes ver en fiestas, en las fotitos chicas que después salen en las revistas. Entonces, hay un discurso privado, en que ningunean a todo el mundo: que no hay lectores, que son todos unos idiotas, que nadie entiende a Flaubert... pero después pueden ir y sacarse fotos en el evento Royal, el evento Pilsen...”⁵⁴, dice el poeta Sergio Parra⁵⁵, quien comenzó su actividad literaria en los 80, continuó en los 90 y luego se convirtió en actor importante del mercado literario, al instalar, en 2003, su librería Metales Pesados.

Algunos casos noticiosos

⁵² Meses más tarde se descubriría que la cama 8 del Hospital San José tenía un error en la instalación de los ductos de aire y oxígeno, incidiendo en la alta cifra de muerte en los pacientes que ingresaban a la UTI de ese establecimiento.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Entrevista realizada por la autora.

⁵⁵ Sergio Parra (San Rosendo, 1963) es poeta, autor de *La Manoseada* (1987), *Poemas de Paco Bazán* (1993) y *Mandar al diablo al infierno* (1999). También fue editor del sello Bajo el Volcán durante los 90 y de la revista literaria Matadero.

Otros personajes culturales se transformaron en el centro de la atención periodística sin siquiera buscarlo. Desde las artes visuales aparecieron dos casos que hicieron noticia por sus connotaciones sexuales, más que por su contenido artístico. En 1994, el artista Juan Dávila, quien vivía en Australia hacia 20 años y cuyas primeras obras estuvieron ligadas con la Escena de Avanzada, se convirtió en el centro de un escándalo mediático y diplomático debido a su obra *The Liberator Simón Bolívar*. La obra mostraba al prócer latinoamericano semidesnudo, travestido, con sus senos al descubierto. La exhibición de la obra en el Museo de Bellas Artes atrajo inmediatas críticas. La mayoría apuntaba al sustento estatal que tuvo su trabajo: había sido financiado por el Fondart.

Pese al apoyo del mundo cultural –teóricos como Justo Pastor Mellado defendieron públicamente la obra, sosteniendo que “asistimos a una intolerancia creciente por parte del sector funcional”⁵⁶-, el escándalo traspasó las fronteras nacionales. En Caracas se quemó la bandera chilena, mientras que quejas formales se realizaron a través de la diplomacia de Venezuela, Colombia y Ecuador a la Cancillería nacional.

Dávila es considerado en Australia como un artista clave en el arte de Latinoamérica y en ese país. En Chile, sin embargo, su obra es apenas apreciada: más bien se le recuerda por el gesto obsceno de su retrato. Sobre lo que esto significaba, o de la calidad misma del artista, poco se mencionó en los medios locales.

Seis años después, una casa de vidrio situada en pleno centro de Santiago volvería a producir un cuestionamiento mediático. El proyecto se titulaba *Naitilus*, Casa Transparente –seleccionado con puntuación máxima en el Fondart 1999- y pretendía reflexionar sobre los límites entre lo público y lo privado. La prensa, sin embargo, se preocupó de otro aspecto: que en algún momento de la mañana, la actriz Daniela Tobar –quien debía desarrollar una vida normal dentro de la casa- se sacaba la ropa para ir al baño y ducharse.

⁵⁶ O'HIGGINIANOS estarían tras censura de obra en Maipú. La Tercera. Santiago, Chile. 19 de abril, de 1999.

“Son los desnudos de la joven los que gatillan las voces de admiración de los hombres, la curiosidad o indiferencia de la mayoría de las mujeres y la indignación de algunas, las que junto a unos pocos caballeros de edad, consideran la instalación como indecente”, publica el diario El Mercurio en 2000. “Algunas de las transeúntes no sólo reclaman por los desnudos de la actriz a la vista de todos, sino porque ocurren frente a la antigua iglesia de las Agustinas, a lo que otros, algo más serios que los que se limitan a mirar a la joven ante exclamaciones, replican que no es obligación mirar dentro de una propiedad privada”⁵⁷, continúa.

El proyecto produjo, sin embargo, la buscada discusión sobre si la obra era o no arte y acerca de lo público y lo íntimo, aunque centrado en gran parte en la desnudez de la joven. Con los días, la joven comenzó a ser acosada por la multitud que se apostaba afuera de la casa y debió ser reemplazada. Finalmente, la actriz terminó con una querrela por ultraje público al pudor y las buenas costumbres.

Pese a todo, los creadores Arturo Torres y Jorge Cristi estimaron el proyecto como exitoso: la discusión finalmente provocó una reflexión en el público, aunque haya sido más bien centrado en la figura de la mujer (cuando fue reemplazada por un hombre de aspecto corriente, la atención mediática se disipó).

Ese mismo año, el poeta Raúl Zurita desató uno de los escándalos más bullados de la literatura de esa época. Pero esta vez la controversia no tenía que ver con su obra, sino con su reconocimiento. El 24 de agosto de 2000, Zurita se encontraba en Colombia cuando recibió el llamado de la entonces Ministra de Educación, Mariana Aylwin, para avisarle que había ganado el Premio Nacional de Literatura.

La noticia fue como una chispa que dio paso al incendio. Pronto los medios de comunicación divulgaron mayores detalles de la discutida reunión en la que se decidió otorgarle el galardón a Zurita: de partida, que no fue una decisión unánime; que la

⁵⁷ POLÉMICA “casa de vidrio” en La Capital. El Mercurio. Santiago, Chile. 26 de enero de 2000.

mitad del jurado había votado por Delia Domínguez y la Ministra había hecho la decisión final. Finalmente, que el Premio Nacional de Literatura 1996, Miguel Arteche, se retiró indignado de la mesa del jurado antes de que se diera a conocer oficialmente el resultado.

La discusión final se centró en un solo punto: el apoyo de Raúl Zurita al entonces presidente Ricardo Lagos. Luego de trabajar durante años desde la marginalidad, al alero del grupo CADA, ahora el poeta publicaba *Poemas Militantes* (2000), un libro de versos que se percibió como una apología al mandatario e, indirectamente, como la razón por la que se le “recompensaba” con el premio estatal.

Comenzó así una avalancha de artículos de prensa que revelaban los movimientos “oficialistas” del poeta. En agosto de 2008, un artículo de *La Tercera* realizó un detallado contraste entre su “trayectoria comprometida y marginal” durante la dictadura y su estado actual:

“Zurita abandonó los infiernos y publicó *La Vida Nueva* en 1994. Ex agregado cultural del gobierno de Aylwin en Italia y ex funcionario del Ministerio de Obras Públicas durante Frei Ruiz-Tagle, participó activamente en la campaña de Ricardo Lagos, experiencia que motivó sus *Poemas Militantes*, donde le dedica un texto”⁵⁸.

Zurita respondía ante esas acusaciones, alegando que el poema específico dedicado a Lagos no era un elogio, sino una crítica, y que además “toda mi obra, desde *Purgatorio* a *Poemas Militantes*, está absolutamente entremezclada con la historia de Chile, con sus momentos más trágicos, más duros, y con sus momentos de felicidad y alegría”⁵⁹.

Eso sería lo último que se hablaría del contenido de ese libro y del resto de la poesía del escritor. Los medios prefirieron más bien enfocarse en la acusación general de que Zurita y sus pares generacionales se habían convertido en “parte del

⁵⁸ “TENGO 30 años de maravillosos poemas y no sólo uno al Presidente”. *La Tercera*. Santiago, Chile. 24 de agosto de 2000.

⁵⁹ *Ibidem*.

establishment cultural”. Así, en un artículo de la revista *Qué Pasa* también se nombra a Diamela Eltit y Marcela Serrano como parte de este fenómeno, a la vez que ofrece una de las muchas declaraciones críticas que comienzan a aparecer desde la escena literaria y cultural:

“Me llamó la atención que una figura irreverente como Zurita se convierta en un poeta más bien obediente”, agrega Eugenia Brito. “Es un rasgo común de su generación. Cuando hay poder la gente se fascina. Es triste convertirse en un artista oficial”⁶⁰.

Comenzaba así una lluvia de declaraciones cruzadas entre el autor y sus opositores. La prensa se concentró más bien en este envío de mensajes críticos entre el mundo cultural, perdiéndose así la verdadera discusión de este caso: ¿es malo que un artista haga patente su filiación política? Si así lo fuera, se estaría renegando de casi toda la cultura chilena de la segunda mitad del siglo XX, fuertemente comprometida con la UP y, luego, la resistencia cultural durante la dictadura.

¿O es el problema, más bien, ser partícipe del poder establecido? Ejemplos de esto también existen en la historia cultural de Chile (Neruda y Mistral, sin ir más lejos). Sin embargo, esta discusión podría haber dado pie para discutir qué se espera de los personajes culturales: si sólo una actividad artística, o también un desarrollo intelectual independiente del poder establecido. El debate podría haber agregado espesor a la vida cultural del país, acercando su labor a la sociedad y la política.

No fue, sin embargo, la perspectiva que los medios eligieron darle a los hechos, que más bien dieron rienda suelta al “pelambre” de la escena literaria. La discusión intelectual, entonces, quedó en nada.

En 2002, la dramaturga Manuela Infante⁶¹ correría una suerte parecida con su obra de teatro *Prat*, presentada en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile

⁶⁰ ADIÓS a las barricadas. *Qué Pasa*. Santiago, Chile. 2 de septiembre del 2000.

⁶¹ Manuela Infante (1980) es actriz y dramaturga. Creció en Canadá y regresó a Chile durante la década de los 90. Estudió teatro en la Universidad Católica y se hizo conocida todavía siendo

cuando ella era estudiante de 23 años. El montaje dirigido por María José Parga mostraba al héroe del Combate Naval de Iquique como un adolescente inseguro, con actitudes que –según algunos- podían ser vistas como homosexuales. El texto apareció primero en Internet, llamando inmediatamente la atención de la Corporación 11 de septiembre. Su anuncio de querrela contra los responsables de “denigrar la imagen de Arturo Prat”⁶² llamó la atención de la prensa. El 9 de septiembre de ese año, La Tercera comenzaba una larga nota de la siguiente forma:

“La acusan de mostrar una imagen inadecuada del héroe marino
Obra teatral sobre Arturo Prat vuelve a enfrentar creación y
símbolos patrios”⁶³.

En el mismo artículo, se destacaba la acusación de Mina Huerta Dunsmore, presidenta de la corporación, quien decía que el personaje de Prat “aparece como borracho, cobarde y homosexual”⁶⁴.

“A nosotros nos agarró por sorpresa. Pensábamos que, a esas alturas, no podía producirse un conflicto en torno a algo así. Quizá cierta discusión, pero no una querrela”, dice Infante. Para ella, la discusión mediática tomó dimensiones que nunca imaginó, incluso llegando a decirse que su compañía estaba buscando intencionalmente esa atención. “Es divertido pensar que el meollo de la discusión llegó a ser cuán a voluntad la polémica había sido producida por nosotros”, recuerda.

Infante fue criada en Canadá, muy lejos de dónde se desarrollaba la dictadura chilena. Recién volvió a Chile en su adolescencia, estando ya estaba instalada la democracia. El dato, reconoce ella, es decisivo para entender las osadías de su montaje y, en especial, su desconocimiento del posible escándalo mediático que podía ocurrir. “Lo fome de la discusión de Prat era que quedaba en si era o no alcohólico, por ejemplo. Cuando habían cosas más importantes de conversar. Era ridículo... decían

estudiante, con su polémica obra *Prat* (2002). Luego montaría alabadas piezas como *Juana y Narciso*.

⁶² OBRA teatral sobre Arturo Prat vuelve a enfrentar creación y símbolos patrios. La Tercera. Santiago, Chile. 9 de septiembre de 2002.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

que éramos comunistas, que estábamos arreglados con el gobierno de Lagos para hacerle daño a la Armada”⁶⁵.

Los medios de comunicación cubrieron la producción artística como una noticia, resaltando su carácter de escándalo político y social. El montaje volvió a tomarse los titulares poco más de un mes después, cuando un grupo de parlamentarios propuso la suspensión de nuevos proyectos Fondart. Allí, el diario La Segunda volvió a recoger la noticia y citó las siguientes razones de los diputados: “deja al héroe Arturo Prat como un cobarde, irracional, borracho y homosexual”⁶⁶. La polémica finalmente provocó la renuncia de la directora del Fondart, Nivia Palma, debido a “la prohibición de la ministra Mariana Aylwin de que yo ni el Fondart se haga presente en el estreno de la obra Prat”⁶⁷.

Casi un año después del estallido del escándalo, Prat seguía apareciendo en la prensa. Esta vez, por la decisión final de los jueces de la Corte Suprema de rechazar el recurso de protección de los nietos de Arturo Prat. “La incoherencia de la trama, lo ininteligible de los parlamentos y lo ramplón del tratamiento del tema en general, convierten a la pieza teatral en algo intrascendente y de escasa proyección en el plano de difusión, siendo inexplicable su financiamiento con fondos públicos”, concluía el confuso fallo. “No puede llegar a afectar el honor del héroe nacional”⁶⁸, concluye.

Poco, sin embargo, se habló de las temáticas profundas de los trabajos anteriormente nombrados. En un tratamiento a estas alturas típico de la prensa, su contenido crítico y reflexivo quedaba escondido bajo la apariencia escandalosa que explotaban los medios como “gancho”.

⁶⁵ Entrevista realizada por autora.

⁶⁶ DIPUTADOS proponen suspensión temporal de Fondart y de obra “Prat”. La Segunda. Santiago, Chile. 11 de octubre de 2002.

⁶⁷ RENUNCIÓ directora de Fondart por “censura” en el gobierno ante obra “Prat”. La Segunda. Santiago, Chile. 11 de octubre de 2002.

⁶⁸ PRAT y la justicia. El Mercurio. Santiago, Chile. 27 de julio de 2003.

“El arte trasciende el fenómeno de la contingencia”, opina al respecto la artista visual Voluspa Jarpa⁶⁹. Integrante del primer grupo de artistas formados en universidades 100% libres de control militar, la artista ha desarrollado un trabajo de crítica social y política que, en muchas ocasiones, aborda también el comportamiento de los medios. Sus opiniones en torno a la prensa provienen, en parte, de su experiencia durante la transición como académica en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. “Una obra no es una noticia. Son muy raras las que producen un fenómeno noticioso inmediato y que sean significativas. Es una sintonía totalmente distinta. Supongamos que en 20 años más comparáramos qué obras han salido en la prensa y cuáles fueron las más importantes del período. Creo que serían *nada que ver*”⁷⁰.

Un período de amnesia

“La atención mediática en Chile es muy superficial y sensacionalista. Casi no hay crítica seria y profunda en la prensa... Sólo existe crítica interesante en sitios web independientes”⁷¹, dice Iván Navarro⁷², desde Estados Unidos. Al artista local –uno de los más exitosos en el circuito internacional- no le interesa mayormente aparecer en la prensa nacional. Rescata, sin embargo, el surgimiento de sitios y blogs especializados en Internet. Esos donde la pauta, a diferencia de los medios masivos de comunicación, no es la noticia. Así, por ejemplo, existe la revista digital crítica.cl –fundada en 1997- y la página de Justo Pastor Mellado (justopastormellado.cl).

No todos los artistas, sin embargo, desean marginarse de los medios de comunicación. Samy Benmayor, por ejemplo, participó en el programa *Viaje al Centro de la Música*, en 2002, con el pianista Rip Keller, que se transmitió por la señal abierta

⁶⁹ Voluspa Jarpa (Rancagua, 1971) es artista visual. Estudió en la Universidad de Chile, se le considera dentro de la primera generación de artistas de la transición. Ha trabajado como docente en la Universidad Católica y en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile.

⁷⁰ Entrevista realizada por la autora.

⁷¹ Entrevista realizada por la autora.

