Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Escuela de Historia

Los tiempos de la ACU: una perspectiva contracultural de la Agrupación Cultural Universitaria 1977-1982

Estudiante: Norambuena Adasme, Francisco Andrés
Profesora guía: Gallardo Porras, Viviana Ximena

Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Historia mención en Estudios Culturales

Santiago, 2022

Tabla de contenidos

Dedicatoria y agradecimientos 4
Introducción 5
1.2 Pregunta de investigación y objetivos 9
1.3 Metodología 10
Capítulo 1: Cultura, contracultura y estudios sobre la ACU 15
1.1 Marco teórico 15
1.2 Discusión bibliográfica 20
Capítulo 2: Los tiempos revolucionarios 25
2.1 Prefacio: la consolidación del bloque histórico 25
2.2 La gran trinchera: los tiempos de la Unidad Popular 29
2.2.1 Los tiempos de los dominados: el proyecto contrahegemónico 30
2.2.2 La revolución cultural de la Unidad Popular 32
2.2.3 La Nueva Canción Chilena 33
2.2.4 Literatura 35
2.2.5 Arte popular y arte contemporáneo 36
2.2.6 El compromiso del teatro chileno 39
2.2.7 Principal institucionalidad y políticas culturales 42
2.3 Los tiempos oscuros: la dictadura cívico-militar 45
2.3.1 La contrarrevolución autoritaria 46
2.3.2 Erradicación simbólica y "apagón cultural" 49
2.4 Unidad-nacional, seguridad nacional y neoliberalismo 56
Capítulo 3. Los tiempos Contraculturales: La Agrupación Cultural Universitaria 63
3.1 Perdiendo el miedo: De la AFU a la ACU 65
3.2 La estructura organizacional 72
3.3 El arte de la ACU 77
3.4 El discurso: un espíritu contracultural 88
3.5 ¿El final? La ACU y la FECH 91
Conclusiones 93
Tabla de entrevistados 96
Fuentes documental 97

Bibliografía y referencias..... 97
Webgrafía..... 103
Anexos..... 104
Anexos gráficos..... 105

Dedicatoria y agradecimientos

En estas líneas quiero expresar mis más profundos agradecimientos a todas aquellas personas que me han apoyado a lo largo de mi vida y etapa estudiantil. A mi abuela por criarme, protegerme, entregarme cariño y apoyarme incondicionalmente. A mi padre por su abnegado apoyo y creer en mi a pesar de todo. A mi madre por su preocupación y constantes oraciones. A Claudia por constituir un pilar fundamental en este último tramo de mi carrera. Sepan todos ustedes que los amo. También quiero agradecerme a mí mismo, por no bajar los brazos y seguir adelante.

No quiero dejar de lado a los miembros de mi familia que me han apoyado de alguna u otra forma, a mis amigos más cercanos y a los compañeros que he conocido en este proceso de formación. Agradecer a la Universidad Academia de Humanismo Cristiano por abrirme sus puertas, por tener un proyecto único, en el cual creo profundamente. Agradezco enormemente a Adriana Capaldo por gestionar mi proceso de convalidación, a Diego Arango por su apoyo en ámbitos académicos y sus palabras de aliento. Le agradezco a Viviana Gallardo, con quien empecé este camino en la carrera de Historia hace muchos años y hoy resulta ser mi profesora guía. Por último, a los miembros de la ACU por su desinteresada colaboración, una especial mención a Remis Ramos, Fernando de la Cuadra y Osvaldo Rodríguez, quienes siempre estuvieron disponibles para aportar a esta investigación. A todos aquellos que me abrieron las puertas de su casa para facilitar una entrevista, a los que se hicieron un tiempo en sus ocupadas vidas para sostener una conversación conmigo, les agradezco de todo corazón.

A todos ustedes les dedico mi trabajo.

Introducción

La presente investigación surge a partir de una intensa búsqueda sobre aquellas formas de lucha donde el arte fuese la principal arma contra el sistema dominante. Esta inquietud se genera a raíz de lo vivido en la revuelta social de fines de 2019. En aquella ocasión la ciudadanía salió a las calles a protestar en contra de los incontables abusos del sistema neoliberal y se reforzó, debido a la respuesta del gobierno de Sebastián Piñera. Miles de personas llenaron las calles de las principales ciudades del país, sin embargo, las protestas masivas dejaron entrever como la ciudadanía ebullía en múltiples colores. Diversas expresiones artísticas se manifestaron en el espacio público, entre ellas; música, muralismo, danza, artes circenses e incluso el despliegue de performances mediante colectivos feministas. Muchas canciones de antaño se transformaron en himnos de la manifestación social, incluso los cacerolazos al unísono conformaron la banda sonora de la protesta. Sea como fuere, en aquellos meses, las calles tomadas evidenciaron que el arte es un espejo de la construcción cultural de las sociedades. Sin embargo, la protesta dejó al descubierto que la principal fuente de molestia yacía en las profundidades del sistema neoliberal, no solamente en el aspecto material sino también en el entramado cultural por el cual estamos atravesados socialmente. Un sistema instaurado en uno de los regímenes autoritarios más violentos en Latinoamérica. Por lo tanto, no dejé de preguntarme qué había pasado durante la dictadura militar con respecto a expresiones de resistencia cultural, más aún, teniendo en cuenta que la Unidad Popular había sido, inminentemente, un proceso sociocultural y en donde se había consolidado el discurso crítico en las elaboraciones artísticas. Si bien, tenemos en cuenta que desde la institucionalidad cultural hasta los artistas de izquierda fueron perseguidos por los militares, ¿Qué pasa por debajo? Trayendo a Raymond Williams; ¿Dónde y cómo se expresa “lo residual”? ¿Hay rasgos de resistencia? por lo tanto, ¿dónde estaban y qué transmitían las expresiones artístico-culturales en aquel periodo de autoritarismo, marcado por la fuerte represión y censura? Así fue como durante el transcurso de aquella recopilación de estudios, los cuales asumo no son muchos, me encontré con la Agrupación Cultural Universitaria (ACU); un movimiento generado por los estudiantes de la Universidad de Chile y que se caracterizó por reestablecer la actividad cultural entre los años 1977 y 1982. A medida que fui visitando lo producido sobre la ACU, lo que tampoco fue suficiente, me pregunté ¿Qué alcance histórico posee esta experiencia de estudiantes universitarios? Por ende, para responder esta inquietud es necesario revisar aquellas condiciones

que hace posible y explica la articulación de la agrupación, en otras palabras, aquellos tiempos de la ACU.

Cuando se hace una revisión sobre las investigaciones historiográficas que abarcan el período de la dictadura militar, se puede observar una tendencia al enfoque político y económico, relegando a un tercer o cuarto escalafón la dimensión cultural y su implicancia histórica. En parte quizás porque el concepto de cultura ha transitado por un proceso de hegemonización y reducido a lo bello, lo patrimonial, lo intelectual y lo meramente artístico. De hecho, hace 9 años atrás la actriz francesa Evelyne Pieillier comentaba "no sorprende: en el discurso de las 'elites', 'la cultura' reemplazó al 'arte'". (Pieillier, 2013, p. 34). En este sentido, la academia no ha estado ausente de la construcción de un concepto de cultura desesferizado de otras dimensiones como "lo político", contribuyendo a la noción parcializada que hoy por hoy nos llega de esta idea. Esperamos que esta investigación pueda contribuir a comprender que la cultura es una parte central de la lucha política actual y cómo la Agrupación Cultural Universitaria es un ejemplo de aquello en sus tiempos.

La ACU puede ser vista y estudiada desde diversas perspectivas; ya sea como una experiencia de gestión cultural universitaria, como reactivadora del movimiento estudiantil, como una generación puente, como una organización estudiantil artística, como rearticulación de la izquierda partidista o desde las identidades juveniles. A pesar de ello, para nuestro menester ampliaremos la óptica en dos variables explicativas, por un lado, lo organizacional; que posee características de resistencia en su articulación colectiva y, en segundo lugar, la elaboración de un discurso de "oposición" en sus producciones artístico-culturales. En ese marco, esperamos establecer la especificidad histórica de la ACU como uno de los primeros movimientos contraculturales durante la dictadura. A su vez, tener en cuenta que para comprender el *modus operandi* y la "esencia ACU" es necesario establecer su intrínseca conexión con la experiencia de la Unidad Popular y abordar el espacio universitario con la carga histórica que adquirió desde los sesenta. También, advertimos que la ACU estuvo en medio de tres momentos coyunturales específicos; el proyecto contrahegemónico impulsado por la Unidad Popular, la recuperación de la conducción estatal por parte de los grupos dominantes mediante el uso del Ejército y la construcción de una nueva hegemonía cultural a través de la implementación de las políticas neoliberales. Por tanto, entendemos que la ejecución del neoliberalismo supuso un funcionamiento

a través de la cultura, en palabras de Stuart Hall: “el capitalismo contemporáneo funciona a través de la cultura, y de un modo totalmente auto consciente, de un modo en que el capitalismo industrial nunca podría haber operado”. (Hall & Mellino, 2011, p. 38). Por ello, es relevante entender el movimiento contracultural desplegado por la ACU en estas circunstancias históricas, marcadas por la persecución política, el miedo, la desconfianza, la coerción, la censura y la supresión de las libertades. En este oscuro contexto, se impuso una constitución que dio paso a las reformas neoliberales acompañada de todo un entramado cultural funcional a este propósito.

En este sentido, entendemos que, a casi medio siglo del golpe de Estado en Chile, resulta imperativo volver a revisar los antecedentes históricos y producir nuevas reflexiones académicas sobre el periodo dictatorial, por lo tanto, asistimos a un nuevo ciclo donde la memoria nos apremia no solo para recordar sino, a la vez, comprender por qué a 50 años del golpe militar nuestra sociedad aún se encuentra profundamente atravesada por este.

Tras la instalación del régimen militar mediante el golpe de Estado en 1973, la actividad artística en Chile sufrió un profundo quiebre. Esto significó la discontinuidad del prolífero proceso cultural que se había consolidado con la llegada de la Unidad Popular al gobierno[1]. Como consecuencia directa, muchos de los actores de la escena creativa fueron censurados, encarcelados, exiliados e incluso asesinados, coartando las posibilidades de acción de las diversas expresiones culturales que hasta el momento convivían en Chile, produciéndose un “apagón cultural” (Donoso Fritz, 2019). Apenas instalado el régimen militar comenzó la eliminación del conjunto de manifestaciones culturales de la Unidad Popular en la ciudad, se destruyeron y reemplazaron imágenes, murales, monumentos, entre otros y la utilización de los principales centros deportivos para la detención y la tortura, ejerciendo la violencia no tan solo de manera física, sino también de forma simbólica. Errázuriz y Leiva (2012) señalan que “las prácticas culturales que impulsó el régimen militar abarcaron diversos ámbitos de la vida cotidiana, como arquitectura, iconografía de billetes, monedas y estampillas, despliegues escénicos y rituales, los que junto a otras

[1] Ver el capítulo de Albornoz, C. *La Cultura en la Unidad Popular: porque esta vez no se trata de cambiar un presidente* en Moulian, T., Garcés, M., Gaudichaud, F., Amorós, M., Illanes, M. A., Albornoz, C., & Valdivia, V. (2005). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular* (Julio Pinto, Ed.; Primera edición). LOM Ediciones. o el artículo de Bowen Silva, M. (2008). El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. https://doi.org/10.4000/nuevomundo.13732

manifestaciones que configuran el golpe estético de la dictadura." (p. 8). El régimen militar mantuvo un férreo control cultural, clausurando y desmantelando las vastas redes de organizaciones de base, la prohibición de reunión social, ejerció la represión a diversos artistas y censura a medios de comunicación vinculados a la izquierda. Esta primera etapa denominada por Carlos Catalán y Giselle Munizaga (1986) como la "etapa de fuerza". Los primeros años, la dictadura buscó erradicar todos aquellos aspectos que recuerden a la Unidad Popular. En este sentido el asesinato de Víctor Jara es uno de los golpes simbólicos más relevantes. Este hecho se suma a la constante censura y expatriación de diversos artistas, la quema de libros, la redenominación de calles, el borrado de murales, etc. Se trata, por ende, de un proceso de erradicación e imposición de los valores culturales que la Junta Militar promueva. Sin embargo, los malestares sociales, la resistencia cultural, y la sensación de desilusión por los sueños truncados se manifestarán en formas de asociatividad y expresiones artísticas que paulatinamente se multiplicarán en aquellos espacios de base social. Desde la organización y asistencia a peñas folclóricas en las poblaciones (G. Bravo & González, 2009), hasta las actividades, talleres y eventos culturales que se desplegaron en espacios facilitados por la Iglesia Católica. Mientras tanto, en la universidad las inquietudes artísticas, llevaban a retomar el tradicional desarrollo de literatura, plástica, música y teatro, además de la creación de talleres artísticos que llevaron a la regeneración del trabajo colectivo. Esta actividad es el resultado de las pocas instancias que sobrevivieron al asedio militar en la Universidad de Chile, tales como el Ballet Folklórico Antumapu, los conjuntos folclóricos de ingeniería y la posterior creación del Grupo Semilla de plástica. Al poco tiempo estas instancias se organizaron en la Agrupación Folklórica Universitaria (AFU), dando lugar al primer Festival del Cantar Popular en 1977. Esta agrupación resultó trascendental porque dio paso a la conformación de la Agrupación Cultural Universitaria, diversificando los colectivos, talleres y expresiones artísticas que resurgieron a partir de 1976 en el espacio universitario. De a poco estas instancias se articularon como ámbitos de resistencia cultural y política en una universidad que estaba a cargo de autoridades militares, los cuales ejercían una fuerte represión y censura, exigiendo la búsqueda de un lenguaje propio y común entre los estudiantes. En consecuencia, el discurso de la ACU surge desde la necesidad individual y colectiva para denunciar, concientizar, reivindicar, rechazar e interrumpir la retórica autoritaria, apelando al trabajo cultural de los talleres y la elaboración de un lenguaje artístico *ad hoc*. En este sentido, la ACU surge como un espacio óptimo para el desarrollo de resistencia cultural y representaciones infrapolíticas, articulando un

movimiento con evidentes características contraculturales en contraposición con los proyectos de erradicación simbólica, Seguridad-Nacional y el sistema neoliberal que comenzaba a implementar el régimen. Nuestro estudio se concentra desde el año 1977, desde la conformación de la AFU y tomando al primer Festival del Cantar como hito fundante, hasta su desintegración en 1982. Por lo cual, estos 5 años corresponden al nacimiento, vida y muerte de la Agrupación Cultural Universitaria en las sedes de la Universidad de Chile.

1.2 Pregunta de investigación y objetivos

Con lo expuesto anteriormente, cabe preguntarnos ¿Es posible reconocer a la ACU como uno de los primeros movimientos contraculturales durante el régimen militar en Chile entre 1977 y 1982? Para resolver lo anterior, es necesario preguntarnos también; ¿Cuáles son las características del proyecto hegemónico impuesto por el régimen militar entre 1973 y 1982? Esperamos identificar las distintas etapas, el entramado ideológico, los instrumentos de acción y las cualidades culturales del proyecto país que los sectores dominantes canalizan mediante el Ejército. Esto nos conducirá a identificar la coyuntura histórica que llevó a la ACU a articularse contraculturalmente durante aquellos años. En este sentido, es necesario preguntarse también ¿Cuál fue la composición política y social de los integrantes de la ACU y cómo influyeron en su proceso de construcción y desarrollo? Asimismo, desentramar ¿Mediante cuáles producciones artístico-culturales opera el discurso desplegado por la ACU?

Entendemos que a través del arte se expresa las interpretaciones de la realidad, funcionando muchas veces como un dispositivo de protesta, por ende, las expresiones y obras artísticas de la ACU nos permitirán evidenciar su posición frente a la realidad política y sociocultural. Por último; ¿Cómo se constituyó la estructura organizacional mediante la que operó la ACU y cuáles fueron sus principales características? Por lo tanto, es necesario evidenciar las relaciones internas de los integrantes de la ACU, en tanto conformación de una estructura colectiva compleja, que opera coordinada y eficazmente, teniendo en cuenta el alto número de integrantes que alcanzó a poseer durante sus casi seis años de acción. Al mismo tiempo, esperamos comprender el tipo de relaciones dentro de la agrupación, si estas son verticales u horizontales, posibles liderazgos, conformación

de directivas, como se manejan las posibles militancias y la convivencia de distintas posturas ideológicas. Confiamos que aquello nos dé cuenta del comportamiento estructural, relacional y organizacional de la ACU. Estableceremos como hipótesis que la ACU se articuló como uno de los primeros movimientos contraculturales durante la dictadura militar en Chile entre los años 1977 y 1982, logrando combatir el miedo, la censura y coerción impuesta en los primeros años del régimen. En este sentido, nuestro objetivo general es analizar la articulación y desarrollo de la Agrupación Cultural Universitaria desde una perspectiva contracultural durante la dictadura militar entre 1977 y 1982. Además, hemos propuesto los siguientes objetivos específicos a realizar: I. Identificar las etapas y proyectos de alcance cultural impuestos por el régimen militar en Chile desde 1973 hasta 1982; 2. Determinar la matriz política de los integrantes de la Agrupación Cultural Universitaria a partir de su conformación; 3. Analizar la producción artístico-cultural de la ACU en sus espacios de acción y por último, pero no menos importante; caracterizar la estructura organizacional de la ACU a lo largo de su trayectoria.

1.3 Metodología

El enfoque que orienta esta investigación historiográfica se adscribe dentro de los márgenes de los Estudios Culturales, por lo que responderá a un marco metodológico de corte netamente cualitativo y reflexivo. El trabajo con la totalidad de fuentes se dividirá principalmente en cuatro etapas: identificación, revisión, selección y análisis, las cuales detallaremos a continuación.

La identificación de información se categorizará de acuerdo con su tipología, para ello utilizaremos fuentes primarias y secundarias, entre ellas fuentes escritas, iconográficas, audiovisuales, sonoras y orales. La recolección de fuentes se llevará a cabo de forma presencial y digital, principalmente en archivos públicos, museos y centros de recursos digitales. Hemos identificado que el grueso de fuentes se encuentra en el Fondo ACU del Archivo FECH, el cual fue entregado en 2016 por Remis Ramos, miembro de la ACU y recopilador de un gran número de documentos oficiales de la agrupación. Asimismo, accederemos a algunas de las grabaciones musicales que él ha digitalizado de los antiguos *cassettes* de los festivales ACU, lo que nos proporcionará una fuente artística y sonora de inigualable valor para nuestro análisis. Igualmente, hemos determinado que los grabados de artistas exiliados, los cuales formaron parte de una muestra

de la rama plástica, se exhiben en el Museo de Arte Contemporáneo, formando parte de un registro relevante para nuestra investigación. En tanto, haremos uso de recursos digitalizados como la revista *La Ciruela* y documentos bibliográficos producidos por ex integrantes de la ACU, estos archivos se encuentran en el centro de recursos digitales memoriachilena.gob.cl. A su vez, se desarrollarán fuentes orales a través de la realización de diversas entrevistas.

El ejercicio de revisión y selección supone establecer criterios de valoración a las fuentes según las categorías, el objeto y objetivos de investigación que hemos establecido. En este sentido, se realizará un trabajo de archivo en el cual no se ha profundizado lo suficiente y que se traduce en la escasa bibliografía con respecto a nuestro objeto de estudio. Sin embargo, es preciso aclarar dos cuestiones: en primer lugar, aquellos trabajos nos aportan con valiosas fuentes testimoniales, documentales y bibliográficas. Por otro lado, aquellas pocas investigaciones se han realizado antes de concretarse el Fondo ACU del Archivo FECH, por lo que actualmente disponemos de material que casi no ha sido revisado desde la historiografía, de modo que la revisión y selección de fuentes supondrán ser una de las etapas más prolongada.

Finalmente, se analizarán las distintas fuentes primarias en función de los objetivos específicos expuestos con anterioridad. Se indagará en el proyecto hegemónico de la dictadura y sus características mediante la literatura existente; en la conformación de la ACU y su desarrollo como agrupación cultural; sus distintas producciones artísticas; su repliegue político y, por último, el análisis de su entramado discursivo/simbólico que nos dé cuenta de su articulación como movimiento contracultural durante el régimen militar.