⁷² Iván Navarro (1972) es artista visual. Estudió en la Universidad Católica. Actualmente es uno de los chilenos más exitosos en el circuito internacional, con obras que forman parte de las colecciones como Saatchi y Vuitton. Divide su tiempo entre Chile y Estados Unidos.

de Canal 13, en horario estelar. Él recuerda el programa como exitoso, tanto que en 2003 fue nominado a un Emmy internacional, junto con producciones de la BBC y la televisión japonesa. La reacción de los medios, sin embargo, fue desinteresada. “No tuvimos tan mal rating, pero a la televisión nunca más le interesó”, dice. “Íbamos finalistas a los Emmy en Estados Unidos, pero en Chile nadie se enteró. Me llamó El Mercurio mientras estábamos en la premiación y preguntaron: ‘¿ganaron o perdieron?’ ‘Perdimos’, respondí. Cortaron y chao”.

El programa se sumó a otros intentos de la televisión nacional de incorporar cultura a la programación, como *Cine Video* y *El Show de los Libros*, este último conducido por el escritor Antonio Skármeta desde 1992. Ambos espacios se convirtieron en símbolos de la televisión cultural, pero tras algunas temporadas fueron sacados de programación.

Se da, entonces, una situación de doble rechazo: la cultura no tiene mucho interés en aparecer en los medios, y los medios no están muy interesados en ella. La difusión artística parece cada vez más difícil. Ante eso, cabe preguntarse: ¿qué tipo de trascendencia tiene una labor cultural que apenas se muestra al público? ¿Si el arte no se registra ni se hace público, puede lograr algún real objetivo intelectual?

Para Ramón Griffero, la difusión es esencial para que la producción cultural pueda lograr su objetivo. “El arte tiene que tener difusión para que se le establezca como memoria de un país. En una sociedad que se enfrenta a la globalización, si no te refugias en el arte, pierdes tu identidad. Si no, quedas abierto a la cultura global, que no tiene memoria”, dice el sociólogo y dramaturgo.

“De repente a alguien se le ocurrió hacer esta construcción farandulera para que vendiera muchísimo”, opina la artista Voluspa Jarpa, respecto del funcionamiento de los medios de comunicación de la transición. “Pero eso no vale nada: lo que dice el diario ayer, da lo mismo hoy. En la memoria, digo. Creo que la pregunta está entre los medios y la historia. La historia no estaría pasando por los medios”.

CAPITULO 5

Una cartografía global: tan lejos, tan cerca

El regreso a la democracia envolvía a la sociedad en un renovado optimismo. De pronto, las expectativas se hicieron más altas y más lejanas. El encierro del país durante la dictadura se acababa y parecía que se abrían las puertas hacia el mundo. Oficialmente, la mayor apertura se vería en términos económicos: con el pasar de los años, el Estado chileno se embarcaría en una serie de Tratados de Libre Comercio con países como Canadá, México, Estados Unidos, Corea y China.

Los artistas visuales, sin embargo, tenían su propia agenda: entrar en el bullente –y cada vez más acaudalado- circuito internacional. Soñaban con exponer en ciudades como Nueva York, Londres, París y hasta Hong Kong. ¿Por qué no? El mundo estaba a su disposición.

Unos pocos ya lo habían logrado antes. Durante los 80 varios exponentes de la Escena de Avanzada lograron exhibir en el exterior. Entre ellos, Lotty Rosenfeld, que mostró su trabajo en Washington, en 1982, además de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn, que fueron invitados a la Bienal de Sydney en 1984.

La admiración –incluso de aquéllos que no se consideraban sus seguidores- era inevitable. Así lo recuerda Samy Benmayor: “Los de la Escena de Avanzada, en esa época eran muy cotizados internacionalmente. Había una sensación de que ellos tenían la capacidad de conectarse con lo de afuera. Sacarte de aquí. Nelly Richard tenía contactos con la bienal de Sydney, otro con la bienal de París... para un joven, eso era muy llamativo”⁷³.

⁷³ Entrevista realizada por la autora.

Pero para la escena artística local, esos casos aún eran excepcionales. No fue de extrañar, entonces, que con la llegada de la democracia se produjera un impulso de exteriorizar las producciones culturales nacionales.

La nueva narrativa se internacionaliza

Sorprendentemente, fue la literatura –una de las prácticas más alicaídas durante la dictadura- la que dio el primer paso hacia el exterior. En 1987, la Editorial Planeta lanzó la colección Biblioteca del Sur, la primera serie extranjera dedicada únicamente a autores nacionales. El éxito fue inédito: como nunca, el público local e internacional compró novelas de autores chilenos y sus libros se empinaron en las listas de más vendidos.

Sobredosis, de Alberto Fuguet, fue uno de los mayores fenómenos editoriales. El libro de cuentos se publicó en agosto de 1990, inaugurando la industria editorial “en democracia”. Y tal como la novela que le siguió, *Mala Onda* (1993), se convirtió en un instantáneo *bestseller*. Los lectores se inclinaban ante un escritor veinteañero, criado en EE.UU., que declaraba abiertamente no querer saber nada de las luchas pasadas.

Según el recuento del Carlos Orellana: “Se agotaron con rapidez sorprendente varias ediciones, su autor pasó de golpe y porrazo a convertirse en una suerte de celebridad literaria; más que eso, en algo así como el escritor fetiche de la joven generación”, relata el entonces editor de la filial chilena de Planeta. “Nuestros narradores lograban otra vez conectarse con sus interlocutores naturales. Durante años, nadie leía libros chilenos; la situación, ahora, comenzaba a revertirse”⁷⁴.

Fuguet era, quizá, uno de los más jóvenes en integrarse al entusiasmo editorial. Otros escritores provenían más bien de la Generación de los 80 y habían comenzado su escritura dentro de la dictadura. Aparecen así libros de Diamela Eltit, Marco Antonio

⁷⁴ ORELLANA, Carlos. “¿Nueva Narrativa o Narrativa Chilena Actual??” En: OLIVAREZ, Carlos. *Nueva Narrativa Chilena*. Santiago, Lom. 1997. Págs. 46 y 47.

de la Parra, Marcela Serrano, Arturo Fontaine y Carlos Franz, entre muchos otros. A Fuguet se le unen, además, otros jóvenes como Gonzalo Contreras –con *La Ciudad Anterior*-, Andrea Maturana y Alejandra Costamagna, que alcanzaron a publicar libros con tirajes de más de 10 mil copias.

Era, entonces, una conjunción de autores de diversas edades y con temáticas disímiles. Poco tenían en común, excepto el entusiasmo editorial y la activa producción. Carlos Orellana los describe como “rechazando en una suerte de consenso tácito las historias que puedan sugerir intenciones de redención social (...); los dominan el escepticismo y el desencanto y carecen de todo propósito programático: su único programa es, en verdad, ser escritores”. Más adelante, agrega que son “individualistas, rechazan instintivamente todo lo que huele a agremiación y los nexos solidarios entre unos y otros son extremadamente débiles: no son colegas, son competidores. Componen sus historias con materiales del presente o del futuro inmediato; el otro Chile, anterior a septiembre de 1973, no lo conocieron y tampoco tienen interés en él”.

Para el escritor Sergio Gómez⁷⁵, que en esa época publicó *Vidas Ejemplares* (1994) y dos años después editaría con Alberto Fuguet la antología *McOndo*, la nueva narrativa se trató de un fenómeno más bien publicitario. “En ese momento lo que se intentó fue hacer un fenómeno. Pero en un momento en el que no existía nada. Antes de eso las publicaciones en Chile eran muy poco constantes, entonces cualquier cosa que viniera –con el nombre que quisieras darle- iba a tener resultados, porque no existía otra cosa”⁷⁶, dice el actual editor de la Editorial Norma.

De todas formas, surgieron quiénes intentaron darle un sentido al fenómeno editorial. En 1992, Jaime Collyer publica en la revista *Apsi* el artículo *Casus Belli: Todo el Poder para Nosotros*. En la columna anuncia con bombos y platillos el quiebre con los viejos estandartes del pasado: “No más tacitas de té en compañía de los viejos

⁷⁵ Sergio Gómez (Temuco, 1962) es escritor de novelas como *Vidas Ejemplares* (1996) y compilador, junto a Alberto Fuguet de *Cuentos con Walkman* (1993) y *McOndo* (1996). Fue considerado parte de la nueva narrativa. Hoy también escribe novelas infantiles, además de trabajar como editor de Editorial Norma.

⁷⁶ Entrevista realizada por la autora.

maestros, no más talleres literarios a su gusto y medida –ahora los maestros somos nosotros-, no más sonrisas y halagos a los patriarcas del 50 o la generación ‘novísima’. Nosotros somos, ahora, la novedad del año”⁷⁷. En el mismo texto, Collyer deja en claro que no se trata de obras dirigidas sólo a chilenos, sino también al exterior. “Somos cosmopolitas y universales, internacionalistas, hasta la médula: nuestros camaradas de Buenos Aires, Berlín, Oregon o Barcelona promueven nuestros textos y nosotros los suyos”⁷⁸. La nueva narrativa iba a la conquista del mundo entero.

El poeta Sergio Parra, cuyas primeras publicaciones fueron en los 80 y que miró la nueva narrativa desde la distancia –era un movimiento de prosa, más que de verso- recuerda el entusiasmo de escritores y lectores. “La nueva narrativa se refiere a lo que mucha gente estaba sintiendo: salían de esa cosa oscura, melancólica. Muchos lectores apoyaron esa salida. Nadie los obligó a comprar las novelas y ponerlas en los ranking. Hay una necesidad del lector de participar, de decir *ya, avancemos, salgamos un poco afuera*”, dice. “El hecho de que Fuguet y Contreras se internacionalizaran, hacía que la sociedad chilena también se sintiera afuera”⁷⁹.

Eran historias más cosmopolitas, que atraían la atención de los lectores tanto en Chile como en el exterior. “La nueva narrativa pone al día a la literatura chilena con lo que está ocurriendo en el extranjero. Son relatos más realistas, que se pueden vender, no son para un público elitista. Pero en el fondo, no son nada. Nunca fue algo homogéneo, no tenía temas en común, no hubo una especie de manifiesto”, recuerda Sergio Gómez. “Estuvo lo de Collyer, pero no se sustentaba en nada. Yo lo leía y decía: *nadie se suscribe a esto*. Son palabras bonitas no más. En ese sentido, la nueva narrativa se adelantó, como marca, a lo que pasa hoy. Ahora se inventa cualquier cosa, sale al mercado y uno se la compra al tiro”⁸⁰.

⁷⁷ COLLYER, Jaime. Casus Belli: Todo el Poder para Nosotros. APSI. Nº. 415. Febrero, 1992.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Entrevista realizada por la autora.

⁸⁰ Entrevista realizada por la autora.

Productos de exportación

La artista Voluspa Jarpa fue una de las primeras estudiantes de arte educadas en una universidad completamente libre de control militar – un dato fundamental para ser considerado “artista de transición”, aclara- y recuerda cómo los viajes e invitaciones a muestras internacionales de pronto se convirtieron en algo común: “A mí me sucedió muy temprano, el año 95 o 96, ser invitada a exposiciones al extranjero... cosa que para los otros tipos [de la dictadura] era un mundo que pasara. Estaban aislados”⁸¹.

A lo largo de los años 90 surgió una serie de grupos que intentaron enfrentarse a la globalización con sus propias armas. Esto no significaba resistirla, sino insertarse dentro de la internacionalización en mejores condiciones. Surgió así Hoffmann’s House –una mediagua de madera que ofrecía un espacio de discusión y exposición a artistas emergentes y marginales, con miras a influir tanto la escena local como internacional-, Jimmy Button Inc. –formada por Mario Navarro, Cristián Silva, Mónica Bengoa y Guillermo Machuca- y el colectivo de ilustradores cercanos al arte pop La Nueva Galería Gráfica Chilena. Todas agrupaciones que, según Iván Navarro, eran esfuerzos colectivos para situar artistas jóvenes en la escena local, pero también afuera.

Sin embargo, como se veía con el pasar de los años, el trabajo colectivo sería más bien una excepción. La mayoría preferiría trabajar solo, aislado, en un taller propio. “La autogestión de otros artistas, en forma individual, es un modo de sobrevivir en el medio chileno que es tan desértico y chaquetero... también es otra forma de mostrar la obra en el exterior”⁸², aclara Navarro.

En efecto, este perfil internacional también producía algo de escozor en los “viejos estandartes” del arte. Ahora convertidos en profesores de las escuelas de arte del país, los exponentes de los 80 entraron en constante conflicto con sus alumnos. “Nuestros profesores sentían que ellos no habían tenido todas nuestras oportunidades

⁸¹ Entrevista realizada por la autora.

⁸² Entrevista realizada por la autora.

y que por lo tanto el Estado estaba en permanente deuda con ellos. Como uno tenía otra realidad, se producían conflictos generacionales muy grandes. Y cuando venía la curadora de la Bienal de la Habana, en vez de elegir a la ‘vaca sagrada en deuda número 2’, elegía a un artista joven”⁸³, recuerda Jarpa.

El estándar internacional

De ser un país aislado culturalmente, Chile pasó a ser un lugar permeable, donde las influencias extranjeras entraban rápidamente y donde los artistas nacionales querían también tener presencia afuera. El paso lógico era lograr que la escena local cumpliera estándares internacionales y que, desde aquí, lograra ser atractiva en el exterior.

Espacios como Matucana 100 se convirtieron en ejes fundamentales de este proceso. Fundado en 2002, el centro cultural se propuso desde un principio ser de nivel mundial. Camilo Yáñez fue el coordinador de Artes Visuales desde el inicio del proyecto Matucana 100 y recuerda que sus referentes eran los espacios culturales de Berlín, Nueva York, Tokio y Londres. “Mi filosofía era que no había nada que perder. Y frente a eso: juguemos. Nuestra dificultad era lograr validación local –que la gente de Chile te respetara- y alcanzar estándares internacionales, que los artistas del cono sur y el circuito internacional te vieran de forma positiva”, rememora Yáñez. “Así, reforzamos ciertas líneas de arte contemporáneo joven, como invitar a Iván Navarro a una súper muestra individual, y también trajimos a gente que estaba lo más top posible, produciendo sentido de manera crítica, rápida, contemporánea y con visualización internacional, como Santiago Sierra”⁸⁴.

Para Yáñez, se trataba de una evolución paralela a la que ocurrió en el plano económico. “La visión de *voy a hacerlo solo* es poco contemporánea, no es real. El MERCOSUR, la comunidad europea, el *fast track*... Chile es audaz para los negocios,

⁸³ Entrevista realizada por la autora.

⁸⁴ Entrevista realizada por la autora.

pero a la hora de la cultura, todos dicen *no, me voy para la casa*”, opina. “Todos queremos ser Juan Emar. Me parece increíble, yo también quiero encerrarme en mi fundo, tomar pisco y escribir *Umbral*. Pero también pienso: ¿y entonces qué? ¿Morimos aislados? ¿O la armamos?”⁸⁵.

En el teatro también ocurre esta avidez de mostrarse afuera y recibir la influencia del circuito internacional. En 2001, por ejemplo, comienza a realizarse el Festival de Dramaturgia Europea, un evento que mostraba textos de autores extranjeros como Juan Mayorga, Valère Novarina y Mark Ravenhill, y que, como relata Marco Antonio de la Parra –uno de los fundadores del encuentro- “con el tiempo tuvo mucho más presencia mediática y de público que el festival de dramaturgia nacional”⁸⁶.

Los temas parecieron abrirse, dejar la simple referencia local e insertarse en la cultura global, occidental, más que en la puramente chilena. Claro que eso, insisten los artistas y escritores, tiene sus límites. “Las temáticas empiezan a ser transversales, pero tú vas a Europa y lo que esperan de Chile sigue siendo frijoles y política”, dice Manuela Infante.

Iván Navarro, por ejemplo, ha realizado una exitosa carrera internacional, pero su gran temática es la dictadura militar y los detenidos desaparecidos. Sus trabajos, realizados con tubos de neón que se conectan entre ellos y cuya luz circula como la sangre de un ser vivo, han sido aplaudidos por los críticos y el mercado externo.