Uno de los instrumentos que utilizaremos para acercarnos, desde la intersubjetividad, a nuestro tema serán las entrevistas. Si bien existe un no menospreciable registro de testimonios de integrantes de la ACU repartidos entre bibliografía y producción audiovisual, creemos que la utilización de los relatos orales como fuentes historiográficas son inagotables, en tanto siempre es factible obtener información nueva, actualizada y que, a través del ejercicio del recuerdo, sea posible acceder a esa vasta red de preciadas experiencias pasadas. En este sentido la entrevista como instrumento nos proporciona dos cuestiones relevantes para la metodología histórica:

> Complementan la información aportada por las fuentes tradicionales; aportan más información sobre el significado de los acontecimientos que sobre los acontecimientos

> mismos. De esta manera, el testimonio oral se transforma en una fuente muy valiosa que representa las maneras en las que los individuos y las sociedades han extraído un significado de las experiencias pasadas. (Benadiba, 2015, p. 92)

Sin embargo, es imposible pensar el pasado sin partir desde el presente, tal como afirma Laura Benadiba las fuentes orales "cuestionan la idea de que "el pasado ya pasó". […] se puede analizar cómo el pasado está presente en las prácticas cotidianas y cómo influye en la manera de pensar y de actuar en el presente". (Benadiba, 2015, p. 92). Por ello la "actualización" de los relatos orales nos permite renovar el cómo se recuerdan aquellos tiempos de la ACU, a su vez, nos permitirá cumplir con nuestra propia pauta e intentar encontrar respuestas al enfoque. En este sentido, las circunstancias cronológicas, es decir, aquella proximidad histórica con respecto a nuestro objeto de estudio nos permite contar actualmente con una gran cantidad de miembros de la Agrupación Cultural Universitaria, los cuales nos pueden proveer de información particularmente valiosa. Esperamos que mediante entrevistas hacia aquellos actores de la ACU nos permita acercarnos a una comprensión más profunda de sus experiencias, tanto a nivel individual como social. Entendemos que partir desde lo particular nos puede evidenciar rasgos generales sobre aquellas vivencias grupales, "los relatos orales nos dirigen e introducen al conocimiento de la experiencia individual y colectiva a la vez. […] las experiencias personales (subjetivas) nos ayudan a comprender la experiencia general de un grupo más amplio de personas". (Rodríguez García et al., 2014, p. 195). En este sentido, la utilización de entrevistas nos ofrece la posibilidad de acceder a aquellas memorias significativas de los individuos, permitiéndonos acceder a un valioso entramado que también hace parte de una experiencia colectiva. Un segundo empleo que se espera de las entrevistas, guarda relación con la contrastación documental, debido a que los archivos emitidos por la ACU podrían contar con una información parcializada, en el supuesto que aquellas publicaciones debían sortear la censura y evitar una persecución directa por parte de las autoridades militares. Por lo que creemos que las fuentes escritas podrían no contar con algunos aspectos que nos interesa pesquisar en pos de la investigación. Por su parte, las entrevistas se realizarán de forma individual y presencial, salvo excepcionalidades donde se privilegiarán la reunión virtual para remediar casos de amplias distancias. De todos modos, se priorizará el formato físico, debido a que nos permite adentrarnos en la narrativa de las vivencias personales del entrevistado y, por ende, un mayor grado de cercanía. Por otro lado, los criterios a utilizar para la elección de entrevistados será

que hayan sido participantes activos de la ACU al menos 3 años. Esta pauta guarda relación con: 1) los escasos seis años de actividad del movimiento, 2) el continuo recambio generacional de los estudiantes y 3) para proyectar procesos a mediano plazo en la agrupación, desde la perspectiva del entrevistado. Asimismo, se buscará entrevistar a miembros activos de la ACU que hayan integrado la directiva y/o participado en los talleres artísticos. Se contempla la siguiente división entre las distintas etapas que hemos reconocido: a) elaboración del cuestionario, b) búsqueda y selección de informantes, c) realización de las entrevistas y d) transcripción. Se ha determinado que el formato sea semiestructurado, dada la flexibilidad que permite este método para abordar las preguntas centrales y, al mismo tiempo, permitiendo que la conversación fluya de manera libre. De esta manera, buscamos generar una cercanía con el entrevistado para acceder de forma más orgánica a su pasado y que, tal vez, nos dé cuenta de aquellos aspectos que podamos obviar y resulten interesantes de incorporar a nuestra investigación. Entonces, la estructura responderá al menos a tres temas centrales de los cuales se desprenderán preguntas específicas que serán elaboradas de acuerdo con los objetivos, por lo tanto, esperamos que los relatos nos permitan abordar un mapa general sobre la experiencia participativa en la agrupación, principalmente que nos dé cuenta sobre los aspectos sociales y políticos de los miembros de la ACU, a su vez, nos ofrezca una idea sobre cómo se percibe la estructura organizacional, tanto desde la conformación de directivas hasta aquellos miembros que cumplan funciones de coordinación y participación en las distintas actividades y talleres.

Es preciso organizar las etapas según los objetivos de investigación que hemos planteado con anterioridad. A partir de la instalación del régimen autoritario surge la necesidad de identificar aquel conjunto de acciones impuestas en los ámbitos sociales, culturales y políticos, durante las etapas de la dictadura. Para realizar esta labor nos apoyaremos principalmente en bibliografía de algunos autores los cuales han desarrollado diversos trabajos (libros, tesis y artículos) sobre este

periodo, tales como: Karen Donoso Fritz[2], Tomás Moulian[3], J.J. Brunner[4], Carlos Catalán y Gisselle Munizaga[5], Luis Hernán Errazuriz y Gonzalo Leiva[6], entre otros.

El sobre la matriz política de los integrantes de la ACU, será abordado desde las entrevistas a aquellos miembros que hayan participado activamente de la agrupación entre los años 1977 y 1982. La entrevista abordará preguntas con respecto al origen social, posibles militancias o tendencias ideológicas, carrera y año de ingreso a la universidad, qué tipo de participación tuvo, cómo se unió a la agrupación y cuál es su percepción de la ACU como un colectivo organizado.

El análisis de la producción artístico-cultural de la ACU se establecerá mediante el estudio de las fuentes procedentes de las cuatro ramas. Por lo que, mediante el estudio de la música, el teatro, la literatura y la plástica se busca analizar el discurso contracultural de la ACU en sus espacios de acción, recogiendo desde el archivo FECH la mayor parte de estas fuentes, junto con los grabados que están bajo custodia del MAC. Además, se analizará la revista *La Ciruela* en su dimensión estética y como medio comunicativo oficial de la ACU, en ella podemos observar una no despreciable cantidad de obras recogidas de los miembros, artistas, colaboradores y referentes internacionales de la agrupación. Se accederá al archivo privado de Remis Ramos, el cual posee la música de los festivales y otros documentos digitalizados. Por último, las fuentes documentales como trípticos, afiches, panfletos, entre otras publicaciones, nos servirá para analizar la estética, el lenguaje visual y las maneras de abordar las convocatorias discursivamente.

Las características de la ACU como estructura organizacional es la clave para entender su dimensión social. Para resolver este objetivo, utilizaremos la entrevista, documentos oficiales de la ACU, análisis audiovisual del documental y bibliografía que ya ha sido detallada anteriormente. Se han determinado fuentes como cartas, actas y documentos de trabajo en el Archivo FECH, que nos permitirán acercarnos desde las fuentes primarias a la estructura organizacional de la ACU. Sin

[2] Donoso Fritz, K. (2019). Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989 (Primera edición). UAH/ediciones.
[3] Moulian, T. (1997). Chile actual: Anatomía de un mito (Primera edición). LOM Ediciones/ARCIS
[4] Brunner, J. J. (1981). La cultura autoritaria en Chile (Primera edición). FLACSO.
[5] Catalán, C., & Munizaga, G. (1986). Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile (Vol. 79). CENECA.
[6] Errázuriz, L. H., & Leiva, G. (2012). El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989 (Primera edición). Ocho Libros Editores.

embargo, se utilizarán las entrevistas para dar cuenta de las relaciones intersubjetivas y comprender el tipo de tejido que se fue configurando entre los estudiantes.

Capítulo 1: Cultura, contracultura y estudios sobre la ACU

1.1 Marco teórico

Los estudios de la contracultura han buscado responder aquel enfrentamiento entre grupos sociales y la cultura dominante sobre la visión de mundo y las formas de vida en un determinado espacio y tiempo. Podemos adelantar que la contracultura se articula como un dispositivo de interrupción y oposición discursiva en determinados contextos sociales. En principio resulta trascendental comprender el concepto de cultura que abordaremos, en tanto dimensión articuladora de nuestra perspectiva teórica.

La idea de cultura que asumimos en los contextos sociales actuales es algo positivo, nadie está en contra de la cultura. Esta noción parte de un entramado común histórico en donde se ha instalado la idea de cultura como una cuestión que está por fuera de la discusión, es un concepto que no se problematiza, esto hace parte de los procesos históricos de configuración y hegemonización de lo que hoy entendemos por cultura. En consecuencia, es preciso problematizar el concepto y revisarlo desde una perspectiva de Estudios Culturales, lo cual nos invita a pensar la cultura como un concepto que no se encuentra desesferizado o separado de otras dimensiones como lo político o social[7]. En este sentido, la dificultad en el intento de determinar la idea de cultura ha trascendido a tal punto que en la actualidad ni los antropólogos han consensuado una definición de lo que es cultura. Si miramos hacia atrás, desde la antropología social, por ejemplo, C. Kluckhohn[8] recolectó más de ciento sesenta definiciones de cultura. En 1871 Edward Burnett Tylor estableció uno de los primeros y más amplios conceptos de cultura, entendida como: "todo complejo que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y todas las otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad". (Tylor, 1976, p. 387). Según esta definición de Tylor, la cultura nos viene dada como un conjunto de cuestiones determinadas por la sociedad vigente. Desde la antropología funcionalista, Branislaw Malinowski comprende la sociedad como un todo integrado de instituciones que cumplen funciones

[7] La idea es analizar la noción de cultura evitando caer en reduccionismos o determinismos que nos resuelva la complejidad de estudiar el concepto sin problematizarla desde su multidimensionalidad.
[8] Clyde Kluckhohn, *Antropología*, Segunda Edición (México: Fondo de Cultura Económica, 1981).

complementarias, por lo tanto, la cultura no es más que una red amplia y compleja de comportamientos dentro de este aparato y que a su vez cumple con una función instrumental:

> La cultura entonces nos aparece primero y principalmente como una vasta realidad instrumental, el cuerpo de los instrumentos y comodidades, los estatutos de la organización social, las ideas y costumbres, las creencias y valores, es decir, todo lo que le permite al hombre satisfacer sus requerimientos biológicos con la cooperación y en un medio remodelado y reajustado. (Malinowski, 1939, p. 9).

Este conjunto de soluciones, o "patrimonio instrumental", quedan registradas y son transmitidas a partir de una herencia social, la cual posee un carácter simbólico. En este sentido, Malinowski entrega algunos atributos que posee la cultura, como instrumento para la satisfacción de necesidades según el medio, organización social, patrimonio instrumental, herencia social y principios simbólicos. A partir de Malinowski la noción de cultura adquiere una complejidad que se traduce en la articulación de "lo simbólico", es decir, aquel conjunto de acciones inmateriales que constituyen socialmente a los individuos mediante operaciones de significación del mundo. De igual forma, en *La interpretación de las culturas*, Clifford Geertz (Geertz, 1992) analiza la cultura como un entramado simbólico que es tejido por generaciones y cuya finalidad es otorgarle sentido al mundo para hacerlo comprensible socialmente. Desde América Latina, Néstor García Canclini define a la cultura como "el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas"[9]. (García Canclini, 1990, p. 25). En este sentido, hablamos de cultura diferenciando sus 3 vertientes más comunes de uso, las que Raymond Williams categorizó entre I) la descripción de un proceso de desarrollo intelectual, espiritual y estético; II) un modo de vida particular; y III) un trabajo especializado y de actividades artísticas (Williams, 2001). Las nociones que nos interesan y utilizaremos a menudo hace relación con la segunda: la idea de cultura como un modo de vida, una estructura entramada simbólicamente, común en las personas que viven en sociedad, haciendo referencia a lo que Williams (2000) acuñó como aquel "proceso social total" (p. 129), y la tercera que hace alusión a la creación artística. Ahora bien, este entramado simbólico suele constituirse como "violencia simbólica" (Bourdieu & Passeron, 1996), o sea, aquella violencia que se constituye ni física ni directamente y que cuenta con la anuencia de los dominados, reproduciendo

[9] Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, Segunda edición (México: Grijalbo, 1990), 25.

y naturalizando determinados comportamientos y valores, volviéndolos incuestionables socialmente.

A partir de los sesenta, tanto desde la antropología y la sociología, se comienza a pensar la cultura en clave de poder, como una dimensión de dominación y constante disputa social. En este sentido, para Stuart Hall y Tony Jefferson la idea de cultura es "la forma en que las relaciones sociales de un grupo son estructuradas y moldeadas, así como la manera en que esas formas son experimentadas entendidas e interpretadas."[10] La idea de cultura que se respira en ese momento tiene que ver con la conceptualización de la política que pone en el centro la noción de poder, pensándose en sentido de relaciones sociales y todo aquello que conlleva cotidianamente como la subjetividad, corporalidad, sexualidad, etc. Bajo esta concepción, los teóricos del *Centre for Contemporary Cultural Studies* no se quedan solo en la discusión althusseriana de la ideología y la dimensión de la explotación, sino que se elaboran pensamientos en clave de exclusiones, producción de subalternidades y hegemonía cultural. En consecuencia, los Estudios Culturales iniciaron una tradición de análisis en donde se entiende la cultura como aquellas prácticas de significación y relaciones de poder, en donde la representación y el significado establece lo simbólico que sumado al poder se constituye como la problemática fundamental de las disputas del mundo social. Esta idea surge a partir de las relecturas de Antonio Gramsci por parte de Raymond Williams y Stuart Hall, centrados en analizar cómo opera la hegemonía en las distintas prácticas culturales[11]. Sin embargo, el concepto de hegemonía posee una particularidad analítica y es que se piensa no como coerción o imposición por la fuerza, sino cómo esta se configura a través de un proceso de seducción y consentimiento. La clase dominante articula la hegemonía a través de un sistema integrado que es político, social, pero por sobre todo es cultural. En este sentido, para Williams

> La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y

[10] Citado en: Héctor Fouce, «"El futuro ya está aquí" música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985» (Tesis, Madrid, España, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 118.

[11] Como la bibliografía que hemos venido citando de R. Williams. En Stuart Hall resaltan los estudios sobre subalternidad postcolonial y subculturas.

> valores— fundamentales y constitutivos—que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen, confirmarse recíprocamente. (Williams, 2000, p. 131)

Concretamente la hegemonía se traduce en una cultura en clave de dominación y subordinación de una clase sobre la otra. En otras palabras, aquellos valores, creencias, ritos, moral, costumbres, instituciones y cosmovisión que se convierten en el *corpus* central y que pasa constantemente por procesos de consenso para su validación universal dentro de una sociedad determinada. La hegemonía cultural permite y justifica el *establishment* político, social y económico, entendido como un constructo social artificial que le permite a la clase dominante ejercer su hegemonía. En tanto, la hegemonía nunca es acabada, siempre admite rupturas y conflictos al interior de la sociedad, por lo que el proceso hegemónico debemos agregar "los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la práctica". (Williams, 1980, p. 17) Los movimientos contrahegemónicos se constituyen como luchas en torno al sentido común y su imposición, articulándose sí o sí en un proceso que busque desplazar a la hegemonía dominante para reemplazarla. Estas luchas se juegan en diversos ámbitos de la vida social, no son exclusivas del mundo simbólico, sino que se producen en todas aquellas instituciones que sustentan y reproducen la hegemonía cultural, tanto la religión, los medios de comunicación, el mundo artístico, la educación, entre otros, son ámbitos de dominio que conforman la "sociedad civil". De modo que, si bien la cultura es un "recurso" (Yúdice, 2002, p. 23), utilizado por las clases dominantes, es también "un lugar de respuesta a la hegemonía oficial; una manera para desidentificarse con lo establecido y para promover, desde ahí, un campo de mayor visibilización sobre los poderes que nos constituyen y que se reproducen socialmente". (Vich, 2019, p. 132). Es en aquel intersticio donde la contracultura se articula discursivamente. Para Raúl Guevara (2017) la contracultura "por definición y por su dialecticidad intrínseca, se produce para confrontar, para oponerse y, en los grados menos confrontativos, para lograr un reconocimiento en los ámbitos de definición de lo cultural", sin embargo, "es en la imposición coercitiva encuentra su mayor fundamento la contracultura" (p. 95). Por ende, las formaciones contraculturales suelen articularse durante los procesos de reafirmación y renovación hegemónica del "dominio"[12] mediante coerción, como en los contextos autoritarios. En este sentido la

[12] Distinción entre "dominio" y "hegemonía", según Williams (2000) "el «dominio» se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva. Sin embargo, la situación más habitual es un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales" (p. 129)

contracultura en términos generales significa "negar valores y estilos de vida socialmente impuestos y generar a través de acciones relacionadas al arte y la cultura, respuestas y rupturas hacia esos modelos". (López, 2018, p. 82). Por lo tanto, la contracultura es más que aquella noción sociológica de prácticas culturales específicas de un movimiento en una sociedad determinada, implica, en su sentido ontológico, un espíritu de resistencia, rechazo y oposición a la hegemonía vigente y a su constante proceso de construcción. En la práctica los movimientos contraculturales buscan desvincularse[13] de la visión de mundo dominante, o los modos de vida y creencias que se están desarrollando hegemónicamente, a través de la protesta implícita o explicita, estableciéndose en sus grados más altos como una "cultura contestataria". (Herrera, 2006, p. 274). Estos movimientos tuvieron un auge en las sociedades occidentales a mediados del siglo XX. Durante los 60, la juventud se alzó como una generación descontenta y profundamente crítica del orden imperante. A través de su constante búsqueda de identidad se forjaron expresiones culturales y artísticas profundamente contraculturales; música, literatura, teatro, la pintura, etc., respondían al hecho de resistirse y oponerse a la alienación. Asimismo, la universidad se convirtió en la principal institución juvenil, la cual hacia fines de la década de los sesenta generó los más grandes movimientos estudiantiles del siglo XX, por lo que no es de extrañar que haya sido una base generadora de movimientos contraculturales a partir de la década del setenta. En este sentido, Manuel Antonio Garretón y Javier Martínez definen a los estudiantes universitarios en base a valores fisiológicos y sociales:

> Los estudiantes universitarios mayoritariamente tienen entre 18 y 23 años; es decir son jóvenes adolescentes o viven las postrimerías críticas de la adolescencia. Definida la adolescencia por un referente fisiológico (la pubertad) y otro social (la adquisición de un status responsable), es indudable que la necesidad de mano de obra altamente calificada que exige la sociedad moderna prolonga este lapso hasta los 21-25 años, en el caso universitario."(Garretón & Martínez, 1985, p. 15)

A partir de estos dos atributos principales queda articulado el marco referencial por el cual entenderemos la noción de estudiantes universitarios. Por otro lado, comprender aquellas luchas que promueven la movilización de los estudiantes en contextos históricos específicos, pueden tomar fuerza tanto por factores de movimientos internos como externos al país, además, estos

[13] Como plantea (Roszak, 1970) "una cultura de la desafiliación"

aparecen atravesados por su carácter generacional y por la universidad como el espacio articulador. En este sentido, entenderemos la idea elaborada por Garretón y Martínez (1985) "utilizamos el concepto de Movimiento Estudiantil, para referirnos a una lucha especifica de los estudiantes, como, por ejemplo, una reforma universitaria, la caída de un dictador, la formación de un bloque político nacional, la renovación cultural de la sociedad, etc." (p. 32). Si nos remitimos a Gramsci nuevamente, podremos afirmar que la juventud es un actor subalterno en la historia moderna, a su vez invisibilizado historiográficamente. Gabriel Salazar y Julio Pinto (2002) nos indican que es imperativo realizar:

> Un acto de justicia epistemológica y realismo histórico, que deje de lado la perspectiva adultocéntrica y mire la historia desde la perspectiva de los niños y jóvenes. Si eso se realiza, la juventud aparece en el escenario histórico con un sorprendente perfil propio, pletórico de historicidad." (p. 11)

La década del sesenta vino a consolidar al movimiento estudiantil como un actor relevante en la configuración política, social y cultural del país. Impulsados por estímulos externos como mayo del 68, la revolución cubana y figuras como el Che Guevara, sumado a factores internos como la izquierdización de la sociedad, la sinergia de movimientos culturales como la Nueva Canción Chilena y el Teatro Comprometido, la democratización de la cultura en la Unidad Popular, la modernización de la universidad como espacio crítico y con una composición social en la que predominaba las clases medias y populares hacia finales de los sesenta (Salazar & Pinto, 2002, p. 111), irán perfilando a una juventud que sufrirá un quiebre histórico a partir del golpe militar de septiembre de 1973. Por último, uno de los aspectos que más sufre la ruptura es el mundo del arte y la cultura, que hasta entonces había sido la base simbólica del proyecto contrahegemónico de la Unidad Popular y el principal método de expresión en los estudiantes universitarios.

1.2 Discusión bibliográfica

La década de los ochenta ha sido ampliamente analizada desde las ciencias sociales en Chile. El estudio económico, social y político ha llevado al surgimiento de variadas investigaciones que han aportado a la reconstrucción de un pasado no muy lejano y que su devenir atraviesa a la sociedad chilena hasta el día de hoy. Sin embargo, escasos han sido los trabajos de corte culturalista y mucho menos los dedicados a la segunda mitad de la década de los setenta, pasando por alto el

taciturno movimiento subterráneo que originaron los terremotos sociales de los ochenta manifestados en las intensas Jornadas de Protesta Nacional. La carente bibliografía sobre la Agrupación Cultural Universitaria viene a develar el estado del arte sobre la articulación de los primeros movimientos contraculturales que se desarrollaron a fines de la década del 70 ante el férreo control de la dictadura militar. Nuestra labor es evidente, aportar a la historia de aquellos movimientos que resistieron culturalmente la imposición hegemónica de la Junta Militar a través de la articulación colectiva y la producción artística.