Pero también están los trabajos que sólo apelan a la cultura local en forma tangencial. En eso podríamos nombrar las alabadas obras de la agrupación La Troppa, que en 1999 presentó *Gemelos* –una adaptación del texto *El Gran Cuaderno*, de la húngara Agota Kristof, con el que fueron invitados al Festival de Avignon, Francia-, y en 2003 montó *Jesús Betz*, produciendo todo un fenómeno de público en el circuito teatral. Sus integrantes –hoy, en compañías separadas- siguen siendo los exponentes más exitosos (en crítica y público) de la escena local, embarcándose también en largas y aplaudidas giras nacionales e internacionales. “Trabajan con libros, eliminan la

⁸⁵ Entrevista realizada por la autora.

⁸⁶ Entrevista realizada por la autora.

dramaturgia y buscan el espectáculo”, describe Marco Antonio de la Parra. “Es un teatro más de directores que de dramaturgos”⁸⁷.

“Cuando estás a la deriva de la globalización, hay que ver dónde está tu brújula. Hay que saber cómo moverse en esta nueva cartografía”, explica Camilo Yáñez. “Es la noción de lo 'glocal': pasan cosas locales que son de maneras globales. Conoce tu propia tribu y serás universal”⁸⁸.

Un fenómeno que también vivió la compañía Gran Circo Teatro, que aunque nunca se propuso abordar temas y textos “de exportación”, terminó realizando un sinnúmero de giras en el exterior. “Porque somos chilenos, nuestra obra es súper nacional. Pero, por el hecho de que es tan local, creo que se transformó en un ícono a nivel internacional. Son obras que cuentan historias de personajes y situaciones muy chilenos. Pero Chile también es una provincia del mundo y el arte se vive igual en todos lados”, dice Rosa Ramírez.

¿Podía esta exportación transformarse en negocio? Sin duda. Así se vio en la literatura, donde, motivados por el éxito local y el renombre que estaban adquiriendo algunos autores chilenos en el exterior, las editoriales transnacionales comenzaron a entusiasmarse con lograr “éxito internacional”. Sergio Parra, que en 2005 convirtió su librería, Metales Pesados, en editorial, conoce bien las ansias de los grandes sellos. “Conversando con un editor de Random House, él me preguntaba: Tú que tienes la librería, ¿qué libro se vende y puede ser de exportación? No hay, inventa uno. Si quieres un *bestseller* de exportación, junta a tres tipos que escriban, arrienda una oficina y que lo hagan. Y después, busca a otro escritor y que lo firme él. Un tipo trabajando solo, frente a computador, no puede escribir un *bestseller*”, dice.

Volver a hacer cine

Más complicada fue la historia del cine local. Aunque durante los años 60 y 70 hubo un importante desarrollo de películas de ficción y documentales, el golpe de

⁸⁷ Entrevista realizada por la autora.

⁸⁸ Entrevista realizada por la autora.

Estado barrió completamente con la pequeña industria cinematográfica local. Al contrario de otras expresiones artísticas, ahora sin el crucial apoyo estatal de años anteriores, restringidos por la censura y las limitaciones, para los realizadores fue casi imposible seguir desarrollando cine durante la dictadura. Muchos de los directores se fueron al exilio y filmaron ahí sus películas. Recién en los primeros años de la transición, esos realizadores volvieron a integrarse a la industria local.

Aunque a esas alturas, de industria no quedaba nada. Un impulso inicial para regenerar la cinematografía local fue la creación de Cine Chile, una organización que nació motivada por la iniciativa gubernamental de ofrecer créditos blandos administrados por el Banco del Estado y auspiciados por CORFO. Fue este financiamiento el que permitió a los realizadores obtener el dinero necesario para filmar las primeras películas de la década: seis películas entre 1990 y 1992. El resultado, sin embargo, fue desalentador. Sólo *Johnny Cien Pesos* (1993), de Gustavo Graef-Merino –sobre un estudiante de escasos recursos que asalta una casa de cambios– obtuvo éxito de crítica y público. El resto no logró buena respuesta y sus directores debieron responder por deudas millonarias. El proyecto hoy es considerado un fracaso.

Luego del desplome de Cine Chile, los realizadores optaron por desarrollar proyectos independientes y coproducciones. La aparición del Fondart, en 1992, también ofreció una nueva forma de financiamiento. Desde su creación hasta 1998, ayudó a financiar 23 proyectos fílmicos, entregando 1.523 millones de pesos en fondos no reembolsables.

La situación, sin embargo, no es fácil para los directores del cine de la transición. Para ellos, mucho tiene que ver con el nulo el apoyo estatal del cine, en comparación con las décadas previas a la dictadura. “En los 70, Chile Films era público. Siempre hubo algo, pero en dictadura no hubo nada. Y el florecer del cine está relacionado con el apoyo estatal. Míralo en Brasil: ahí el cine estuvo muerto y ahora hacen cien películas al año”, dice Andrés Wood⁸⁹, director de dos exitosas cintas de la transición,

⁸⁹ Andrés Wood (1965). Es ingeniero comercial de profesión, pero durante la década de los 90 se desempeñó como director de cine, televisión y publicidad. Estudió dirección de fotografía en

Historias de Fútbol (1997) y *Machuca* (2004). “Si quieren que exista cine o si quieren parar las bases de una industria audiovisual mínima, hay que pensar en incentivos concretos. Eso se ha ido creando, pero nunca tan definitivamente como en otros países”⁹⁰.

Orlando Lübbert, que en 1995 regresa a Chile desde Alemania, también hace un contraste con la situación europea. “El gran tema tiene que ver con cómo nosotros vemos el desarrollo de la cultura. Yo viví en Europa y allá eso tiene connotaciones y maneras muy distintas. Hay intervención del Estado. Es una concepción de la cultura como un componente importante para el desarrollo, incluso en lo económico. Es decir, que la cultura no está despegada de otras cosas”, dice el director de *Taxi para Tres* (2001). “Hay una idea de que la cultura es uno de los elementos más importantes, constitutivos incluso de la idea de identidad nacional (...). Nosotros, en ese sentido, estamos absolutamente invadidos por Estados Unidos”⁹¹.

Sin mayor apoyo del Estado ni de empresas privadas, el cine nacional se las tuvo que arreglar para salir adelante. Aún es difícil hablar de una real escena nacional, en que los directores tengan características e inquietudes en común. Más bien, se puede hablar de varios intentos, pero muy pocos logros: escasas cintas tuvieron un real éxito de público y se instalaron en la memoria local. Entre ellos, la mezcla entre comedia y drama de *El Chacotero Sentimental* (1999), de Cristián Galaz (que de alguna manera arrastraba la fama del programa de radio homónimo y su conductor, El Rumpy), la comedia *Sexo con Amor* (2003), de Boris Quercia, la mencionada *Machuca* –que fue de las pocas ambientadas durante del golpe militar- y *Taxi para Tres*, una historia ambientada en la marginalidad.

El circuito internacional de festivales se convirtió en uno de los caminos recurrentes para películas locales. No sólo se trató de una buena vitrina para mostrar películas y acumular prestigio, sino también para hacer contactos con socios

la Universidad de Nueva York. Ha realizado cintas como *Historias de Fútbol* (1997), *La Fiebre del Loco* (2001) y *Machuca* (2004).

⁹⁰ Entrevista realizada por la autora.

⁹¹ Entrevista realizada por la autora.

productores. El cine producido en Chile –esta vez desde adentro, ya no en el exilio- se empezó a ver en festivales como Locarno, Huelva y San Sebastián. Aunque eso también significaba cumplir con ciertas expectativas de los festivales internacionales. “Siento que hay harto prejuicio”, opina Wood. “Si los hermanos Coen vivieran en Chile e hicieran lo que hacen, sinceramente no creo que tendrían la repercusión que tienen. De Chile, Argentina o Brasil se esperan ciertas cosas. Y cuando te pasas de ahí, entonces no interesan tanto. Es un cine de ideas, de cabeza, más frío, hecho con un cierto tratamiento a nivel narrativo y ojalá esté el uso de no actores. Es como un hiperrealismo. Es una mirada un poquito paternalista a nuestra realidad”⁹².

Pero esas características no son precisamente las que llaman la atención del público chileno. De hecho, no son descriptivas de las películas más exitosas de esta época, que son más que nada comedias o historias tradicionales. Son esas cintas las que más alcanzan sintonía con la audiencia, no precisamente el cine más artístico de los festivales. Machuca es un buen ejemplo: se convirtió en un referente para los chilenos, pero en el circuito festivalero no llamó demasiado la atención. “No soy favorito de festivales. A Machuca le fue bien, pero fue más por la gente, por la crítica, por las ventas... en festivales no tanto”, recuerda Wood. “‘¿Por qué tan clásica?’, me decían. ¡Porque es clásica! Esa era la discusión. Pero, ¿por qué no le preguntan eso a Scorsese?’”⁹³.

Lo que nos separa y nos reúne

De ser una escena muy reducida, el ambiente cultural chileno se amplió con los nuevos egresados de las escuelas de cine, artes y humanidades, además del regreso de muchos exiliados y sus familias. La renovación de caras era inminente. Y en muchos casos, se trataba de rostros que no habían vivido en forma consciente la dictadura militar o, simplemente, no habían estado aquí.

⁹² Entrevista realizada por la autora.

⁹³ Entrevista realizada por la autora.

“Tú me llamas y me dices que hablemos de la transición, pero yo siento que no sé mucho. Yo viví en Canadá, que es otro planeta en términos de cultura. Llegué a Chile el 93 y demoré años en adaptarme”, recuerda Manuela Infante. “En *Prat* habían carabineros metidos, todos estaban súper asustados, habían amenazas de bomba... y yo me cagaba de la risa. Seguro que era porque yo no estuve aquí durante la dictadura, no me cabe duda”⁹⁴.

La dictadura dejaba de ser el único motivador de la obra de muchos actores culturales de la transición. La condición política y social que durante 17 años había aunado a la cultura local, dejaba de ser un asunto tan importante. Era como si las amarras que sujetaban a los artistas y escritores entre sí se hubieran soltado. Y la dispersión parecía inevitable.

Si la imagen de los 80 fue la solidaridad e interacción entre las distintas artes, los 90 se transformaron en lo contrario: artistas trabajando solos, potenciando su propia carrera pero dejando de lado los trabajos colectivos. La distancia no sólo fue entre su producción y el público local, sino también entre ellos, lo que motivó que a muchos de los artistas de la transición los tildaran de “individualistas”.

No era nada nuevo. Ya en los 80, a artistas como Samy Benmayor y Bororo, que se habían desligado de la Escena de Avanzada, los habían llamado de la misma forma. “Siempre me han dicho individualista. Lo que pasa es que no pesco mucho, así que me han dicho de todo, hasta frívolo”, recuerda Benmayor. “Pero los artistas se ponen individualistas cuando la sociedad es así. Son un reflejo de la sociedad”⁹⁵.

El pasado ya no sería un factor en común de la escena cultural. Ahora, lo importante era el presente. Y uno más allá de las fronteras. El regreso de personas que residían en el extranjero, la apertura hacia el exterior y la rapidez de las comunicaciones –Internet, por ejemplo- permitieron que muchas ideas de afuera permearan hacia la escena local. Tal como relata Infante: “Creo que la gente tomó

⁹⁴ Entrevista realizada por la autora.

⁹⁵ Entrevista realizada por la autora.

prestado lo que viene de afuera, más que lo que viene del pasado, en términos formales. También por un deseo de *ya, miremos para otro lado, hagamos otra cosa*⁹⁶.

También el mercado apuntó hacia afuera, buscando nuevos productos nacionales para insertar en la cultural global. En literatura eso fue especialmente evidente: Isabel Allende, desde Estados Unidos, ya se había convertido en una *bestseller* mundial con libros que hasta entonces hablaban de realidades chilenas. A partir de 1991, con *El Plan Infinito* –sobre un americano en el barrio latino de Los Ángeles- sus historias comienzan a ser cada vez menos locales. Otros escritores, desde Chile, comenzaron a ser recogidos por transnacionales para ser editados en múltiples países. Entre ellos, Marcela Serrano, que firmó con Alfaguara Global.

Pero, a la vez, los protagonistas de la escena cultural se distanciaban entre ellos. Los colectivos ya no se usaban, la interacción social y productiva era cada vez menor – no estaban obligados a juntarse en los mismos lugares ya- y, poco a poco, los críticos y teóricos, que fueron tan importantes para configurar un cuerpo crítico durante los 80, fueron perdiendo interés en la nueva producción cultural.

Adiós a los grandes relatos

Para escribir su libro *Chile Arte Extremo*, sobre los artistas visuales de la transición, la periodista Carolina Lara llamó a Nelly Richard para invitarla a participar en su proyecto. La respuesta de ella fue significativa respecto de la relación de los antiguos teóricos con el nuevo arte: “Al otro lado del auricular, la reconocida teórica francesa radicada hace décadas en Chile, argumentaba que no podía escribir sobre la escena joven chilena, porque ninguna obra lograba conmoverla”, relata Lara en su libro.

Algo similar ocurrió en el mundo de la literatura, con el retiro del crítico Ignacio Valente (el sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois). “Perderlo significó la pérdida de centro de la narrativa y la poesía chilena”, explica Sergio Parra. “Muchos escritores, si son honestos, dicen que desde que Valente se retiró quedaron en una especie de

⁹⁶ Entrevista realizada por la autora.

orfandad. Muchos esperan que él de repente aparezca, los tome y les dé su aprobación. Marengo, Contreras, Fontaine, incluso jóvenes como Zambra, esperan que él les diga: este escritor tiene talento, es un aporte a la literatura chilena. De alguna forma, con todos los problemas ideológicos que uno pueda tener con Valente, creo que ordenaba el mapa. Separaba aguas”.

Los críticos y teóricos cuya producción escrita se había convertido en un eje de la cultura de los 80 se alejaron de las nuevas producciones de la transición. ¿Qué pasó con los 90 y los primeros años del nuevo siglo? Muchos artistas y escritores reclaman una especie de abandono. Y quizá sea esta –y no tanto la producción misma- la responsable del “vacío” en los sentidos que se le aduce a la cultura de estos años. Si no existen personas que miren los trabajos en su totalidad y los pongan en una perspectiva respecto de su tiempo y espacio, ¿cómo se le puede dar significado a la producción?

La crítica literaria Patricia Espinosa, que publicó textos primero en La Época y luego en Rocinante, denuncia activamente ese vacío. Según ella, en estos años han proliferado más bien los reseñadores y comentaristas –que no buscan tener un rol más allá del literario-, y son cada vez más escasos los reales sujetos reflexivos y críticos. “La crítica literaria en prensa chilena, no toca ‘cuestiones intelectuales, políticas, morales y éticas importantes’ de nuestra época”, dijo Espinosa en un simposio de 2006. “Los críticos sí saben que ellos en tanto sujetos legitimados en la práctica crítica ocupan un lugar dentro del campo cultural que no están dispuestos a perder. Temen al poder. Temen a los consorcios periodísticos. Temen a la desaparición mediática. Temen, fundamentalmente, a la práctica de un discurso que los exponga ideológicamente. Temen ser opositivos e independientes”⁹⁷. Así, aunque existan críticos, no buscan cumplir una función social o política realmente trascendente. “Hemos sido sobre-educados para no disentir, para situarnos a-críticamente o, por lo

⁹⁷ ESPINOSA, Patricia. Intervenir el Presente: la Crítica Literaria Chilena desde la Perspectiva de Edward Said. En: Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía: Septiembre, 2006. Santiago, Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile.

menos, para develar crisis pero no comprometerse con ninguna. Siempre se impone lo conciliatorio⁹⁸, dice Espinosa.