Sin duda la ACU fue una experiencia única durante la dictadura y así se ha plasmado en libros y artículos relacionados a su análisis. El movimiento que surgió en las sedes de la Universidad de Chile ha sido estudiado desde categorías analíticas que nos permiten evidenciar su naturaleza, tales como: juventud, cultura, arte, identidad, resistencia, movimiento estudiantil, cultura política, entre otros, los cuales sitúan a la agrupación como un movimiento estudiantil cultural y político de izquierda desarrollado en el espacio universitario. Lo primero en escribirse fue el artículo de Roberto Brodsky *Señores: la ACU ha muerto, ¡que viva la ACU!*[14], anexado en *Juventud chilena: razones y subversiones* editado por Irene Agurto, Manuel Canales y Gonzalo de la Maza en 1985. Brodsky había sido un activo miembro de la rama literaria de la ACU, estudiaba periodismo en el Departamento de Estudios Humanísticos en donde tuvo de profesores a Nicanor Parra y Enrique Lihn. El artículo de Brodsky apologiza el fin de la ACU analizando de primera mano lo que había significado la experiencia y el desarrollo de la agrupación en la universidad, la cual a mediados de los ochenta había recuperado la organización gremial bajo el paraguas de la FECH y en donde la ACU había jugado un rol clave para restaurar el movimiento estudiantil. Este texto de Brodsky resulta valioso en tanto es el primer acercamiento intelectual a la ACU, exponiendo de breve forma su configuración política, funcionamiento estructural mediante los talleres y posicionándola como una experiencia que responde a la intensa vida social y política que había caracterizado a la sociedad chilena desde la década de los sesenta. Para Brodsky la ACU es el resultado del "matrimonio feliz" de dos lógicas imperantes en la juventud universitaria, que había logrado vivenciar la época de la Unidad Popular, el "trabajo político" y el "quehacer artístico", apuntando al carácter generacional de la experiencia ACU.

[14] Roberto Brodsky, «"SEÑORES. LA ACU HA MUERTO, ¡QUE VIVA LA ACU!», en *Juventud Chilena. Razones y subversiones* (ECO - FOLICO - SEPADE, 1985), 180-188.

Por otro lado, Víctor Muñoz Tamayo ha retomado el diálogo desde la dimensión generacional-juvenil que se le atribuye acertadamente a la ACU, puesto que es uno de los elementos explicativos esenciales a la hora de descifrar el desarrollo de la agrupación. En su libro *ACU. Rescatando el asombro* de 2006 el autor nos ofrece un panorama completo sobre la historia de la agrupación, a través de las vivencias de los exmiembros se reconstruye un pasado fragmentado que el autor complementa mediante algunos archivos de prensa y documentos emitidos por la ACU. En cuanto a su contribución, algunas de las ideas centrales tienen que ver con la autonomía de la organización con respecto a las orgánicas partidistas que se encontraban en clandestinidad, sin desconocer su relación y aclarando que la dimensión artístico-cultural nunca estuvo subordinada a un objetivo político, en última instancia "se desarrolló una lectura de lo político que incluía lo expresivo cultural como dimensión de una humanidad negada por el autoritarismo". (Muñoz Tamayo, 2006, p. 17). En este sentido, la ACU supone el repliegue de los estudiantes en donde el reencontrarse poseía una trayectoria bidireccional entre lo interno (individuo) y lo externo (colectivo), recomponiendo identidades fracturadas "justo cuando la dictadura hablaba de refundar irreversiblemente una sociedad sin política, en donde los jóvenes se constituyeran como sujetos mediante el consumo y no a través de la participación". (Muñoz Tamayo, 2006, p. 203). Sin embargo, para Víctor Tamayo la ACU respondió a la imperiosa necesidad de composición social que se venía fraguando desde el 11 de septiembre de 1973 en desmedro de la teoría que sugiere que la ACU se articuló con un sentido instrumental de los partidos o de la "lógica política" que actuase sobre una "lógica artística". Para Tamayo estas lógicas suponían una relación que estaba en tensión, por lo que "la ACU fue la recuperación integral de un sentido humanista de construcción de sociedad en un momento en que tal sentido era perseguido". (Muñoz Tamayo, 2006, p. 196). Refutando la idea del "matrimonio feliz" de Roberto Brodsky sobre el origen de la ACU. En consecuencia, este libro destaca por ser el único referente al tema, en dónde se establece un planteamiento analítico profundo acerca de la ACU, interrelacionado desde lo político, lo cultural y las generaciones juveniles, significando un aporte fundamental para poner en el mapa historiográfico a la Agrupación Cultural Universitaria.

Hasta el momento, queda claro que la ACU recompuso en la universidad la cualidad de expresión social, cultural y política que había quedado entrampada en un golpe y que la dictadura se esmeraba por sostener. En este sentido, el artículo *Flores adelantadas, flores heladas: el nacimiento de la ACU en dictadura* de Francesca Grez aporta con la noción de "cultura política"

que caracterizó la labor de la ACU como "el primer embrión de rearticulación estudiantil". (Grez Cook, 2009, p. 2). La hipótesis de la autora se sienta en la afirmación de que la represión emanada por el régimen militar no logró impedir los espacios de expresión política. En años donde el país adolecía la ausencia de asociaciones estudiantiles, la ACU se desarrolló como un espacio esencial para la rearticulación de las redes sociales debilitadas. Además, propone que el accionar de la agrupación reactivó la actividad cultural y sirvió como cobertura y apoyo a la recomposición de las organizaciones de izquierda, la cual "figuraba como la ideología de la mayoría de los miembros de la agrupación, que pertenecían a las juventudes comunistas y socialistas dentro de la Universidad de Chile". (Grez Cook, 2009, p. 2). Si bien es cierto que buena parte de los "miembros activos"[15] de la ACU poseían una tendencia política de izquierda, otros pocos militaban en secreto, la verdad es que la cualidad variopinta de las ideologías izquierdistas a veces propiciaba el conflicto entre las bases partidistas en clandestinidad. Esta disputa, entre el PC, el PS y el MAPU por el control de las sedes de la ACU y la representación en las directivas no afectó el funcionamiento de la agrupación. Al parecer las ansias de controlar la ACU por factores instrumentales se dio por fuera y la organización cultural prevaleció ante la dimensión político-partidista. Por otro lado, Francesca Grez afirma que la ACU fue una "expresión embrionaria de una nueva Cultura Política de los estudiantes de izquierda, surgida tras el derrumbamiento de los ideales de la U. P." (Grez Cook, 2009, p. 2). Si bien la agrupación se formó en 1977, cuatro años después del golpe, los estudiantes de la Universidad de Chile se fraguaron políticamente antes y durante el gobierno de la Unidad Popular, tal como lo consignaba Brodsky y Tamayo, por lo que la cultura política de la ACU seguía respondiendo a ese ideario a pesar del contexto autoritario. Sin embargo, es innegable que la derrota de la UP dejó a una generación completa de jóvenes perplejos que tuvieron que rearmar, desde el temor, la cautela e incertidumbre, un movimiento artístico-cultural donde subyacía el discurso político. Una importante parte de nuestro estudio radica en esta intrínseca vinculación, es imperativo analizar la producción artística de la ACU para dar cuenta del significado discursivo impregnado en sus creaciones. Desde aquí podemos advertir que la capacidad creativa de la ACU se desarrolló no solo por la tradición artística de cada sede, sino también por la necesidad de recomponer el tejido social y la presencia de un enemigo común, tal como consigna Grez "la ACU sembró una semilla que no paró más de crecer, fue un espacio embrionario de participación y

[15] Como miembros activos reconoceremos a aquellos sujetos que participan en los talleres y directivas de la ACU, para así diferenciarlos de los estudiantes que participan pasivamente como audiencias.

organización contra dictatorial". (Grez Cook, 2009, p. 13). En definidas cuentas, el artículo de Francesca Grez hace parte de las escasas contribuciones al análisis sobre la regeneración del movimiento estudiantil desde la dimensión política previo a los ochenta, a su vez constituye una de los, aún más reducidos, aportes académicos sobre la ACU.

El esfuerzo por mantener viva la memoria de la ACU ha sido promovida por sus miembros, logrando preservar el extenso material que hoy nos permite investigar mediante fuentes oficiales a la agrupación. A partir de ello se editó en 1997 el *LibrACU* (González et al., 1997) en conmemoración de los 20 años del primer festival de música, el cual recoge un numeroso registro fotográfico, testimonial y una breve introducción creada por algunos miembros. Este valioso libro refleja parte de las memorias de los integrantes de la ACU y realiza un repaso por la prolífera actividad cultural desarrollada en las sedes de la Universidad de Chile, además de caracterizar la esencia del movimiento. Este espíritu quedó capturado en el enfrentamiento tácito que brindaron contra el orden impuesto, una lucha que encerraba la posibilidad de seguir vivos, como jóvenes, estudiantes y seres humanos. El eficiente trabajo desde las bases de los talleres propició una articulación que se caracterizó por ser "una organización estudiantil representativa, democrática y coordinada". (González et al., 1997, p. 10) que tan solo con el hecho de existir suscitaba un brío contracultural. Esto último queda consignado en la frase "desde el arte, la cultura y la belleza enfrentábamos al orden existente." (González et al., 1997, p. 10). La autopercepción que está impresa en las líneas del *LibrACU*, nos permiten consignar la reflexión que se produjo veinte años después del surgimiento de la ACU y que nos aporta con relevantes ideas en cuanto al carácter rebelde y contestario que encubría la elaboración artística de la agrupación.

En consecuencia, los escritos de Brodsky, Tamayo y Grez son significativos para realizar una aproximación científica a la ACU, pero resultan insuficientes. En este sentido, se concluye que aún falta por proporcionar una visión que dé cuenta de la especificidad histórica de la ACU, rescatar su implicancia y alcance como uno de los primeros movimientos contraculturales que intenta interrumpir el discurso hegemónico de la dictadura militar. Nuestra contribución radica en ofrecer una nueva mirada desde la revisión de fuentes oficiales disponibles, la actualización de los testimonios orales, la impronta teórica de los estudios culturales y, de esta manera, aportar una

visión que dé cuenta de las experiencias colectivas organizadas fundamentales en la lucha contra el orden autoritario.

Capítulo 2: Los tiempos revolucionarios

2.1 Prefacio: la consolidación del bloque histórico

Los sesenta son la década donde se comienza a consolidar el bloque histórico en Chile, el cual sufrirá sus últimas modificaciones durante la dictadura militar como lo veremos más adelante. La gran base de la hegemonía cultural se afianza en los sesenta, debido a que se establece la importación de los valores extranjeros (principalmente estadounidense) mediante las industrias culturales como la música y la moda. Este proceso sería imposible sin la evolución de la globalización de las comunicaciones, que permitió la distribución del conjunto de productos y valores estadounidenses en Chile, penetrando y moldeando la identidad juvenil de la época. Asimismo, la hegemonía interna[16] se ha desarrollado desde la colonización en un largo proceso de imbricaciones culturales constantes que ha desplegado la clase dominante chilena. Por ende, resulta de vital importancia caracterizar grosso modo algunos conceptos claves que utilizaremos y la consolidación hegemónica en Chile.

Cuando nos referimos a bloque histórico[17] hacemos clara referencia a la concepción gramsciana de este. Allí, en la superestructura, es donde reside la hegemonía, la cual Gramsci definiría como eminentemente cultural. Pues cabe aclarar brevemente ¿Qué entendemos por hegemonía? Pues, tiene que ver con la construcción del poder cultural del cual goza un grupo dominante para dirigir a la sociedad en una dirección que sirve a sus propios intereses. Sin embargo,

[16] Es aquel proceso hegemónico construido desde el interior de la nación por las clases dominantes históricas: peninsulares, oligarquía, burguesía librecambista y empresarial, etc.

[17] El Bloque Histórico se conforma mediante una superestructura y una estructura. El análisis de Gramsci pasa fundamentalmente por la primera y las relaciones que tiene con la segunda. Separa la superestructura en dos esferas: la Sociedad Civil y la Sociedad Política. Es decir, el concepto de bloque histórico nos permite comprender de una manera no mecánica como se puede dar la relación entre economía y política, entre clase obrera e intelectuales, entre sociedad y dirigentes y por eso recalca que cuando la hegemonía de un grupo social se extiende en el largo del plazo, más allá de las coyunturas inmediatas el vínculo de los sectores sociales dirigentes y dirigidos se transforma en un bloque histórico. Véase en: Betancourt, C. (1990) Gramsci y el concepto de bloque histórico. *Historia Crítica.* 1-13, Portelli, H. (1977) Gramsci y el bloque histórico. (4ta ed.) Siglo Veintiuno Editores o directamente en Gramsci. A. (1981) Los cuadernos de la cárcel. (1ª ed.) *Ediciones Era.*

también debe estar en una constante dialecticidad con los aspectos materiales que sustentan su dominio estructural. En palabras de Brunner (1981) una clase social es hegemónica

> Cuando logra crear un orden social que se sostiene no solo sobre la fuerza física, sino además en aquella que proviene del control de los procesos de producción, el control del mercado, de los aparatos ideológico y, en general, de la influencia que esa clase desarrolla en el ámbito de la regulación cotidiana de la vida. (p. 16)

Por otro lado, en la superestructura la visión del mundo, entramada dentro de un complejo sistema valórico, es impuesta a las demás clases dominadas mediante la "sociedad civil"[18], la cual es reproducida e instrumentalizada a través de la educación, la iglesia y los medios de comunicación principalmente. Néstor García Canclini (1984) define la hegemonía como:

> un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre "funcionales" para la reproducción del sistema. (pp. 79-80)

La hegemonía constituye, entonces, un proceso colectivo que impregna la subjetividad social a través de una dominación cultural que se actualiza mediante la incorporación de elementos culturales de los sectores subordinados para poder resignificarlos dentro de la jerarquía del poder existente. Por lo que la hegemonía no puede ser entendida solo en clave de "dominio"[19] sino también como procesos de seducción y consenso entre la clase dominante y los dominados. El consenso genera que resulte tan difícil identificar los flujos de dominación por parte de las clases subalternas, sin embargo, se puede distinguir por medio de las confrontaciones y tensiones que genera, por la misma razón las clases dominantes precisan renovar, recrear, modificar y defender el proceso de construcción hegemónico, muchas veces incorporando ciertos reclamos de los

[18] "Gramsci comprende aquella como el complejo superestructural de las "organizaciones llamadas privadas". Esta concepción muy original refiere al entorno cultural (forma de pensar y de sentir del pueblo) no determinado mecánica ni exclusivamente por las relaciones económicas que los hombres entablan "independientes de su voluntad". Por esta razón, la sociedad civil debe entenderse como terreno de arraigo de la ideología de la clase dirigente y como función de hegemonía de esta sobre toda la sociedad." (Betancourt, 1990, pp. 117-118)

[19] "Gramsci planteó una distinción entre "dominio" (dominio) y "hegemonía". El "dominio" se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva." (Williams, 2000, p. 129) Por ende, "dominio" es el uso, o amenaza de uso, de la coerción para imponer el orden a través de la fuerza física. En los estados-nación el ejemplo más claro reside en el uso de su brazo armado, como las policías o el ejército.

dominados con el fin de neutralizar sus acciones o amenazas. Por esta razón, la cultura capitalista es tan exitosa, porque con complicidad de los grandes capitales ha logrado imponer su consenso desde donde fulmina a través de la globalización mercantil, la sociedad de consumo y el sistema ideológico que ofrecen sus industrias culturales. El rápido apoderamiento de los movimientos contraculturales, por parte del mercado en los sesenta, responde aquel proceso de incorporación de las amenazas a la hegemonía y la construcción de consenso social, despojando el verdadero carácter de la contracultura como dispositivo de critica político/cultural y devolviéndolo como un producto mediatizado y mediatizante que es funcional, a su vez, a la construcción de hegemonía en los países periféricos, como el caso chileno. Por otro lado, en el territorio nacional, el Estado[20] es donde se funda el poder de las clases dominantes. Su control garantiza de manera coactiva la hegemonía que se establece en la sociedad civil de manera consensual. El dominio de la maquinaria estatal "constituye un momento irrenunciable en el proceso de constitución hegemónica, pues solo ello permite la consolidación de la hegemonía." (Ruiz Sanjuán, 2016, p. 3) En Chile, la construcción de hegemonía queda representada en aquello que Gabriel Salazar (2006) acuñó como ideas de "totalidad" y de lo "general" (ideas "G"), es decir aquellos "valores máximos o absolutos sociales que, por su preeminencia genérica, han subordinado al resto de los valores o símbolos de la sociedad y permitido, en consecuencia, levantar sobre ellos el sistema político nacional." Y agrega: "la administración y control de las ideas "G" resulta, por lo tanto, una tarea ineludible para quien o quienes aspiren a dominar ese sistema." (p. 34) El seguimiento histórico chileno de la construcción hegemónica desde el Estado ha pasado, principalmente, por: la colonización española junto a la Iglesia como gran institución de la reproducción de valores culturales, la construcción republicana nacional-laicista de mano del régimen portaliano, la consolidación de la oligarquía decimonónica, el sistema político parlamentario quien utilizó sistemáticamente la coerción para reprimir el movimiento obrero y la burguesía librecambista. Una sexta etapa de consolidación hegemónica, es la toma total de la maquinaria estatal por parte de la élite mercantil-financiera mediante el uso coercitivo del Ejército que, en conjunto con el gobierno estadounidense, aplicaran las nuevas políticas neoliberales al país. Por otra parte, si nos referimos al sentido cultural identitario de la clase dominante, podemos reconocer una larga tradición que se remonta a los

[20] Este agrupa toda la superestructura del bloque histórico en el siguiente orden: "sociedad civil + sociedad política =Estado" (Portelli, 1977, p. 41) o sea, hegemonía "acorazada de coerción"

albores del Estado y que reconoce la directa referencia a aquel mundo "superior" del que creen venir. De hecho, Salazar y Pinto (2002) reconocen que la elite chilena

> Primero miraron con nostalgia hacia Sevilla y Roma (las cortes imperiales del Rey y el Papa), después, con avidez, a Paris y Londres (las cortes imperiales del capitalismo) y más tarde, con altanería, hacia Nueva York, Miami o Silicon Valley (las cortes hegemónicas de la modernidad globalizada) (p. 289)

Sin embargo, esta cultura identitaria se construyó con la evidente contradicción del discurso sobre Patria y Nación. Según consignan Salazar y Pinto, para imponer el proyecto oligarca de identidad hacia la masa criolla requirió

> desarrollar una *particular cultura de dominación hacia adentro*, que no puede ser genuinamente liberal ni fluidamente democrática ni consecuentemente nacionalista. Esta a su vez debe mantener vigente dos estereotipos fundamentales: el que se refiere a la existencia permanente del "enemigo interno" dentro del cuerpo histórico de la Nación (cultura de la clase política militar) y el que se refiere a la necesidad de mantener el movimiento popular bajo condiciones inalterables de "conducción y gobernabilidad" (cultura de la clase política civil). (p. 289)

Si bien la clase media ha tenido que desarrollar su cultura identitaria entre notables contradicciones, lo que la ha llevado a carecer de solidez y coherencia cultural. Además, evidentemente, la clase media constituye el primer objetivo de la elite para expandir su sistema valórico en el siglo XX. La clase popular, en cambio, se ha desarrollado mediante la construcción de una cultura de resistencia y sobrevivencia, que posee características de rebeldía y una constante propuesta alternativa por intentar cambiar la sociedad. Por ende, no negamos la construcción histórica de la identidad cultural de las clases subordinadas, sino más bien pretendemos hacer hincapié en su calidad de subordinación, en tanto participa por seducción y coerción de la estructura dominante de la clase dirigente. Tal como habíamos mencionado mediante Canclini, la hegemonía admite aquellos espacios de prácticas independientes de los grupos subordinados, más no son funcionales para la reproducción del sistema. De la misma manera, Gabriel Salazar (2006) admite que "se acepta el principio ("G") de la "soberanía popular", pero no la idea o proceso que permita a esos movimientos definir a su modo el poder, y construir a su modo el Estado." (p. 42) En este

sentido, crear una nueva cultura, dirá Gramsci, no significa únicamente hacer descubrimientos o planteamientos originales, significa también difundir críticamente las verdades ya descubiertas, socializarlas, hacer que se conviertan en base de las acciones vitales, en otras palabras, contribuir que las grandes mayorías sean conducidas a pensar de forma crítica a lo establecido, lo que se conoce como "sentido común", esto para Gramsci es trascendental.

En síntesis, en el contexto del bloque histórico, el Estado no es solo el lugar donde se ejerce la dominación de una clase por la otra, sino que refleja la confluencia coerción-consenso y hegemonía-dominación que determinan el ejercicio del poder político. Estos flujos de dominación se han reproducido mediante la "sociedad civil", tales como la iglesia, los medios de comunicación y la educación.[21]

2.2 La gran trinchera: los tiempos de la Unidad Popular

La Unidad Popular y su proyecto revolucionario significó la culminación del movimiento popular chileno. A su vez fue, al modo gramsciano, la mayor trinchera alcanzada por los grupos subalternos en la construcción del proceso contrahegemónico durante los sesenta y parte de los setenta. No obstante, cabe preguntarse ¿Cuáles son las características que hacen de la UP un proyecto contrahegemónico? ¿Logró la Unidad Popular instalarse como una nueva Hegemonía? ¿Cuáles fueron sus alcances culturales como proyecto histórico de emancipación? En las siguientes líneas esperamos resolver a grandes rasgos la relevancia del gobierno de la Unidad Popular, también identificar cuáles fueron sus principales bases sociales de apoyo y las políticas que lograron llevar a cabo en el ámbito institucional, social, cultural y artístico.