En 1993, Guillermo Machuca habló de un espacio “distendido y desenfocado”⁹⁹ de la cultura chilena actual. La cita sería recogida en 2006, por la teórica Adriana Valdés en el libro *Copiar el Edén*, para hacer una adecuada aclaración: “estos ‘espacios distendidos y desenfocados’ podrían entenderse como los no regidos por escrituras teóricas: en cierto sentido liberados, pero también en cierto sentido privados de su antigua tesitura y significación, y privados también del alero –un ‘gran relato’ que pusiera las cosas en su lugar y que sirviera de referencia incluso para quienes quisieran oponérsele”¹⁰⁰.

Este escenario, sin embargo, tiene poco de local. De hecho, concuerda con toda una sintomatología global de los nuevos tiempos. Sería una de las muchas características de una era “posmoderna”, según la descripción de Jean-Francois Lyotard. Es lo que él llama la “descomposición de los grandes relatos”¹⁰¹, un síntoma que añade a otros que nos parecerán conocidos, como “la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales”¹⁰².

Una visión concordante con el Chile postdictadura. Un país que se insertó de plano a la posmodernidad y en donde los grandes relatos -como aquéllos que Machuca echa de menos- han “perdido su credibilidad”¹⁰³, en palabras de Lyotard. Algo completamente opuesto a lo que ocurría con la generación inmediatamente anterior: durante la dictadura, todo era gran relato. De pronto, todo eso se desvaneció.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ VALDES, Adriana. A los Pies de la Letra: Arte y Escritura en Chile. En: MOSQUERA, Gerardo (ed.). *Copiar el Edén*. Chile, Puro Chile, 2006. Pág. 43.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ LYOTARD, Jean-Francois. *La Condición Posmoderna*. Madrid, Cátedra, 2004. Pág. 36.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ LYOTARD, Jean-Francois. *Op. Cit.* Pág. 73.

Los teóricos disminuyeron, pero también los artistas sintieron que no los necesitaban. No a los nombres antiguos, al menos, como Nelly Richard. “Creo que ella al abandonar su posición de curadora teórica produjo un gran vacío en mi generación. No hizo una transición entre su generación y la que venía. En este vacío, los artistas se convirtieron en teóricos autodidactas, porque nunca hemos tenido un grupo intelectual en contacto con los artistas¹⁰⁴”, dice Iván Navarro, que en 1995 editó su propio texto teórico, *Taxonomías*, con Jemmy Button Inc.

“Creo que a los artistas de transición, efectivamente, no le interesan los críticos y teóricos que existen dentro de este sistema. Así que nosotros mismos nos ponemos a escribir”, dice Voluspa Jarpa. “Pero no porque uno sea mateo y aplicado, sino porque no hay quién mire tu obra. Sirve para establecer un vínculo de tu obra con el público¹⁰⁵”.

La gran distancia

En las artes visuales, al menos, esa distancia había comenzado mucho antes. Las estrategias marginales de la Escena de Avanzada –trabajos altamente críticos– eran muy difíciles de ser entendidos por el público masivo. Para muchos, ese fue el primer paso para romper el lazo entre arte y público general.

Enrique Lihn lo describió como una especie de “autismo”: una producción que no estaba conectada ni con las personas ni con los mismos artistas. “Parte del trabajo artístico realizado en lo que va de la dictadura resulta incomprensible para el grueso público (...); provoca reacciones encontradas en el espacio cultural y parece padecer, a causa de su aislamiento, una especie de autismo que proviene tanto de las resistencias suscitadas cuanto de las fundacionales pretensiones que los recorren¹⁰⁶”.

¹⁰⁴ Entrevista realizada por la autora.

¹⁰⁵ Entrevista realizada por la autora.

¹⁰⁶ RISCO, Ana María. *Crítica Situada. La Escritura de Enrique Lihn sobre las Artes Visuales*. Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2004. Pág. 24.

Fue una distancia que los artistas de la transición heredaron de sus antecesores y de alguna forma agravaron, al realizar trabajos altamente intelectuales, pero encerrados en salas de galerías. “Las estrategias que los distancian de la Avanzada tienen que ver con un alejamiento del cuerpo, del espacio urbano y del paisaje. Es una escena que se replegó en la institución, en las salas, en la galería. Y eso lo distanció del público”¹⁰⁷, describe Carolina Lara.

La nueva narrativa también experimentaría una desconexión con el público. En parte, por la insistencia de los editores de buscar la exportabilidad, lo que necesariamente implicó una disminución en el tono local de los textos. “De un tiempo a esta parte se cuida mucho el lenguaje neutro. Tiene mucho que ver con los editores, que buscan la novela internacional. Entonces te preguntan: ¿quién va a leer esto? ¿Quién lo va a entender?”, dice Sergio Parra. “Se conversa mucho sobre una novela, pero cuando finalmente la empiezas a leer está llena de lugares comunes. No te emociona realmente, no articula un sujeto”¹⁰⁸.

El resultado fue una notable deflación de la nueva narrativa como fenómeno editorial, hacia fines de los años 90. Ya para el seminario Nueva Narrativa Chilena, que se realizó en 1996, se citaba su posible desgaste: “Es probable que esté en decadencia. El hecho de que estemos aquí discutiéndola es señal del fin”¹⁰⁹, dijo Alberto Fuguet en la ocasión. Ya para 2001 –en que se conmemoraban 10 años del fenómeno–, los autores y editores reconocían abiertamente el fin de la bonanza. Germán Marín, entonces editor de Sudamericana, se refirió a que tuvo “un desgaste rápido y hoy sólo veo tres o cuatro textos que quizá permanezcan”¹¹⁰, mientras que Marco Antonio de la Parra –uno de los ideólogos del concepto “nueva narrativa”– sostuvo que, a esas alturas, ya era algo innecesario: “Estábamos muy solos y no sabíamos estarlo. Hoy la soledad me encanta. Y eso es tal vez la mejor consecuencia de la famosa nueva narrativa. Que ya no existe”. Así, la literatura nacional persistió, pero ya no al mismo nivel de “superestrella”.

¹⁰⁷ Entrevista realizada por la autora.

¹⁰⁸ Entrevista realizada por la autora.

¹⁰⁹ OLIVAREZ, Carlos. Op. Cit. Pág. 119.

¹¹⁰ NUEVA Narrativa cumple 10 años. La Tercera. Santiago, 28 de octubre, 2001.

“Como toda marca mal llevada, si tú la sobreexpones tiende a echarse a perder. A sobredimensionarla y sobreexplotarla”, opina Sergio Gómez. “Y hay un fenómeno muy raro: uno esperaba que los hijos de la nueva narrativa -como Carlos Franz, Gonzalo Contreras y Arturo Fontaine, cuyas primeras novelas fueron notables- se rearmaran en sus terceras y cuartas novelas y logran hacer algo más. Y siendo realmente honestos y muy críticos, siempre se han mantenido. Son muy planos. Las últimas novelas de Franz y Contreras son impresentables, en el sentido en que no está el progreso que uno espera”¹¹¹.

Es una idea que también menciona Sergio Parra: los años cambiaron a los lectores de la nueva narrativa, pero esos autores no progresaron con el público. “Fuguet no ha envejecido. Los que lo empezamos a leer con *Sobredosis* ahora tenemos 45 años. Y él no ha sacado ninguna novela en que el sujeto tenga cuatro décadas, con problemas de esa edad (...). Fuguet, que es nuestro referente, sigue escribiendo de los adolescentes”¹¹².

En el cine –donde el mismo Fuguet se insertaría más tarde, con la cinta *Se Arrienda* (2005)- también se evidenció un aislamiento en las historias. “Hay mucho ombliguismo. Chicos que están construyendo historias de sus rollos personales, de todos los traumas de la clase media chilena. El egometraje, que yo le llamo. Poco se preocupan de contar las historias de otros. Ellos son el centro del mundo, porque además les ha sido robado el otro mundo”, dice Orlando Lübbert. “Es difícil para ellos colocarse en el pellejo de alguien que no sean ellos. Por eso, las películas están hechas para ellos mismos. Eso enajena el cine”¹¹³.

Ramón Griffero cita otro factor que influyó muchísimo en el alejamiento de la cultura del público: el trato mediático. En una sociedad en que la audiencia general se informa del mundo a través de los medios de comunicación, el trato que éstos le dan a

¹¹¹ Entrevista realizada por la autora.

¹¹² Entrevista realizada por la autora.

¹¹³ Entrevista realizada por la autora.

las producciones culturales influye mucho en el interés del público. Y no es sólo un asunto de contenido, sino también del espacio que se les otorga. “La creación queda censurada para conectarse con el público, porque no tiene los medios del mercado. No tiene 20 millones de pesos para gastar en un spot, en avisos, etc. Depende de todo un mundo mediático que, en este momento, está bloqueado. ¿En qué televisión chilena oímos hablar de un coreógrafo, de un artista visual? En ninguno”, sostiene Griffero. Pero, en su opinión, se trata de un desinterés comunicacional y no de la audiencia. “Lo que sí sabemos es que tenemos mucha creación y que tenemos público. Porque cuando el público sabe, va. Cuando sale la cartelera en la tele, vemos que la respuesta es gigantesca”.

¿Qué es, entonces, la cultura hoy en Chile? ¿A quién se dirige? ¿Para qué sirve? Pareciera ser que la transición es un período confuso, donde estas preguntas no tienen una respuesta clara. El mundo dejó de ser visto de forma bipolar (autoridad-resistencia) y la arremetida de nuevos factores, difíciles de controlar, deja a muchos sujetos culturales trabajando a ciegas. Y el mayor riesgo, al menos para una producción cultural que busca tener una función intelectual, es no ver: no estar conscientes de qué está pasando, tanto en el mundo artístico como en la sociedad en general. Un sujeto cultural aislado.

“El arte y la cultura son el sentido de una comunidad y a la transición chilena le falta aún el deseo de comunidad”, decía a principios de siglo XXI el sociólogo Fernando Balcells, ex integrante del CADA. “Eso induce a confundir el arte con el decorado, la creación con la cosmética y la simulación. Vivimos acríticamente en un lenguaje prestado que considera la poesía como mero objeto de homenaje. Eso va a cambiar probablemente, no por obra del arte sino porque la vacuidad es insustentable”¹¹⁴.

¹¹⁴ NEUSTADT, Robert. Cada Día: la Creación de un Arte Social. Santiago, Cuarto Propio, 2001. Pág. 74.

CAPITULO 6

Sentidos post dictadura

Una escena reconfigurada, actores renovados, una nueva generación cosmopolita e independiente. Todo cambió en unos pocos años. Pero, ¿qué pasó con los temas que tanto motivaron a la cultura en los años anteriores? Durante casi medio siglo, la cultura chilena estuvo enormemente comprometida con funciones intelectuales: ya fuera en el desarrollo de una identidad nacional, la denuncia social, el compromiso político, la crítica al régimen dictatorial o el desarrollo de un lenguaje crítico y vanguardista. La llegada de la democracia y el comienzo de la transición desarmó por completo esta situación, dando paso a un trabajo más personal –algunos dirán individualista- en que las temáticas y las motivaciones ya no estaban tan claras.

Los primeros años estuvieron marcados por el fin de la dictadura y la reconquista de la democracia. Una época de renovado entusiasmo que, con los años y los distintos gobiernos de la Concertación, se fue diluyendo. “Entre los años 90, en que estaban claras las tareas que teníamos que llevar a cabo como país, como república y como nación, y lo que pasa hoy día, 18 años más tarde... todo está bastante nebuloso, tanto como ahora está el centro de Santiago. Completamente contaminado”¹¹⁵, dice Rosa Ramírez.

Cada vez se veía más lejos el horizonte político que durante tanto tiempo motivó a la cultura chilena, incluso durante los primeros años de la transición. Y las personalidades culturales, tanto las que venían de la dictadura como las nuevas generaciones que se formaban con ellas, parecían quedarse a la deriva. Manuela Infante, egresada de teatro durante la transición, recuerda la confusión que sentían sus compañeros en torno a su actividad. “En un momento hiperpolitizado, el teatro es una

¹¹⁵ Entrevista realizada por la autora.

metralleta. Hoy en día, nosotros nos preguntamos: ¿qué es esto que hacemos? ¿Por qué lo hacemos? ¿A quién le importa?”¹¹⁶, dice. Son preguntas que, para ella, aún no tienen una respuesta evidente. Al menos, no una razón colectiva.

En octubre de 1998, Augusto Pinochet es detenido en The Clinic de Londres, Inglaterra. El hecho marca un antes y un después en la transición: sólo unos meses después de que en Chile el militar (r) fuera nombrado senador vitalicio (marzo de 1998), desde Inglaterra y España comenzaba un intento real de juzgarlo por los crímenes cometidos durante la dictadura. Aunque ocurría en el exterior, fue como si en Chile se reactivara una dinámica política y social que estaba dormida. El país se volvió a dividir, haciendo evidente que existía memoria del pasado y que las diferencias que alguna vez quebraron al país aún seguían vigentes. Pero todo quedó en nada: en marzo de 2000 el ministro del Interior británico, Jack Straw, liberó a Pinochet por razones de salud. Tras su regreso al país, Pinochet se defendería alegando un estado de salud muy delicado y, finalmente, nunca viviría un debido proceso por las violaciones a los Derechos Humanos durante su régimen.

El recuerdo y luego la desilusión que produjo esta situación acabaría con las esperanzas de los primeros años de la transición. En efecto, toda la fe de renovación y cambio parecía quedar enterrada luego de ver que, después de tantos años y tantos esfuerzos, todo quedaba igual que antes.

Ese hecho coincidió con una creciente superficialidad de la prensa, que volcó sus intereses a la farándula. A la vez –inspirado por los mismos hechos que ocurrían en la capital inglesa- apareció el periódico The Clinic, una publicación de tono sardónico que desde un principio ironizaba con temas políticos.

Hacia el cambio de milenio, la situación chilena era visiblemente distinta a la de principios de los 90. Augusto Pinochet había sido detenido sin resultados, la farándula estaba en ciernes y la situación económica del país estaba en crisis, situación que

¹¹⁶ Entrevista realizada por la autora.

frenó la alegría de todos aquéllos que alguna vez se refirieron a Chile como “el jaguar de Latinoamérica”.

Para las nuevas generaciones que querían participar en la escena cultural de estos años, la situación era mucho más cerrada. El escritor Alejandro Zambra¹¹⁷, que a partir del 2003 comenzó a escribir críticas en el diario Las Últimas Noticias (en 2005 se incorporaría a El Mercurio) y en 2006 publicaría su alabada novela *Bonsái*, vio muy complicada su inserción en el ambiente. “Creo que los 90 fueron una lección de humildad”, recuerda ahora Zambra. “Fue un momento muy fervoroso, en que todo el mundo era aparentemente feliz, o quería estarlo. Y luego la segunda mitad fue gris, problemática. Y dio paso a un momento como el actual, que es más reflexivo. En ese sentido, esta es una democracia consolidada, porque ya todos le perdimos el respeto”¹¹⁸.

De un breve momento lleno de convicciones, se pasó a una época de incertidumbre, que muchos actores culturales buscaron reflejar en su trabajo. “El otro día un amigo me decía que en mis libros él encontraba la misma incerteza que sentía al momento de hablar de las mismas cosas. Los noventa habían sido así, como una especie de indeterminación absoluta que, por momentos, parecía legible, coherente. Pero en el fondo, siempre estaba medio perdido”¹¹⁹, opina Zambra.

Tiempos de confusión

Entre tanta nebulosa, ¿de dónde pueden aparecer brechas iluminatorias? Según la definición de C. Wright Mills¹²⁰, esa es la función del intelectual: “percibir la realidad

¹¹⁷ Alejandro Zambra (Santiago, 1975) es escritor y crítico literario. Comenzó como poeta, para luego escribir críticas de libros en los diarios Las Últimas Noticias (2003) y El Mercurio (2005). En 2006 la Editorial Anagrama publica su primera novela, *Bonsái*.

¹¹⁸ Entrevista realizada por la autora.