[21] Desde la teoría gramsciana, la organización educacional cumple la función ideológica de transmitir y reproducir la naturalización del statu quo. La educación se convierte en el principal mecanismo de transferencia y consolidación de la hegemonía mediante consenso, por tal razón los grupos dominantes han echado raíces en las instituciones educativas, allí los saberes y valores son impuestos al conjunto subordinado de la sociedad en una misma generación. El proceso de transmisión complejiza las relaciones sociales y establece el cruce entre "imposición y asimilación de esos saberes con su apropiación, justificación y legitimación, dando continuidad a su institucionalización de modo "natural". La naturalización de los hechos sociales, es una de las funciones de la Hegemonía." (Guevara, 2017, pp. 224-225) En la década de los sesenta confluye una larga tradición de movimientos estudiantiles y transformaciones al interior de la universidad, que buscan romper con las estructuras preconcebidas de la institución, acompañado de lo que Gramsci definía como "intelectual orgánico" como aquel que proviene y/o hace causa común con las clases subalternas, tanto profesores como estudiantes constatan que así como enseñan o aprenden una concepción del mundo ajena también pueden difundir un sistema valórico alternativo afín a sus intereses de clase y contribuir a la formación de conciencia política. De hecho, para Bowen (2008) "las universidades Católica y de Chile se convirtieron en importantes centros de discusión ideológica y en baluartes de la renovación del pensamiento marxista." (para. 4)

2.2.1 Los tiempos de los dominados: el proyecto contrahegemónico

Como hemos expresado, los años sesenta significaron un cambio cultural y un clima político intenso. Gran parte de este clima se debe a la maduración del marxismo en sus diversas vertientes teóricas, el crecimiento de los partidos de izquierda, la experiencia práctica de la URSS y la Revolución Cubana, además del conjunto de experiencias represivas[22], problemas estructurales y organización de base que los grupos subordinados habían acumulado en su memoria histórica reciente. A este proceso de agitación de masas, se le suman los trabajos intelectuales marxistas, un movimiento cultural comprometido con las ideas de cambio, la rebeldía juvenil y la gestación del proyecto político e institucional que confluía mediante la figura de Salvador Allende. En este sentido, el gobierno de la Unidad Popular es el resultado del proyecto contrahegemónico de la izquierda partidista y de las bases sociales, o sea, las clases subalternas. Pero ¿Qué es contrahegemonía? Primero cabe destacar que la Hegemonía no es un sistema acabado o estático, al contrario, es un proceso en continua construcción, en donde surgen luchas y rupturas por los sentidos e ideas. Según Raymond Williams (2000) "una hegemonía dada es siempre un proceso. Y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones." (p. 134) y agrega: "[la Hegemonía] debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias." (p. 134) Para llegar a constituir un proyecto contrahegemónico es necesario que los actores subalternos reconozcan las condiciones subjetivas reconociendo los problemas comunes y acordando las soluciones, en ese momento se crea el escenario para la revolución, dado que las condiciones objetivas ya están provistas por el capitalismo (pobreza, explotación, desplazamiento social, desempleo, etc.) En este sentido, el colectivo genera otra idea hegemónica a través de la inseparable lógica del "ser-pensar-hacer", lo que Gramsci acuñó como "filosofía de la praxis"[23]. La filosofía de la praxis no es más que la idea de contrapoder impulsada por las clases subalternas en directa confrontación con la Hegemonía de la clase dominante. Al ser la Hegemonía de tipo cultural, la Contrahegemonía también va a operar mediante esa esfera, superando el discurso

[22] Lo que Salazar (2006) denomina Violencia Política Popular (VPP)

[23] La filosofía de la praxis puede ser traducida como marxismo. Esto se debe a las condiciones de restricción y censura en la cárcel que Gramsci debía sortear para poder elaborar su pensamiento teórico. Ver más sobre este concepto en: (Gramsci, 1970). Introducción a la filosofía de la praxis (J. Solé Tura, Trad.; Primera edición). Península

contestatario de la Contracultura y disputando directamente el poder. En este sentido es necesario interrumpir e intervenir las correlaciones de fuerzas por las cuales la hegemonía se ejerce, por lo tanto "un poder que sea capaz de encuadrar la sociedad dentro de un nuevo proyecto histórico debe operar en forma hegemónica, debe necesariamente entrelazar modos de pensar, medios de comunicación, cultural, lengua filosofía, economía, cultura popular, iglesia, etc.: le resulta indispensable" (Hall & Mellino, 2011, p. 59) Por lo que la Unidad Popular se concibió como un proyecto contrahegemónico, buscaba disputarle a la burguesía chilena, desde diversas dimensiones, el dominio de la nación. Por lo que, una vez llegado al gobierno, el proceso contrahegemónico alcanzó un nuevo estadio en su proceso, lo que Gramsci denominó como "guerra de posiciones". De este modo, pensar a la Unidad Popular solo como un proceso político, que se disputa en el ámbito democrático, es sesgar y desmerecer el intenso desarrollo cultural y artístico que posibilitó, desde el consenso, la elección del gobierno de Salvador Allende. Desde una mirada histórica, entonces, la UP es la culminación del proceso que más cerca estuvo de construir una Hegemonía de las clases subalternas en Chile, lo que implicó el avance y la conquista de una gran "trinchera". Sin embargo, la vía chilena al socialismo estaba maniatada al constituirse en el poder mediante la vía democrática, entendiendo la democracia liberal burguesa como el mayor constructo histórico de las clases dominantes y en donde reside su legitimidad hegemónica. De hecho, al no poseer mayoría en el congreso, Allende fue incapaz de realizar reestructuraciones o si quiera concretar alguna política pública decisiva. De este modo, la UP se instala dentro de los márgenes que el sistema impone, no logrando ser capaz de concretar el rompimiento hegemónico de los sectores dominantes entre 1971 y 1973. Por su parte, la derecha y las elites sostuvieron y resistieron a través del control empresarial, la presión en el mercado interno, la coacción de algunos gremios, los medios de comunicación, la tensión callejera a través del Movimiento Nacionalista Patria y Libertad, del Ejército y el decisivo apoyo externo (CIA) por parte del gobierno estadounidense[24]. De esta manera, el 11 de septiembre de 1973 la clase dominante utiliza su ultimo "comodín" para enfrentar al "enemigo interno" mediante el uso de la fuerza: el Ejército. Así es como las clases dominantes inician la renovación de la Hegemonía mediante coerción, recuperando la conducción del país a través de un golpe de Estado.

[24] Revisar trabajos como: Correa, S., Jocelyn-Holt, A., Figueroa, C., Rolle, C., & Vicuña, M. (2005). Historia del siglo XX chileno. Balance paradojal (Tercera edición). Sudamericana. Pp. 264-276, Klein, N. (2008). La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre. (Primera edición). Paidós. Pp. 123-126 o la publicación Hurtado, S. (2016). Chile y Estados Unidos, 1964-1973. Una nueva mirada. Nuevo Mundo Mundos Nuevos.

Finalmente, el proyecto contrahegemónico de la izquierda contiene una dimensión cultural trascendental para la disputa por su autodeterminación y que tendrá una directa influencia para la articulación de la Agrupación Cultural Universitaria. Asimismo, al alero de la Unidad Popular se gestó un movimiento artístico que revolucionó los circuitos culturales, los democratizó y tuvo un profundo alcance latinoamericano. Como nunca el arte estaba al servicio del pueblo y de un proyecto político para este.

2.2.2 La revolución cultural de la Unidad Popular

Si ampliamos la mirada hacia aquellos rasgos intersubjetivos que predominaban en la cultura de izquierda durante los sesenta, nos encontraremos con un sujeto altamente consciente de su realidad y comprometido políticamente. La experiencia cubana, junto a la estoica figura del Che Guevara, estaba cultivando la idea de que la revolución del pueblo era posible y estaba al alcance de la mano. Sin embargo, no solo eran los aspectos materiales los que debían refundarse, sino todo aquel entramado ético y cultural que rodeaba a las sociedades capitalistas. Por lo cual, el camino al socialismo necesitaba una "cultura nueva". Así se consignaba en el Programa básico de la candidatura de Salvador Allende:

> Las transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto. (*Programa básico del Gobierno de la Unidad Popular*., 1970)

En esa idea difundida en los sesenta, de una nueva filosofía, nace la noción del "hombre nuevo": los sujetos deben liberarse también de sus ataduras epistemológicas y generar un cambio revolucionario en cada uno. La sociedad que se buscaba construir debía ser: "socialista, anti-imperialista (por tanto, genuinamente nacional), humanista e igualitaria. El capitalismo, como orden imperante, debía ser derrotado y destruido, aboliendo así el individualismo, la explotación y la propiedad privada." (Pinto et al., 2005, p. 13) En tanto, el quehacer artístico no está disociado de la noción del "hombre nuevo" y durante los sesenta surgen una serie de artistas comprometidos con la tarea del cambio. Cuando a finales de 1969 se conforma la coalición de la Unidad Popular, este ya tenía un gran movimiento artístico y cultural articulado detrás.

2.2.3 La Nueva Canción Chilena

Uno de los movimientos fuertemente asociada a esta idea del nuevo paradigma social fue la aparición de la Nueva Canción Chilena[25], la cual tuvo un importante alcance latinoamericano. La Nueva Canción Chilena se gestó durante los años sesenta y se consolidó hacia fines de la misma década. Su estructura musical incorpora importantes rasgos del folclor campesino de la zona central, así como elementos andinos, ritmos como el bolero y la samba, entre otros. A través de su rica sonoridad se rescataba el uso de la guitarra acústica (muy común entre las cantoras populares de los sectores rurales), la quena, charangos y otros instrumentos que representaban el rescate de símbolos latinoamericanos precolombinos. Por otra parte, su contenido de fondo buscaba

> hablar de la superación de la pobreza no solamente como una aspiración nacional, sino como un objetivo continental, primer, y universal, después. La revolución y la construcción del "hombre nuevo" tenía un sentido local, pero junto a él, y casi imperiosamente, un sentido continental. (Albornoz et al., 2005, p. 149)

La propuesta musical venía de la mano con un trabajo antropológico y comprometido con rescatar y difundir el arte campesino de hasta el último rincón del territorio, se trataba de poner en valor las raíces culturales del Chile profundo. El trabajo de Margot Loyola fue relevante en este ámbito, sin embargo, la precursora de este estilo fue Violeta Parra, quien en su persona concentró un trabajo artístico totalizador, sin embargo, su figura quedó grabada a fuego en la memoria social a través de sus composiciones musicales. A tal punto que "esas canciones perturbadoramente hermosas quizá sean el legado más preciado de la década de 1960 en Chile" (Sater & Collier, 2018, p. 357) Si bien Violeta abrió el camino[26], artistas como Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Héctor Pávez, Nano Acevedo, Amerindios, Inti-Illimani, Quilapayún, Illapu, Barroco Andino, entre otros, siguieron el camino trazado de una manera de formidable. Por un lado, la encarnación del cantautor, con la estilización del folclore, sumado una lirica poética, profunda y comprometida, por otro lado, grupos compuestos por excelentes músicos que rescatan

[25] "En julio de 1969 la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile organizó el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena. Fue el momento en que la tendencia fue bautizada como tal, y, por ende, desde ese instante el nombre Nueva Canción Chilena empezó a formar parte de la identidad musical del país." (*La Nueva Canción Chilena - Memoria Chilena*, s. f.)