¹¹⁹ Entrevista realizada por la autora.

¹²⁰ La definición de C. Wright Mills va así: “El artista y el intelectual independientes se cuentan entre las contadas personalidades que siguen estando equipados para ofrecer resistencia y combatir el proceso de estereotipación y la muerte consiguiente de las cosas dotadas de vida genuina. Percibir con frescura la realidad implica ahora la capacidad de desenmascarar

con frescura". Tener una mirada crítica, aclaratoria de su propio tiempo. Pero, ¿aparecieron esas voces en la escena cultural de la transición?

Para aquéllos que venían de la actividad cultural de la dictadura –completamente opuesta a la de la incipiente democracia- esta época se trató de un descolocamiento total. No había claridad sobre qué temas había que hablar, ahora que no había un régimen hacia el cual apuntar las armas. Parecía que, ganada la batalla de la democracia, no tenía mucho sentido hablar de la contingencia política. Ramón Griffero, considerado como el iniciador de la posmodernidad escénica local, así lo ejemplifica: “La gente antes se moría por la política. Hoy, ¿alguien se muere por el PPD? ¡Nadie!”¹²¹.

La actitud de muchos personajes de la cultura fue descrita por algunos teóricos como un vaciamiento político. Es una idea que la mayoría de los protagonistas de la época discuten. No se trató de darle la espalda a la crítica política, pero sí a una nueva definición de qué es, justamente, la política.

“Nunca estuve de acuerdo con esa idea de que el arte producido en la dictadura era 100% político, ni que el arte de la transición es apolítico. Son ideas súper reduccionistas del arte como producción simbólica de la sociedad”, explica Voluspa Jarpa. Ella concuerda con que hubo, más bien, un alejamiento de la contingencia política y del ataque directo a los sucesos políticos de la época. Pero también fue una época de desarrollo más metafórico de los textos, una experimentación en las formas y de las herramientas. Para otros, se trató de una aproximación a temas generales desde lo personal y biográfico. Las formas se diversificaron por la escena cultural.

En ningún caso, la idea fue olvidar toda la historia que había ocurrido antes. La memoria se convirtió en una de las temáticas fuertes de la transición. No tanto lo que

continuamente y romper los estereotipos de visión y comprensión con los que las comunicaciones modernas (es decir, los modernos sistemas de representación) nos inundan”.
En: WRIGHT MILLS, C. Power, Politics, and People: The collected seáis of C. Wright Mills. Nueva York, Ed. Irving Louis Horowitz, 1963. Pág. 299.

¹²¹ Entrevista realizada por la autora.

había ocurrido antes, sino cómo se le daba sentido en el presente. “Me parece muy raro que seamos un país que, de un día al otro, es como borrón y cuenta nueva. Que ahora sea *ya, se murió Pinochet* y estamos listos. Es muy simplista. Las transiciones políticas y económicas no son tan simples. Tampoco es letargo. Es que cuando uno tiene un trauma en la vida, eso sigue y lo que uno hace es tratar de superarlo, pero jamás olvidarlo. Uno siempre tiene que recordar lo que pasó y desde ahí, eso te permite darle sentido a dónde estás parado”¹²², relata Camilo Yáñez. La transición puede haber sido una época confusa para la cultura, pero no necesariamente fue un momento falto de reflexión.

Adiós a los viejos paradigmas

“Como país, estamos súper agotados. Ya no creemos mucho en nada”¹²³, dice la actriz Rosa Ramírez. La dictadura consumió la energía de todos los que vivieron en ella. Cuando ese régimen terminó, todo lo que estaba relacionado con él –las manifestaciones culturales que allí se desarrollaron- perdió su fuerza y vigencia. Fue entonces cuando la idea del artista político se convirtió en una concepción aparentemente añeja, que no parecía coincidir con la renovación de los nuevos tiempos.

El primer gran éxito de esta nueva etapa, surgida en tiempos del plebiscito, fue *La Negra Ester*. “Fue la primera obra fuerte, importante y de mucho público que, sin embargo, no tocaba temas directamente políticos ni contingentes. Sin embargo, estaba hecha por gente opositora a la dictadura, pero con otra mirada. Es lo que se dice pospinochetismo”, recuerda el dramaturgo Marco Antonio de la Parra, al tiempo que también cita obras como las del Teatro Camino, sobre “el Chile no relatado”. “Era lo que no se podía contar, pero que no era contingente. Son los espacios silenciados de los delincuentes, los marginales”¹²⁴.

¹²² Entrevista realizada por la autora.

¹²³ Entrevista realizada por la autora.

¹²⁴ Entrevista realizada por la autora.

Manuela Infante concuerda con este otro tipo de aproximación a lo político y social, que era una inquietud que ya existía entre sus compañeros de universidad. “Estábamos todos chatos de la cosa política. Esa era una conversación transversal”, recuerda Infante. “Ahora, con distancia, me parece que estábamos más bien chatos de la forma, más que del tema. Todavía la dictadura nos conmueve a todos y es importante recordar, pero también haciéndose cargo del presente. Está ahí, tiene que estarlo. Pero no sé quién hace teatro ahora con ese rollo, aparte de Rodrigo Pérez”¹²⁵.

La contingencia no es materia que le importe a Infante, pero sí la historia y la memoria. Eso, dice ella, era el verdadero sentido de obras como Prat. “Lo mío puede tener lecturas políticas, en el sentido de que me interesa la posibilidad de plantear realidades simultáneas”, dice. Según dice, la polémica que se dio en torno a ese montaje se debió, justamente, a un choque entre la concepción de cultura de la dictadura y la de la transición. “Está el rollo de entender el teatro como una representación de la realidad y no como una propuesta de realidad. Uno lo que está diciendo es *estoy haciendo una ficción a partir de un personaje histórico*. La polémica sucede porque la gente pensó que se estaba haciendo una especie de reinterpretación histórica. ¡Si los personajes tenían 15 años! Tiene que ver con que todavía están alertas a un teatro que pretende criticar directamente la realidad o el sistema político”, afirma.

Para muchos, la pregunta no es tanto si el arte de la transición era o no político, sino más bien qué es la política en estos nuevos tiempos. ¿De qué debería hablar un intelectual cuando una de sus más grandes luchas –la reinstauración de la democracia– se ha logrado?

“Nadie quería mostrarse como *el* artista político. Pero es verdad que muchos de los acontecimientos de hoy en Chile son consecuencias de la dictadura”, dice el artista Camilo Yáñez. Para él, gestos políticos son, por ejemplo, la configuración de nuevos espacios para el arte, como Matucana 100. “Hacer lo que hacemos los jóvenes, abrir

¹²⁵ Entrevista realizada por la autora.

galerías y espacios nuevos, dinamizar los lugares, reformatear lo que existe, eso es completamente político. ¡Ser latinoamericano ya es ser político!", afirma. "Decir que los artistas visuales contemporáneos no son políticos porque no hablan de Pinochet y la transición es una respuesta muy facilista. Hacen muchas más cosas políticas"¹²⁶.

Los años "post-todo"

Contingencia política de lado, se abrió el abanico de posibilidades respecto de qué podía ser considerado una actividad política. Incluso había quienes preferían no referirse a política, sino simplemente a hacer un cambio. La actividad intelectual entonces se independizaba de las concepciones antiguas y buscó abordar el presente con nuevas estrategias y formas.

La nueva narrativa había sido comercialmente exitosa en sus historias sobre el Chile en transición. Aunque poco tenían en común los autores y los textos de la época, sí había lectores interesados, que se identificaban con sus historias. Pero el quiebre definitivo con el pasado aún no ocurría. Muchos eran autores que habían comenzado a escribir durante la dictadura y que ahora estaban siendo editados por grandes sellos.

El gran sacudón lo darían los más jóvenes. En 1996, Alberto Fuguet y Sergio Gómez sorprendieron con su antología *McOndo*, en la que reunían a autores latinoamericanos jóvenes, de espíritu cosmopolita y completamente lejanos a los antiguos discursos de la literatura. En ella, sus compiladores manifestaban poner en el ojo público a "una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual"¹²⁷. La idea: barrer con toda seña del pasado.

McOndo muy pronto aburrió a sus creadores, pero terminó convirtiéndose en un referente para los años siguientes: abiertamente cosmopolita, no buscaba el gran

¹²⁶ Entrevista realizada por la autora.

¹²⁷ FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio. *McOndo*. Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996. Pág. 10.

relato sino la historia íntima. Y daba la espalda a las luchas que durante años emprendió la cultura nacional. “Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh.”¹²⁸, escribieron sus recopiladores.

Sin querer, ese fue el verdadero manifiesto de la nueva generación de escritores de la transición. Grandes discursos atrás, se quedaban con las experiencias personales. “La marca distinta de esa generación de escritores fue no sentirse comprometido con una escritura que tuviera un valor más allá de lo literario”, dice Sergio Gómez. “Que alguien piense en algo así ahora, es como desubicado. Desde que yo publico, ese tema está absolutamente zanjado. Estaba recién acabándose la era Pinochet y ya se le daba por muerto hace rato. La cosa era ser crítico a eso, pero respecto de las consecuencias internas que dejó en la gente. Y todo eso más indirectamente, que no se notara al tiro”¹²⁹.

La experiencia individual

No fue un fenómeno que se limitara solamente a la literatura. Desde las artes visuales también comenzó un trabajo más personal, centrado en la propia biografía, o en espacios íntimos, como la cotidianeidad. La cultura se subjetivizaba: aparecieron los problemas que aquejaban a individuos, más que a toda la población: problemas de género, historias de homosexualidad y marginalidad. “No hay ningún tema que sea hegemónico, eso es todo. La gente reclama que el arte antes era político y ahora no, pero lo que está diciendo es que hay una especie de hegemonía dictatorial respecto de

¹²⁸ Op. Cit. Pág. 13

¹²⁹ Entrevista realizada por la autora.

los temas a los que el arte tiene que referirse. ¡El arte puede referirse a cualquier cosa!”¹³⁰, dice Voluspa Jarpa.

Artistas como Samy Benmayor venían realizando un trabajo de temáticas personales desde los ochenta y, sin duda, se encontraron cómodos en este nuevo contexto. “El trabajo tiene que nacer de una experiencia personal. No creo en los trabajos intelectuales: a una persona le duele o le impresiona algo y hace algo con eso. Si no, es patético”¹³¹, dice el artista.

“La ideología tiene que ver con el momento político”, explica Marco Antonio de la Parra. “No necesariamente es algo que está en la dictadura o en la política, sino que puede ser algo cotidiano. Hay muchas ideologías, así como hay muchos mercados, de donde puedo tomar temas de la sociedad chilena”. Eso explicaría, en parte, el temprano y descollante éxito de público de *La Negra Ester*, una obra que, en la descripción de quienes participaron de ella, estaba limpia de la tradicional denuncia política. “Cuando uno dice que hay que hablar de la belleza, como que la gente piensa *la hueona rara, qué extraño*. Pero siento que hasta el día de hoy hay que hablar de eso, de la poesía, de la verdad, del amor, porque vivimos en un presente que es agotador”¹³², dice Rosa Ramírez, actriz del Gran Circo Teatro.

Fueron temas que desarrollaron las nuevas generaciones de la transición. Aquéllos que venían de la experiencia de la dictadura también se refirieron a estos problemas más personales, aunque mezclados –en algunos casos- con referencias al antiguo régimen político. Claro que ya no se trataba de denuncia, sino de una especie de revisión de la memoria, una mirada desde el presente. “Quedamos algunos que seguimos transmitiendo sobre la dictadura, que es la historia que nos tocó vivir”, sostiene De la Parra. “Jorge Díaz hasta el último minuto mantiene una preocupación por el tema de la tortura, el abuso del poder, sobre qué les significaba convivir, en una misma sociedad, a víctimas y victimarios. Temas que en pequeñas dosis yo también he

¹³⁰ Entrevista realizada por la autora.

¹³¹ Entrevista realizada por la autora.

¹³² Entrevista realizada por la autora.

colocado en mis obras, pero combinado con una búsqueda de lo personal: el sentido de la vida, la esperanza, la angustia, con la sensación de ser superviviente y luego qué hacemos con una sociedad distinta. Hablo del hiperconsumo, del capitalismo. Son temas menos locales y más occidentales”¹³³.

Desde las artes visuales, exponentes como Mónica Bengoa deciden desarrollar justamente esta faceta más privada del arte visual. Pero, según explica la periodista Carolina Lara, no se trata de un gesto apolítico: “ella [Bengoa] así lo dice: no es trabajar con políticas públicas, sino privadas. Con el mundo propio y los nexos del artista con el público”¹³⁴, afirma. La aproximación es distinta, pero el afán intelectual de crítica y reflexión permanece ahí. La paradoja, sin embargo, es que la forma en que esta se desarrolla aparece muy distante del público general. Esa la tesis que cruza el libro de Lara, *Chile Arte Extremo*: “la preocupación de los artistas con el contexto, con lo político, la mención a la dictadura, todos esos temas altamente críticos y lúcidos, son traspasados en obras que se plantean a partir de estrategias y ciertos métodos de trabajo que son más bien enseñanzas académicas. Y eso produce obras aparentemente vacías, cuyo sentido no es obvio. Tampoco es de choque, parecen no tener un sentido político. Terminan limpiando todo eso”, sostiene la autora. “Ahí no está el ruido del ámbito social y urbano, sino que sólo la estrategia y la visualidad limpia, clínica y distante”¹³⁵. Obras correctas, con punto de vista, pero inescrutables.

Pero eso no implica que muchos de estos artistas no hayan podido insertarse con éxito en el circuito de galerías nacionales e internacionales. Aunque en el exterior ocurre una situación extraña: son más cotizados los artistas que hacen evidente su mensaje político. Así, Iván Navarro –uno de los artistas locales más reconocidos en el exterior- produce un trabajo altamente tecnologizado apoyado en luces de neón y electricidad, pero manifiestamente referido al régimen de Pinochet y los desaparecidos. Para Navarro, esto no es algo de lo que haya que extrañarse: en estos momentos sería posible combinar muchas facetas para desarrollar un trabajo artístico que apele a

¹³³ Entrevista realizada por la autora.

¹³⁴ Entrevista realizada por la autora.

¹³⁵ Entrevista realizada por la autora.

distintos públicos. “El arte siempre ha sido un problema político, público y/o biográfico. No entiendo cómo sería eso de ‘seguir adelante’ con otros temas... la dictadura y los desaparecidos son temas actuales y delicados en países como Chile y Estados Unidos”¹³⁶, sostiene.

El fin de la euforia

Hay un consenso entre los artistas de la transición en que el ambiente entusiasta de principios de los 90 cambió drásticamente hacia finales de esa década. Varios sucesos se conjugaron en esos años: la detención de Pinochet, los efectos de la crisis asiática -que provocó una reducción en las inversiones dentro del país y del consumo cultural en general-, y el cierre del diario La Época, en agosto de 1998, un periódico que durante los 90 fue una vitrina mediática-reflexiva fundamental para las actividades literarias y artísticas del país. Esto último, sumado a la pronta incorporación de la farándula dentro de las secciones de espectáculo de los medios del país, marcó un vuelco en el tratamiento que la prensa le otorgó a la cultura en Chile.

El escritor Alejandro Zambra estudió literatura en la Universidad de Chile durante los 90, y comenzó a desenvolverse como crítico de libros durante esta segunda etapa de la transición, en el diario Las Últimas Noticias. “Me parece que este momento es mejor que los 90, en el ámbito literario. Hay escritores más interesantes y se acabó ese fervor tonto de los 90, que era súper acrílico. Era un fervor publicitario. Y claro, ese entonces fue la transición a la democracia y la llegada de la plata. La gente se pone un poco tonta cuando hay plata en los países. Se generan ilusiones muy altas y luego los porrazos son muy fuertes”, opina Zambra. “Más tarde se notaron más las costuras. El proceso parecía muy positivo, muy inclusivo, pero era sólo aparente”¹³⁷.

Sobreviviente de la cultura de la dictadura, Marco Antonio de la Parra relata la historia desde su propia perspectiva. “La discusión dura hasta que Pinochet es

¹³⁶ Entrevista realizada por la autora.

¹³⁷ Entrevista realizada por la autora.

arrestado en Londres. Ahí la estética se va por el lado del humor y del sarcasmo, que tomó el periódico *The Clinic* y sus derivados: la ironía, la gran carcajada. Y ahí nos quedamos nosotros, peleando por derechos, pidiendo mejor Fondart para teatro de investigación...”, relata. “De pronto las temáticas nuestras las había tomado el periodismo, más que el arte”¹³⁸.

Es un asunto que aún levanta discusión entre artistas, escritores, directores y personalidades de teatro. Si bien muchos de ellos no están dispuestos a renunciar a la función política de su quehacer cultural, afirman que ésta es distinta a la que se realizaba en las décadas anteriores. Y que mucho tiene que ver con el fin de las grandes ideologías, así como de las grandes esperanzas. “El arte en el siglo XX era el telonero de la política, pero porque ésta estaba imbuida de pasiones y utopía. El arte, como es ficción y también utopía, se encontraba con eso. Pero ahora, ¿van a hacer una obra del Plan Auge?”, reflexiona Ramón Griffero. “La política de hoy no es el lugar de los sueños ni de la ficción, sino que es el espacio de administración del Estado. Antes sí lo era, por eso la gente se moría por la política: moría por un sueño. Entonces, ¿dónde habla el hombre hoy de sus sueños, de sus emociones, de la muerte y del universo? En el arte”¹³⁹.

Es un camino posible. Sin duda, no fue evidente, y tanto los artistas como el público y hasta el mercado quedaron en ascuas. En los personajes culturales de mayor trayectoria, comenzó a hacerse muy claro que aquéllos trabajos que habían funcionado bien a principios de la transición, en este nuevo momento no tendrían los mismos resultados. “Debo decir que si la *Negra Ester* se estrenara hoy, no pasaría absolutamente nada. Este país, a medida que ha ido avanzando, ha perdido la capacidad de asombro, de conmoverse y emocionarse. Si estrenáramos ahora, a lo más dirían *la hueá más o menos*”, dice Rosa Ramírez.

La espectacularidad y la internacionalización comenzaron a ser importantes indicadores de éxito en el país. Así, por ejemplo, uno de los eventos culturales más

¹³⁸ Entrevista realizada por la autora.

¹³⁹ Entrevista realizada por la autora.

multitudinarios de la segunda mitad de la transición, el inicialmente llamado Festival Teatro a Mil, comenzó en 1994 con la presentación de cinco obras nacionales, convocando a 10 mil espectadores. Diez años después, ya había transformado su nombre a Festival Internacional Santiago a Mil, con parte importante de su parrilla integrada por conocidas compañías internacionales, que traían montajes que a veces incluían danzas, fuego y grandes construcciones en la vía pública. Para 2004, Santiago a Mil había convocado a 108 mil personas.

Cabe mencionar, también, el éxito de la compañía La Troppa, que con su compleja producción –que combinaba un preciso trabajo de diseño, iluminación, dirección y actuación- llevó el teatro nacional a un nivel de espectacularidad “exportable”. En efecto, la compañía hizo giras por Europa y Estados Unidos, mientras que en Chile sus obras rompían récords de asistencia. Todo con montajes cuyas historias no remitían directamente a Chile. Adaptaciones de novelas extranjeras que, ante todo, eran un muy buen relato.

La industria editorial también reaccionó a los nuevos tiempos. Pero en este caso no contribuyó a una estimulación de la producción nacional –como sí ocurrió con Santiago a Mil, que se convirtió en una importante vitrina para emergentes compañías dramáticas-, sino más bien a una reducción en los riesgos y una mayor apuesta por las ventas aseguradas. De alguna forma, la situación de principios de los 90 se invirtió. Las inversiones de los sellos se concentraron en los autores superventas, la mayoría de ellos nombres que se repetían desde finales de los 80 y principios de los 90, que, además poco contacto tenían ya con Chile: Isabel Allende –residente en Estados Unidos-, Roberto Ampuero (EEUU), Marcela Serrano (México). También hubo otros éxitos provenientes de Chile: las novelas sobre minorías sexuales de Pablo Simonetti, los relatos femeninos de Carla Guelfenbein y las historias de la pampa nortina de Hernán Rivera Letelier. Fueron sucesos de ventas y grandes apuestas de los sellos transnacionales. Sin embargo, eran casos más bien aislados: el resto de los autores locales, con historias más pequeñas y personales, se encontraban muchas veces con las puertas cerradas.

“Ahora las novelas importantes son las comerciales”, dice Sergio Gómez, desde su oficina en Editorial Norma. “Son novelas que van a vender mucho, pero que tienen una importancia cero. En cambio, las novelas que se hicieron en esa época [de la nueva narrativa] y vendieron mucho, tenían un valor. *Mala Onda* tiene un valor significativo en la historia de la literatura. *La Ciudad Anterior*, de Gonzalo Contreras, también. (...) Los que vinieron después, los empezaron a crear desde el marketing hacia abajo. Es una deformación, en que los seis o siete más vendidos de Chile no son necesariamente las novelas más interesantes, sino que los productos más interesantes. Los escritores tienen su propio marketing armado: porque eres gay de alta sociedad, eres de izquierda de alta sociedad, eres mujer... siempre hay un porqué. En eso, es la marca la que le ganó a la literatura¹⁴⁰”.

El singular caso de Roberto Bolaño marcó una diferencia y motivó a muchos escritores del nuevo siglo. Con una carrera desarrollada más bien en México y España, el autor de *Los Detectives Salvajes* logró reconocimiento internacional y aceptación de la crítica combinando un estilo propio, referencias cosmopolitas –pero no por ello alejadas de Chile, como se ve en libros como *Nocturno de Chile*– y una independencia del circuito literario y publicitario local. Bolaño criticaba abiertamente a autores como Isabel Allende y, tras su muerte en 2003, se convirtió en un fenómeno editorial tanto en Chile como en Estados Unidos. Su caso, excepcional pero inspirador, abriría la posibilidad de un tercer camino –más allá de la publicidad y de la automarginación– para los nuevos escritores.

Nuevos tiempos, otros temas

El cambio de siglo sorprendió a los distintos ámbitos culturales en un momento de desorientación. Sin rumbos definidos, los temas y las formas se desperdigaron por la escena local. Una señal que, para muchos, no fue necesariamente negativa. Sin referencias ni obligaciones, la nueva década se ha desarrollado hasta ahora en una especie de vigilia, en espera de lo que vendrá en el futuro.

¹⁴⁰ Entrevista realizada por la autora.

Alejandro Zambra, exponente de la nueva generación del mundo de las letras que se abrió paso durante los primeros años del 2000 y que se hizo conocido por su primera novela, *Bonsái* (2005), describe así a su propia época: “Esta generación tiene una resistencia a la academia y también al mercado. Normalmente, uno es el refugio del otro, pero esta generación es *in media res*. Eso hace que las cosas sean un poco más difíciles, en términos de seguridades”¹⁴¹.

Para él, es un factor positivo que surja una variedad de temas y estilos. “No hay tanto comisario del estilo”, explica. “En los 90, con mi grupo de amigos poetas éramos todos muy distintos. No queríamos escribir igual. En prosa también pasa eso: hay gente muy buena, haciendo cosas muy distintas. El problema es más bien de la Academia, que no sabe qué etiqueta ponerle, pero sí hay valores comunes en términos literarios. No es literatura de mercado. Y es algo de la Academia también: es gente que ha estudiado en la universidad, conoce la tradición literaria chilena y rescata ciertos nombres olvidados. Además, ¿a quién le sirven esas etiquetas? ¿A los mismos escritores para que puedan vender?”¹⁴².

Pero, ¿estas nuevas producciones logran identificarse con el público? Es una pregunta que, para muchos, queda sin respuesta. Entre los agentes culturales y el público hay un gran filtro, que para muchos es infranqueable: la agenda de los medios. Y aunque lograsen ser tomados en cuenta por los medios de comunicación, todavía no queda claro si esa cultura que se identifica como descomprometida y variada realmente apela a las inquietudes de la sociedad.

Para el poeta Sergio Parra, la intención de la transición de terminar con las formas y los temas del pasado podría acabar más bien como amnesia: una producción artística y literaria desarraigada, que ha olvidado su historia pasada. “Para los jóvenes, la dictadura no es un tema, la memoria tampoco. Eso es muy complicado”, dice Parra. “No puedes escribir sin considerar los cambios de la historia. Si vas a escribir una

¹⁴¹ Entrevista realizada por la autora.

¹⁴² Entrevista realizada por la autora.

novela en que la persona tiene 40 años, su vida se ha afectado. La sociedad en la que vive está afectada. ¿Cómo armas el perfil psicológico de un personaje si no tomas la historia de tu país?”¹⁴³.

Entre aquéllos que participaron de la dictadura, está la preocupación de cuán crítico se puede realmente ser si se pretende obviar las formas del pasado. Si la realidad remite aún, de muchas formas, a lo que ocurrió antes –por ello todavía se habla de transición- ¿por qué el arte y la literatura deberían obviarlo?

El cine y la memoria

El cine dio un ejemplo de que sí había interés en hablar del pasado. *Machuca* (2004), de Andrés Wood, revisaba los tiempos del golpe militar a través de la mirada de dos niños de distintas clases sociales. Fue un éxito de público y de crítica. Sin embargo, para que apareciera una película con esta temática y que llamara la atención del público hubo que esperar 14 años de transición. “Estaba el prejuicio de que a nadie le interesaba eso”, dice su director. “Según la prensa, esa historia ya se había relatado. Pero *Machuca* vino a llenar el espacio de contar la historia del 73, que en verdad no había sido contado”.

Pese a su éxito de público, la película levantó resquemores. “Lo que se discutió, principalmente, era que era una película mentirosa, porque mostraba sólo una parte del horror. Pero la cinta no es un retrato total, no es un documental de la época. Es una visión particular”, dice Wood, respecto de las exigencias que se le hicieron a la cinta. “Sí percibí una crítica por falta de compromiso. Me parece correcta: ¿compromiso con qué? (...) Yo veía a gente muy enojada, porque la película es un poco de los dos lados. Me resbala un poco... pero no porque no crea en el compromiso. Yo estaba comprometido con contar la historia que quería contar, con reflejar cierta visión de lo

¹⁴³ Entrevista realizada por la autora.

que pasó. *Machuca* es una película que trató de mostrar cosas potentes, no sólo en imágenes, sino también en el subtexto”¹⁴⁴.

Tal como Zambra, Andrés Wood tiene la inquietud de contar historias que apelen a la identidad local, pero sin una visión totalizadora, sino desde una perspectiva particular. Ambos tienen también otro rasgo en común: provienen de un mundo relativamente marginal dentro de la cultura. Wood es ingeniero comercial de profesión, por lo que el desarrollo de su actividad cinematográfica se produjo en forma independiente de escuelas de cine y bastiones del filme nacional. Sin grandes vínculos con el *establishment* cultural, Wood y Zambra proponen proyectos frescos y atractivos sobre la realidad local. “Yo siento que eso dolió mucho y es natural que duela. Finalmente, *Machuca* se instaló como la película del golpe y va a ser difícil sacarla de ahí”, dice Wood. “Somos extranjeros, totalmente. Y creo que hay que serlo para poder sacar la paja del trigo. La mirada desde afuera (*Machuca* también era la mirada de un extranjero, desde afuera, de un niño) es buena. Ayuda a entrar sin tantos prejuicios”¹⁴⁵.

La cinta, sin embargo, fue una excepción dentro del cine de ficción. La memoria y la identidad local tuvo más desarrollo en el documental, un género que tuvo una mayor producción –si bien menos atención– durante la transición. En comparación con las películas de ficción, los documentales eran más baratos y sencillos de realizar. Surgieron así producciones como *Estadio Nacional* (2001), de Carmen Luz Parot; *I Love Pinochet* (2003), de Marcela Said; *El Caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán.

Para Orlando Lübbert, el documental tiene un papel imprescindible en la formación de una cultura audiovisual realmente nacional. Desde que asumió como director de la Carrera de Cine de la Universidad de Chile –luego de ser fundada por Francisco Gedda, su primer director, y Faride Zerán, directora del Instituto de Comunicación e Imagen–, éste ha sido el gran eje de la malla curricular. “El documental es el cable a tierra, pone en contacto con otra realidad. Es un respeto con lo real y con

¹⁴⁴ Entrevista realizada por la autora.

¹⁴⁵ Entrevista realizada por la autora.

lo que puede entregar. Está dentro de nuestro eje desarrollar una mirada hacia el país, mirar alrededor. Las buenas historias no están en el ombligo”, afirma. “Hoy el cine está siendo producido por ingenieros comerciales, que manejan muy bien las cifras, las platas. Familias con dinero que ponen plata para hacer la película. Así se va desarrollando un cine que va a ser hueco, vacío. Es la historia por la historia. No sé si eso hace cultura... esas películas sí que se pueden comprar afuera. Una película de Chile tiene sentido porque tiene que ver con Chile”¹⁴⁶.

Relatar el aquí y el ahora

Las inquietudes del cine se pueden ver también en la literatura, en donde las más populares novelas no han podido hacerse cargo de las grandes problemáticas de estos tiempos. La actual hegemonía del mercado, por ejemplo, aún no se convierte en un tema fuerte. “No hay un libro que se conecte con la sociedad ahora”, opina Parra. “La economía es la política de ahora: el estatus, el mercado, pero no lo vemos reflejado en la narrativa. Yo creo que todos tenemos ganas de leer una buena novela o un buen poeta, algo que nos conecte con esta sociedad”¹⁴⁷.

El escritor Pedro Lemebel ha sido de los pocos autores cuya obra conecta con algunas de estas nuevas inquietudes. De estilo realista y sin tapujos, su prosa goza, además, de una envidiable vitrina pública: sus crónicas suelen editarse en la prensa escrita antes de convertirse en libros. Así, publicaciones como *La Esquina es mi Corazón* (1995) y *Zanjón de la Aguada* (2003) han gozado de un buen éxito editorial e incluso sus historias han sido tomadas por el teatro para ser montadas sobre el escenario. Una prueba de que la sintonía entre crítica social y el público aún puede ser exitosa. “Lemebel ha hecho que el sujeto de la calle esté en sus crónicas. Da cuenta del afuera. Te puedes reír, te sientes identificado, o al menos lees la noticia y le das

¹⁴⁶ Entrevista realizada por la autora.

¹⁴⁷ Entrevista realizada por la autora.

una vuelta más”, dice Parra. “Sus crónicas dan cuenta de eso y la narrativa aún no lo ha hecho”¹⁴⁸.

Puede que esa sea una de las razones de la pérdida de vigencia de la nueva narrativa. Si alguna vez reflejó los sentimientos y deseos de la ferviente sociedad de principios de los 90, al parecer no se ajustó al desencanto de diez años después. “Yo podría haber leído a Fuguet, pero sentía que era absolutamente distante de mi mundo e intereses”, recuerda Alejandro Zambra, que para la época de la nueva narrativa era aún adolescente. “Me molestaba un poco esa literatura, aunque no tanto para llegar a odiarla. Se supone que representaba a los jóvenes y eso ya me parecía una cosa medio pendeja, medio demagógica y no me la tomaba mucho en serio. No me llegaba mucho, creía que era un cuico que hacía literatura medio comercial y que a los que les gustaba era gente que no conocía. No tenía amigos a los que les gustara Fuguet”¹⁴⁹.

Quizá es cierto lo que dijo Marco Antonio de la Parra: fue el periodismo –y en eso, también, las crónicas de Lemebel- el que mejor se apropió de la narración textual de la realidad. Las posibilidades de la cultura, entonces, se hacen más complejas y creativas. El cine, como se vio con *Machuca*, ha comenzado a hacer intentos. Desde el teatro, los creadores abrazan la idea de sus obras no como realidad, sino como una propuesta de ficción con referencias críticas a la realidad. Es lo que hace Manuela Infante con sus montajes sobre personajes históricos: “Yo creo que el gesto de reinterpretar la historia es construir el presente. Cuando hacemos obras de personajes históricos, lo que en verdad estamos haciendo es una obra sobre nosotros”.

El rol de los medios

En esta época, la labor de difusión de los medios de comunicación cumple una función fundamental en la producción cultural. No se trata solamente de una ayuda publicitaria para libros, arte, cine, teatro y otros, sino que al ser la principal forma en

¹⁴⁸ Entrevista realizada por la autora.

¹⁴⁹ Entrevista realizada por la autora.

que la audiencia se conecta con la realidad fuera de su alcance, se transforma en vitrina principal e incluso productor de sentido para las producciones culturales.

Mucho de esto tiene que ver con el fenómeno descrito como Agenda Setting, en que los medios son capaces de poner ciertos temas en el tapete de la opinión pública e incluso definir ciertos rasgos distintivos. Shaw y McCombs, dos de los principales creadores de este concepto, le dan una interesante capacidad a los medios de comunicación: en sus palabras, estos pueden llegar a “moldear la mente pública e influir significativamente en el flujo de la historia”¹⁵⁰.

Esto último es fundamental para entender la relación de los medios de comunicación y con la labor de un intelectual. Basándose en la definición de Shaw y McCombs, se puede entender que ambos son capaces de lo mismo: hacer una diferencia real en la opinión pública. El primero puede potenciar el discurso del segundo, si es que trabajan para un mismo fin, o bien, anularlo, si ambos no colaboran.

El mayor problema, en estos tiempos, es esto último: ni el formato ni los intereses de los medios de comunicación masivos está en conjunción con el discurso intelectual. Esto es: la aproximación a la noticia como golpe –que potencia los aspectos sensacionalistas más que la densidad del discurso-, la farandulización –que distrae la mirada hacia temas acrílicos- y la corta extensión de los artículos.

“Creo que los medios se han transformado en un discurso muy poco crítico, en general. Y creo que fue algo totalmente hecho a conciencia. Los medios de mediados de los 90 tenían muchas más paginas dedicadas a cultura que las que hay ahora. Se han dedicado más a la farándula, que es una frivolidad absoluta”¹⁵¹, dice Voluspa Jarpa, que en sus trabajos de artes visuales ha abordado el tratamiento de la prensa. “Da para pensar si no se quiere formar un pensamiento crítico en la sociedad a propósito. Yo creo que eso comienza en el gobierno de Frei: ahí el periodismo se pone

¹⁵⁰ MCCOMBS, Maxwell y SHAW, Donald. ¿Qué Agenda Cumple la Prensa? En: GRABER, Doris A. El Poder de los Medios en Política. Buenos Aires, grupo Editor Latinoamericano. 1986. Pág. 83.

¹⁵¹ Entrevista realizada por la autora.

insoportable. El tiene un discurso de no mirar al pasado, de dirigirse al futuro, que Chile es el jaguar de Latinoamérica, y eso adelgaza cualquier densidad crítica. Se adelgaza el discurso crítico en general de la sociedad. (...) Tú me vienes a preguntar por una crisis en el arte, yo creo que hay una crisis en los medios”¹⁵², dice.

Para ella, mucho tiene que ver con la dificultad del periodismo de traducir el discurso crítico de una obra en un artículo de prensa. “Siempre la información periodística adelgaza la densidad del discurso crítico, porque según recuerdo, ustedes escriben para quinto básico”, sostiene. “Por otro lado, que la obra sea una noticia es algo que el periodismo nunca va a poder crear”¹⁵³.

El escepticismo respecto del tratamiento de los medios se combina con una aparente debilidad en el espacio que típicamente se ha considerado el más denso de los medios: la crítica. Tal como en el resto de la cultura, en este aspecto los artistas y escritores también se sienten desorientados: si los ochenta fue un momento altamente teórico, donde los críticos como Nelly Richard e Ignacio Valente tenían mucha incidencia, el retiro de ambos durante los 90 dejó un vacío que para muchos ha sido difícil de reemplazar, aunque eso no signifique que estén interesados en que vuelvan. Para ellos, ese tipo de teorizaciones tenía un lenguaje dictatorial, anticuado y críptico, con el que actualmente no están de acuerdo.

Algunos, como Samy Benmayor, comenzaron su rechazo antes, durante los 80. “A los teóricos de esa época les interesaba mucho el poder, el crear escuela. Armar núcleos de poder, séquitos de gente que hace lo mismo que tú y que puedes dominar y decir qué está bien o mal. A mí no me pareció interesante”, recuerda Benmayor. “Para nosotros eso era tan complicado, que sentía que si le hacía caso a los teóricos me iba a quedar paralizado. Tenía que no pescarlos, porque era la única manera de liberarme de toda esa historia y poder hacer lo que yo quería”¹⁵⁴.

¹⁵² Entrevista realizada por la autora.

¹⁵³ Entrevista realizada por la autora.

¹⁵⁴ Entrevista realizada por la autora.

“Los ojos del pasado no leen. No ven obras. Ven otras cosas: movidas, estrategias... en ese sentido, tú puedes decir: si a mí como artista me interesa el lenguaje del arte, la materialidad, las formas, ¿eso me hace menos crítico? Esa mirada es súper conservadora”¹⁵⁵, opina Jarpa. Ella y otros artistas de la generación de la transición, finalmente decidieron crear sus propios textos teóricos, al no sentirse identificados con ninguno de los críticos anteriores. Apropiarse ellos mismos de los discursos –que, sin embargo, aparecían en catálogos, no en publicaciones masivas– cuando los de sus predecesores le incomodaban. “Recuerdo que hace unos años Willy Thayer le dijo a Nelly que su discurso crítico era igual al de la dictadura. Quedó la cagada, pero es una cosa totalmente cierta. En ningún caso ella es comparable a Pinochet, pero es entendible que los contextos históricos se filtran en la forma, lo quieras o no. La Nelly obviamente era una matona, los de la escena de avanzada también y los profesores que nos tocaron eran matones con mi generación, porque vivieron eso”¹⁵⁶, dice.

Desde la literatura, Sergio Parra también ve una ausencia de líneas críticas que pongan en tensión las obras con lo que ocurre a su alrededor. “En la dictadura había una voz no más, que era Pinochet. También había una sola voz en las artes visuales y en la literatura (...) marcaban un punto de vista, que a uno le podía gustar o no gustar, pero estaban ahí”, recuerda. “Hace mucho que ahora se quejan de que no hay crítica en Chile. ¿Qué es la crítica? Cuando aparece una, se sienten. (...) Ese es el problema: ahora hay una cosa muy paternalista, donde reina el palmoteo”¹⁵⁷.

No es que no existan críticos en esta época. En las artes visuales destacaron nombres como Justo Pastor Mellado y Adriana Valdés. En la literatura, aparecieron críticos como Patricia Espinosa (La Época, Rocinante) y escritores jóvenes como Alejandro Zambra y Álvaro Bisama, que surgieron del taller de Bernardo Subercaseux para entrar a medios y publicar críticas con una mirada más actualizada y fresca. Sin embargo, estos nuevos críticos no volvieron a tener la misma hegemonía que sus

¹⁵⁵ Entrevista realizada por la autora.

¹⁵⁶ Entrevista realizada por la autora.

¹⁵⁷ Entrevista realizada por la autora.

antecesores y, especialmente los primeros, fueron blanco de críticas debido a la complejidad de su lenguaje. La distancia entre teóricos, críticos y los artistas ya estaba hecha y sería una tarea muy difícil –y aún no lograda- sobrellevarla.

Hacia la primera década del siglo XXI, la situación de la crítica estaba bastante desgastada. De ser seres casi todopoderosos (Patricia Espinosa se refiere a Ignacio Valente como “supercrítico”¹⁵⁸, el último crítico único), pasaron a ser personajes dispersos, con poca influencia real –Espinosa insiste en que esto se debe al poco interés de los mismos críticos en incidir en aspectos más allá de los literarios- y, por lo tanto, poco valorados en la cultura y sociedad en general. Este contraste se evidencia en el relato de Alejandro Zambra sobre cómo finalmente se convirtió en crítico en prensa: “Pensaba que el diario era un espacio en el que podía trabajar. Aparte, pensaba que podía hacerlo bien. Además ¡no encontraba pega en ningún otro lado!”, recuerda. Su solución fue ingresar al taller de crítica de Subercaseux en la Universidad de Chile. “Su rollo era que no había buena crítica en Chile y que la gente que estudia no tiene espacio en los medios. La idea era hacer algo que sirviera de puente entre la Academia y la prensa. De ahí salí yo, Bisama y varios más, que luego estuvimos en los medios. Es interesante, porque éramos puros cesantes aprovechando fondos que se consiguió Bernardo. Nos metimos ahí porque nos pagaban 15 lucas por crítica”.¹⁵⁹

Parece increíble que hace quince años, críticos como él marcaban pauta sobre los temas culturales, imponían puntos de vista y eran invitados a viajar por el mundo. Hoy, la situación ha cambiado totalmente: las voces únicas y dominantes ya no existen, ni tampoco las temáticas hegemónicas. Si en los ochenta había ciertas realidades indesmentibles, hoy todo es cuestionable. El tiempo de las certezas ha quedado atrás.

¹⁵⁸ ESPINOSA, Patricia. Op. Cit.

¹⁵⁹ Entrevista realizada por la autora.

CONCLUSIONES

La transición ha sido una época determinada por su nombre. Catalogada desde sus inicios como un momento “nada más que pasajero” en la historia de Chile, ha estado marcada por la espera y las ansias de lograr su objetivo final: la democracia. Visto como una especie de viaje entre el pasado y el futuro, el presente se entiende más bien en contraste con los años anteriores. Así, la transición es continuamente comparada con la dictadura, de forma que casi resulta imposible hablar de una sin la otra.

Esto, sin embargo, ha probado ser un problema al hablar sobre las producciones culturales en Chile. En efecto, el escenario y quienes participaron en él se renovaron con tanta rapidez tras el fin de la dictadura, que a los pocos años de transición ya era muy poco lo que tenían en común las nuevas generaciones con los artistas de los 80: nombres, inquietudes, temáticas y formas eran completamente distintas a las de sus predecesores. Cabe preguntarse, entonces: ¿acaso las lecturas del pasado sirven para entender el presente?

Todo indica que no. De hecho, las mayores críticas sobre la cultura de la transición provienen justamente de quienes vivieron los años de la dictadura –hoy personajes importantes de universidades, institucionalidades culturales y editoriales-, que suelen hacer el contraste entre este momento de apertura e inseguridades con un pasado lleno de ideologías y resistencia. Es una comparación injusta: ése era un mundo bipolar –tanto en lo local, como en el exterior, con la Guerra Fría-, en el que las luchas eran evidentes y los temas insoslayables. Hoy, no existe nada de eso. La cultura, entonces, no puede tocar lo mismos temas, ni entenderse de la misma manera.

Era un quiebre que no fue evidente desde un principio. Especialmente porque la hegemonía artística y literaria fue rápidamente tomada por las personalidades

culturales de la dictadura, acostumbradas a las estrategias y ataques del antiguo régimen. Ellos mismos arrastraron a estas nueva etapa tácticas y formas que ya no correspondían con el presente, y que dificultaron la identificación de la nueva cultura con su alrededor. Entre ellas, un lenguaje críptico (para escapar de la censura), una alta teorización (que apareció, en parte, por las ansias de un pequeño pero entusiasta grupo de artistas de dictadura), y una distancia con el público general, que nunca manejó el conocimiento ni el interés suficiente para entenderlos.

Pasado y presente quedaron, de alguna forma, transpuestos. Es posible que la falta de atención sobre este punto le haya ganado a la transición su estereotipo de “vacía” e “individualista”. En comparación con las décadas pasadas lo es: no se compromete con una ideología ni se llena de discursos colectivos. Pero esto no significa que no hayan existido nuevas temáticas ni formas para llenar ese vacío con nuevas reflexiones. Sólo que no respondían a la misma dinámica de las décadas anteriores. Como decía Voluspa Jarpa, había que dejar de mirar la cultura con “los ojos del pasado”.

El fin de las certezas

Es indudable que cualquier intelectualidad proveniente de la cultura iba, entonces, a ser completamente distinta a la del pasado. Para entenderla, hay que poner atención sobre los escenarios, temas e inquietudes que surgieron tras el fin de la dictadura.

Todo lo que en dictadura era evidente se deshizo tras el plebiscito de 1988. A este decisivo momento siguió una época de inseguridad (se sabía que era una etapa nueva, pero no cómo iba a ser), y de mucha esperanza: un fervor que estimuló la cultura desde el público general y el creciente mercado. Tanto el éxito descomunal de *La Negra Ester* como los índices de venta de los autores de La nueva narrativa fueron prueba de este entusiasmo, a la vez que sirven de ejemplo de producciones que viraron sus temáticas lejos de las ideologías, resistencias y problemas colectivos, y

presentaron historias con temas subjetivos. Los pequeños grandes sentimientos se tomaron la cultura chilena: el amor, la belleza, la soledad, el dolor, etc.

Aparecieron las historias de los olvidados por la sociedad: los marginales, los homosexuales, las mujeres. Pero también historias cotidianas de individuos corrientes, perdidos en el “no sé” de la transición, que se mueven entre el consumo, la tecnología, lo cosmopolita y el absoluto aislamiento. Son relatos y temas que parten desde el individuo, pero que retratan con sinceridad las problemáticas de esta nueva etapa. También se habló de la historia reciente y de la forma en que quedó en la memoria colectiva, pero esta vez, sin discursos totalizantes, sino desde perspectivas particulares.

Pero estos caminos nunca fueron demasiado evidentes. Es posible decir que aún no lo son: la transición, más que por cualquier manifestación en específico, se caracterizó por ser una época de incertidumbre sobre qué había que hacer, a quién había dirigirse y cuáles era las funciones de un quehacer cultural. Pero esta poca claridad no significa vacío: los artistas y escritores de la época sí desarrollaron críticas y reflexiones propias, estimuladas por inquietudes y búsquedas de formas de expresión personales.

Esto no sólo fue consecuencia de las condiciones internas del país. Con la apertura hacia el exterior, entró también la posmodernidad a Chile. Más interconectado que nunca con el resto del mundo, el país ingresó rápidamente a una época global en que “el gran relato ha perdido su credibilidad”¹⁶⁰, según François Lyotard. En efecto, las grandes ideologías habían perdido vigencia, tanto en el Chile de posdictadura como en el exterior, tras la caída de la URSS y el fin de la Guerra Fría. Abierta y liberada del pasado, la sociedad pasó a un momento de referencias variadas y cosmopolitas, y con ganas de dejar todo lo antiguo atrás.

Fue esa quizá la única claridad de los primeros años de los 90: la renovación. El volver a crear una escena vital. En eso contribuyó el Estado con financiamiento y apoyo, mientras que el mercado comenzó a ver a la cultura como un nicho conveniente

¹⁶⁰ LYOTARD, François. Op. Cit. Pág. 73.

y se alió con varios nuevos proyectos. A esta situación se sumó el éxito internacional de las nuevas generaciones, que eran invitadas a dar a conocer su trabajo por Chile y el mundo.

Pero los años de fervor no fueron duraderos. La transición comienza una nueva etapa, menos entusiasta y más reflexiva, a partir de 1998. El primer golpe fue la crisis económica de ese año, que desde Asia –nuestros nuevos grandes aliados en negocios- se expandió por todo el mundo y en Chile golpeó especialmente fuerte. El gobierno de Eduardo Frei, que hasta entonces había difundido la idea de nuestro país como el “jaguar de Latinoamérica”, tuvo que preparar a la población para que se “apretara los cinturones”. Primera desilusión.

La segunda vino desde lo político. La detención en 1998 de Augusto Pinochet en Londres produjo un gran impacto en el país, dividido entre sus defensores –que hasta entonces habían mantenido un respetuoso silencio- y aquéllos que se alegraban de que al fin la justicia reaccionara en su contra. Pero tras el regreso de Pinochet a Chile, poco ocurrió: en 2001 fue sobreesido en 57 homicidios y 18 secuestros debido a su “demencia moderada”. En los ojos de muchos chilenos, toda la operación de justicia había fracasado. En adelante, quedó el desaliento.

Tiempos de desazón

El entusiasmo de los años anteriores nunca volvería al país. Relatos de nuevas generaciones como Alejandro Zambra y Manuela Infante, aunque muy disímiles entre sí, reflejan una distancia no sólo con lo que ocurrió a principios de los 90, sino también con las responsabilidades de décadas anteriores. Ellos, junto a personajes como Andrés Wood, provienen de los márgenes de la escena cultural -desde el exilio u otras áreas profesionales- y han logrado renovar sus respectivas áreas artísticas. En ellos reina una especie de escepticismo, tanto del pasado como de la escena actual. No se atreven a dar conclusiones generales, más bien prefieren hablar de su propia experiencia. Ellos coinciden en que la situación actual para los más nuevos es difícil: muchos de los personajes de los años anteriores son ahora parte del poder –han

participado en organismos de gobierno, como Raúl Zurita y Marco Antonio de la Parra; forman parte de la institucionalidad académica, como Diamela Eltit y Ramón Griffero; o son un engranaje importante del mercado editorial, como Sergio Gómez- y ponen freno a los nombres y las ideas nuevas.

En esta situación bipolar de la transición chilena, es difícil hablar de una sola función intelectual para la colectividad de personajes de la cultura local. Así como diversos en temas, son sus inquietudes: existen varios con afanes reflexivos sobre la sociedad y con intenciones de reflejar los problemas del presente en sus obras. Y otros que definitivamente prefieren no hablar de sus trabajos más que como intereses personales. Existe crítica en sus trabajos, pero en muchos casos esta es desechada como “individualista” y, por lo tanto, vista como de poco valor social. En parte, porque quienes teorizan sobre ellos y los critican buscan (y no encuentran) estrategias y planteamientos de la dictadura.

Puede, sin embargo, que el actual momento de insatisfacción sea positivo para el desarrollo de una intelectualidad desde la cultura. Los años 90 fueron, como dice Alejandro Zambra, artificialmente felices y el afán de crítica era casi ahogado en pos de una renovación de la amargura pasada. Ahora, sin embargo, cobra aún más sentido la crítica y comienzan a surgir, además, personajes culturales desde los márgenes, a los que no les interesa mantener escenas ni conseguir poder, sino realizar productos culturales reflexivos, que sean capaces de conmover.

¿Dónde está la intelectualidad?

Vista bajo el estereotipo de una época vacía e individualista, la cultura de la transición ha sido muchas veces blanco de críticas, tanto de quienes participan de ella como de los que ya se han retirado de la actividad pública. Es una paradoja: esas mismas críticas, si fueran públicas y más desarrolladas, podrían ayudar a llenar ese supuesto vacío de sentido y ayudar a estrechar lazos entre los mismos artistas y escritores, y entre ellos mismos y la sociedad. En cambio, las críticas optan por ser

personales, a puertas cerradas, en una especie de voluntad de no querer trascender hacia la opinión pública.

La intelectualidad, en este escenario, pareciera estar ahogada. Aunque existe reflexión, las nuevas condiciones no parecen dar cabida pública a este tipo de manifestaciones. En efecto, la posmodernidad no considera un espacio para formular críticas incisivas, cuando ya los grandes relatos e ideologías no importan. El mercado tampoco está interesado en potenciar un discurso crítico que podría interrumpir el conveniente status quo.

Por lo demás, el afán de exportación tampoco estimula el desarrollo de un discurso crítico y reflexivo que apele al público local. ¿Para qué apelar a una realidad chilena si se busca un público internacional? Esto, sumado a la falta de interés de los antiguos teóricos y críticos locales –así como la lenta aparición de nuevos exponentes en el área- hace muy difícil que el discurso reflexivo de un producto cultural sea debidamente atendido. El riesgo acá es enorme: los sujetos culturales y sus ideas están apareciendo cada vez más aislados. Su mensaje no alcanza a llegar al público general.

Y llegamos al rol de los medios de comunicación en esta falta de intelectualidad en la cultura chilena. A estas alturas casi omnipresentes, los medios son el principal mecanismo a través de la cual la población llega a informarse del ámbito cultural. Sin embargo, el formato y la agenda de los medios no potencia la profundidad de un discurso crítico –más bien tiende a superficializar los temas y convertirlos en anécdota-, impidiendo que el público masivo pueda acceder a una crítica real desde la cultura.

Edward Said habla del intelectual como un “francotirador” que continuamente apunta a perturbar el status quo¹⁶¹. Pero, ¿qué se hace si no hay desde donde disparar? En muchos casos, la reflexión existe, pero no existe una forma de hacerla llegar al público general sin filtros ni modificaciones.

¹⁶¹ SAID, Edward. Op. Cit. Pág. 12.

Más cómodo parece ser llenar el espacio de “especialista”, que es el espacio que, según Said, se les otorga hoy a los potenciales intelectuales. Es decir, un espacio profesional, delimitado, con afanes funcionales pero no necesariamente públicos ni radicales. Un intelectual institucionalizado –director de carreras universitarias, cargo ejecutivo en editoriales, representante cultural del gobierno, por ejemplo - que, por lo mismo, no es lo suficientemente independiente para cumplir la función esencialmente crítica y punzante de la intelectualidad.

Cuánto daño le puede hacer este ahogo a la actual valoración del arte, cine, teatro y literatura de un país, está por verse. La tendencia actual es que la cultura cada vez más está siendo ligada a la industria de la entretención y la publicidad, convirtiéndola en un espectáculo más. De lado está quedando la faceta de la cultura como un verdadero motor de cambios, desde la cual se proponen nuevas perspectivas de la sociedad y se le puede dar un renovado sentido a nuestro mundo.

También cabe reflexionar qué futuro puede tener una sociedad en que un discurso crítico es tan difícil de encontrar. ¿De qué lugar aparecen las reflexiones que realmente pueden cambiar la sociedad, si no es de la crítica proveniente de la cultura? El otro camino es la política, propiamente tal. Y ese es un ambiente que también está convirtiéndose cada vez más en una escena mediatizada, donde más importan los bombos y platillos que el discurso total. Un camino abierto hacia la demagogia y una sociedad casi hipnotizada por el shock de la posmodernidad.

Una democracia sana implica individuos informados, participativos y capaces de tomar decisiones. Sin la intelectualidad esto se ve muy difícil. En Chile aún batallamos en la transición hacia esa esperada democracia que se nos promete hace más de 15 años. Quizá uno de los pasos que falta para lograrla es reconquistar esta función intelectual de la cultura. Pero ya no según las formas del pasado, sino de acuerdo a las necesidades y herramientas de los nuevos tiempos. Volver a considerar la cultura no sólo como una manera de decorar el mundo, sino como una forma de cambiarlo.

FUENTES DE CONSULTA

Entrevistas

- BENMAYOR, Samy: Artista visual.
- DE LA PARRA, Marco Antonio: Dramaturgo y escritor.
- GÓMEZ, Sergio: Escritor, editor de Editorial Norma.
- GRIFFERO, Ramón: Dramaturgo y sociólogo, director de la Escuela de Teatro de la Universidad Arcis.
- INFANTE, Manuela: Actriz, directora y dramaturga.
- JARPA, Voluspa: Artista visual.
- LARA, Carolina: Periodista, autora de *Chile Arte Extremo*.
- LÜBBERT, Orlando: Director de cine y documentales, director de la Escuela de Cine de la Universidad de Chile.
- NAVARRO, Iván: Artista visual.
- PARRA, Sergio: Escritor, dueño de la librería y editorial Metales Pesados.
- RAMÍREZ, Rosa: Actriz y directora teatral.
- WOOD, Andrés: Director de cine.
- YÁÑEZ, Camilo: Artista visual, ex coordinador del Centro Cultural Matucana 100
- ZAMBRA, Alejandro: Escritor y crítico literario.

Bibliografía

1. ALBORNOZ, Adolfo. Marco Antonio de la Parra, Tres Décadas de Teatro, 1975-2006. Acta Literaria 33. Concepción. 2006.

2. BAUDRILLARD, Jean. Cultura y Simulacro. Editorial Kairós. Barcelona. 1978.
3. BOLZONI, F. El Cine de Allende. Fernando Torres Editor. Valencia. 1974.
4. BRUNNER, José Joaquín. Los Intelectuales y los Problemas de la Cultura del Desarrollo. Flacso Chile. (117). Santiago. Enero, 1989.
5. CARRASCO, Eduardo y Negrón, Bárbara. La Cultura durante el Período de la transición a la Democracia (1990-2005). Ediciones Consejo de la Cultura. Santiago. 2006.
6. CAVALLO, Ascanio, DOUZET, Pablo, RODRÍGUEZ, Cecilia. Huérfanos y Perdidos. Uqbar. Santiago. 2007.
7. COLLYER, Jaime. Casus Belli: Todo el Poder para Nosotros. APSI. Nº. 415. Febrero, 1992.
8. DE FLEUR, M. L. y Ball-Rokeach, S. J. Teorías de la Comunicación de Masas. Paidós. Barcelona. 1993.
9. DEBROUX, Bernard. Teatro en Chile. Alternatives Teatrales (96-97). Santiago. 2007.
10. ECO, Umberto. Cinco Escritos Morales. Lumen. Barcelona. 1997.
11. ESPINOSA, Patricia. Intervenir el Presente: la Crítica Literaria Chilena desde la Perspectiva de Edward Said. En: Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía: Septiembre, 2006. Santiago, Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile.
12. ESTÉVEZ, Antonella. Luz, Cámara, transición: el Rollo del Cine Chileno de 1993 a 2003. Editorial Lom. Santiago. 2005.
13. FUGUET, Alberto y Gómez, Sergio. McOndo. Editorial Grijalbo-Mondadori. Barcelona. 1996.
14. GALAZ, Gaspar y Ivelic, Milan. Chile Arte Actual. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso. 1988.
15. GARCÍA, Ricardo. La Nueva Canción Chilena También Vencerá. Ramona. 2(27). Mayo, 1973.
16. GAZMURI, Cristián, et al. 100 Años de Cultura Chilena, 1905-2005. Editorial Zigzag. Santiago de Chile. 2006.
17. GETINO, Octavio y Veleggia, Susana. El Cine de las Historias de la Revolución. Editorial Altamira. Buenos Aires. 2002.

18. GOLDFARB, Jeffrey C. Los Intelectuales en la Sociedad Democrática. Cambridge University Press. Madrid. 2000.
19. GRABER, Doris A. El Poder de los Medios en Política. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires. 1986.
20. LARA, Carolina. Chile Arte Extremo. Calabaza del Diablo. Santiago. 2008.
21. LYOTARD, Jean François. La Condición Postmoderna. Cátedra. Madrid. 2004.
22. MACHUCA, Guillermo. Arte Joven en Chile (1986-1986). Museo de Bellas Artes. Santiago. 1997.
23. MORENO FABBRI, José y Fresard, Denise. Antonio Quintana 1904 – 1972. Pehuén. Santiago. 2006.
24. MOSQUERA, Gerardo. Copiar el Edén. Puro Chile. Santiago. 2006.
25. MOUESCA, Jacqueline. Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Eds. Del Litoral. Madrid. 1988.
26. NEUSTADT, Robert. Cada Día: la Creación de un Arte Social. Cuarto Propio. Santiago. 2001.
27. OCHOA, Alejandra. Suplementos Literarios en Chile: “Literatura y Libros” del Diario La Época. Revista Mapocho. (51): Primer semestre, 2002.
28. OLIVAREZ, Carlos. Nueva Narrativa Chilena. Lom. Santiago. 1997.
29. ORTIZ, Renato. Mundialización y Cultura. Alianza. Buenos Aires. 1997.
30. OYARZÚN, Pablo, RICHARD, Nelly, ZALDIVAR, Claudia. Arte y Política. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago. 2005.
31. PICK, Zuzana. “Una Trayectoria de la Resistencia Cultural”. Literatura Chilena. Creación y Crítica. Año 8 (27): 22-23. Enero / Marzo, 1984.
32. PNUD. Desarrollo Humano en Chile, Vol. I y II. Nosotros los chilenos: un desafío cultural. Lom. Santiago. 2004.
33. RICHARD, Nelly. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad. Flacso. Santiago. 1987.
34. RICHARD, Nelly. Política y Estéticas de la Memoria. Editorial Cuarto Propio. 2006.
35. RISCO, Ana María. Crítica Situada. La Escritura de Enrique Lihn sobre las Artes Visuales. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Santiago. 2004.

36. RODRIGUEZ PASTORIZA, Francisco. Periodismo Cultural. Editorial Síntesis. Madrid. 2006.
37. SAID, Edward. Representaciones del Intelectual. Paidós. Barcelona. 1996.
38. SALAZAR, Gabriel. Del Modelo Neoliberal en Chile: la Dificil Integración entre los Pobres, los Intelectuales y el Poder (1989-1995). Santiago. Editorial PAS. 1995.
39. TABUCCHI, Antonio. La Gastritis de Platón. Anagrama. Barcelona. 1999.
40. TROPA, Emerson. La Nueva Narrativa Chilena: Otro Intento de Aproximación. Documentos Lingüísticos y Literarios. 22: 61-65. www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=406 (Dirección Electrónica)
41. VARGAS, Nelson. Rostro de Chile. Punto de Vista. N° 10: 3, dic. 1990.
42. WILLIAMS, Raymond. Sociología de la Cultura. Ediciones Paidós. Barcelona. 1994.
43. WRIGHT MILLS, C. Power, Politics, and People: The collected seáis of C. Wright Mills. Ed. Irving Louis Horowitz. Nueva York. 1963.

Documentación

1. "TENGO 30 años de maravillosos poemas y no sólo uno al Presidente". La Tercera. Santiago, Chile. 24 de agosto de 2000.
2. ADIÓS a las barricadas. Qué Pasa. Santiago, Chile. 2 de septiembre del 2000.
3. COS'È questo golpe? lo so. Corriere della Sera. Milán. 14 de noviembre, 1974.
4. DIPUTADOS proponen suspensión temporal de Fondart y de obra "Prat". La Segunda. Santiago, Chile. 11 de octubre de 2002.
5. ENTREVISTA a Ascanio Cavallo. Revista Caras. Santiago, Chile, 13 de octubre de 2000. Págs. 110-112
6. IRIARTE, P. y VILLARROEL M., 2003. Entrevista a Jorge Arrate. En: Exposición Quimantú 1971-1973. Un Suceso Editorial: 4-18 de diciembre de 2003. Santiago, Universidad de Chile.
7. NUEVA Narrativa cumple 10 años. La Tercera. Santiago, 28 de octubre, 2001.

8. OBRA teatral sobre Arturo Prat vuelve a enfrentar creación y símbolos patrios. La Tercera. Santiago, Chile. 9 de septiembre de 2002.
9. O'HIGGINIANOS estarían tras censura de obra en Maipú. La Tercera. Santiago, Chile. 19 de abril, de 1999.
10. POLEMICA “casa de vidrio” en La Capital. El Mercurio. Santiago, Chile. 26 de enero de 2000.
11. PRAT y la justicia. El Mercurio. Santiago, Chile. 27 de julio de 2003.
12. RENUNCIÓ directora de Fondart por “censura” en el gobierno ante obra “Prat”. La Segunda. Santiago, Chile. 11 de octubre de 2002.
13. ZERÁN, Faride. El cierre de Rocinante. Rocinante. (84) Octubre de 2005.