[26] Resulta relevante la instalación del Centro de Arte Popular la "Carpa de la Reina", espacio destinado a la realización de peñas folclóricas, el aprendizaje y difusión del arte popular.

la sonoridad andina a través de sus instrumentos y composiciones, en sus letras se expresa la construcción de una Latinoamérica unida que rescata sus raíces e implicados con los problemas que aquejan al pueblo. Este proceso de creciente fervor social involucró activamente la participación de estos artistas en peñas, poblaciones, campamentos mineros, fundos, puertos, plazas y calles de todo Chile, se trataba de hacer partícipe a las clases populares de la música y rescatar sus vivencias a través del canto. Asimismo, la universidad, como institución central del saber y la cultura, vio nacer a conjuntos musicales, dio lugar a la realización de festivales de esta corriente e invitó a muchos de ellos al trabajo docente[27]. Ante la importación y adaptación de los estilos occidentales y norteamericanos la Nueva Canción Chilena vino a plantarse como un movimiento surgido desde el Chile profundo e invisibilizado, por lo que "esta tendencia constituía un rechazo consciente de la anodina música comercial popular que emanaba de las aproximadamente 130 emisoras radiofónicas del país: música popular chilena idealizada y música de origen inglés y estadounidense." (Sater & Collier, 2018, p. 357) En este sentido, la Nueva Canción Chilena es un movimiento profundamente contracultural. Estos artistas participaron activamente de la campaña y el gobierno de la Unidad Popular, estas se plasmaron en experiencias como el álbum "Canto al Programa" de Inti Illimani, la composición del himno de la Unidad Popular "Venceremos", escrita por Claudio Iturra y compuesta por Sergio Ortega, así como la participación en el "Tren Popular de la Cultura". A este último hito, que se desprendía de las 40 medidas básicas, se sumaron diversos grupos del mundo cultural, entre ellos: bailarines, grupos de teatro y artistas plásticos. Otra de las políticas referente a la difusión cultural fue la adquisición del sello RCA por parte del Estado para pasar a conformar la Industria de Radio y Televisión (IRT), ampliando la presencia estatal en lo referente a la industria cultural[28] y la masificación del consumo. (Catalán et al., 1987, p. 37) Si bien la música de protesta se popularizó entre la sociedad chilena, el teatro, la literatura, el cine documental, la pintura, el muralismo, las artes plásticas e incluso la arquitectura cumplieron un rol fundamental en la construcción de una nueva cultura, en donde los

[27] "Víctor Jara trabajó en el Departamento de Comunicaciones de la Universidad Técnica del Estado (UTE), institución sucesora de la Escuela de Artes y Oficios (EAO), antecesora de la Usach y en la que el destacado músico y director de teatro chileno fue detenido tras el Golpe Militar de 1973, tras lo cual fue asesinado." (*Víctor Jara*, s. f.)

[28] En cuanto a la industria discográfica entre 1970 y 1973: "La producción de discos en Chile había aumentado de modo considerable: de 2.859.000 unidades en 1971 había pasado a 6.307.000 el año siguiente, para luego tener una breve merma el año 1973 con 5.934.000 discos. IRT, Industria de Radio y Televisión, antigua RCA, dirigida por Julio Numhauser, hacia 1972 había alcanzado la cifra récord de 3.250.000 discos vendidos" (Albornoz et al., 2005, p. 172)

artistas se declaraban abiertamente a los cambios estructurales, indagando en nuevos procesos creativos nuevos y modos de expresión que dieran cuenta de esta nueva voluntad crítica.

2.2.4 Literatura

De la misma manera, la Literatura[29] estuvo presente de una manera transversal en el proceso de la Unidad Popular. La principal figura la encarnaba Pablo Neruda quien militaba en el PC y participó activamente en el gobierno de Allende como delegado cultural en Francia. Escritores como Nicanor Parra y Enrique Lihn hacían parte del proceso mediante sus aportes. Del primero se desprende *Artefactos* de 1973 y en cuanto a Lihn, destacado es el volumen de ensayos *La cultura en la vía chilena al Socialismo de* 1971, en donde reafirma el apoyo al proyecto revolucionario. Por otro lado, inspirado por la teoría de la dependencia, los aportes de Ariel Dorfman resultan relevantes para desentramar los flujos de la hegemonía cultural estadounidense y el ejercicio de los medios de comunicación, tanto *Moros en la costa* como *Para leer al Pato Donald*, este último junto al sociólogo Armand Mattelart, se convierten en "la más célebre denuncia marxista hecha a partir de una interpretación descolonizadora de la industria cultural de Estados Unidos en América Latina." (Ayala, 2021, p. 96) Por otra parte, las revistas culturales también funcionaron como un medio difusor de la literatura, tales como: *Cormorán* (publicada por Editorial Universitaria entre 1969 y 1970) y *La quinta rueda* (Quimantú, 1972-1973) En última instancia, a diferencia de la música, la producción literaria en la Unidad Popular no se articuló de forma paralela ni como un movimiento homogéneo, sin embargo, los aportes de la época, sobre todo teóricos, sirvieron para otorgarle una base científica y artística al gobierno de la Unidad Popular:

> Se podría afirmar que los "intelectuales orgánicos" de la UP no fueron los novelistas o poetas chilenos, sino los sociólogos del Centro de Estudios de la Realidad Nacional (CEREN) de la Universidad Católica de Santiago. Ellos, desde la academia, la revista Cuadernos de la realidad nacional (1969-1973) y sus asesorías al gobierno dan vocabulario y conceptualizan el acontecer social y político durante la UP. (Ayala, 2021, p. 97)

[29] Sobre este tema hay algunos debates historiográficos, como la problematización que propone Martin Bowen (2008) acerca de la tensión entre artistas e intelectuales sobre los conceptos de saber alineado del presente y el saber teórico del futuro, entre la apertura popular y la capacidad crítica.

Por otro lado, una de las piedras angulares de la política "cultura para todos" del gobierno Socialista fue la compra de Zig-Zag y la fundación de la Editorial Nacional Quimantú, esto comentaba Salvador Allende en aquella ocasión:

> "Desde nuestro punto de vista, el paso que hemos dado significa el inicio de una nueva etapa en la difusión de la cultura en nuestro país. La nueva Editorial del Estado contribuirá eficazmente a la tarea de proveer a los estudiantes chilenos de sus textos de estudios, de promover la literatura nuestra y de permitir que el libro sea un bien que esté al alcance de todos los chilenos..." (Discurso Salvador Allende, febrero 1971. Extraído de: Albornoz et al., 2005, p. 154)

Tras la puesta en marcha de Quimantú se editaron e imprimieron una enorme cantidad de colecciones, revistas, documentos, historietas y trabajos, que inundaron los quioscos de las ciudades a precios extremadamente bajos. "Desde sus dependencias se otorgó a la población colecciones, revistas, documentos de trabajo y, en fin, numerosos impresos coherentes con la política de democratización de la cultura. La "cultura para todos" parecía rendir sus frutos." (Albornoz et al., 2005, p. 154) La distribución no solo repletó las calles de libros, sino que los colegios y sindicatos también se vieron beneficiados por esta política inclusiva, democrática y revolucionaria.

2.2.5 Arte popular y arte contemporáneo

En el mundo de las artes plásticas y pintura, cabe destacar el desarrollo de una tradición que hasta hoy en día desborda la estética urbana: la pintura mural. Así lo consigna César Albornoz (2005) sobre este hito: "el muralismo (…) se presentaba como una manifestación pública, colectiva y militante, capaz de provocar a través de una experiencia estética acabada. Fue el paradigma del arte social. Su principal agente, la brigada muralista, fue el símbolo de aquello. (p. 167) El muralismo chileno de tuvo gran influencia del movimiento muralista mexicano, el cual se había desarrollado desde principios del siglo XX a partir de la Revolución Mexicana. Una parte importante del muralismo con fines políticos se cultivó a partir de las formaciones de brigadas de

las juventudes partidarias. Una de las más reconocidas y activas durante el tiempo de la Unidad Popular fue la Brigada Ramona Parra del Partido Comunista. El muralismo representa una acción intrínsecamente colectiva sobre las representaciones en el espacio social y los enfrentamientos sociales que en este se producen, iniciando una larga "tradición política del arte popular comprometido", proceso histórico que Viviana Bravo (2020) describe como:

> […] forma de propaganda y expresión política, fue al calor de la lucha de calles que surgieron movilizadas brigadas como Elmo Catalán o la Brigada Ramona Parra (BRP), esta última hizo su aparición en la marcha por Vietnam realizada desde Valparaíso a Santiago los días 6 al 11 de septiembre de 1969. Durante aquellos días, un importante contingente de jóvenes de izquierda, recorrieron 120 kilómetros gritando consignas contra la intervención norteamericana y a favor de la revolución, mientras un destacamento iba rayando los muros que marcaban la trayectoria de la marcha. La lucha callejera en torno a la apropiación política de los espacios se intensificó con la campaña electoral de Salvador Allende y la llamada vía chilena al socialismo, y las brigadas muralistas desempeñaron un lugar destacado. (pp. 35-36)

Algunas de aquellas experiencias de arte colectivo político tuvieron lugar entre los años 1970 y 1971; donde se pintaron alrededor de 200 metros a lo largo de los tajamares del río Mapocho de mano de la Brigada Ramona Parra, esta obra tuvo una segunda etapa de pintado sobre los dibujos de Alejandro Sánchez, Moncho Meneses, Francisco Brugnoli, José Balmes, Cesar Hologaray y Mario Castillo, todos activos y renombrados artistas comprometidos. A su vez, la visita de Roberto Matta, residente en Europa, sentó un precedente artístico relevante en apoyo al gobierno popular. Este, junto a las brigadas realizó una serie de obras

> Destinadas a sindicatos, edificios públicos y otras instituciones. Destacó en este sentido la colaboración prestada por Matta a la BRP para pintar el mural "Primer gol del pueblo chileno", en la Municipalidad de la comuna de La Granja, precisamente en la piscina del establecimiento. (Albornoz et al., 2005, p. 168)

A estos trabajos se le suma el mural de Gabriela Mistral de Fernando Daza, emplazado en el Cerro Santa Lucía. De la misma manera, la plástica y la pintura, de finales de los sesenta y principios de los setenta, constituyó uno de los aspectos artísticos que más se democratizaron y, más aún, se puso al servicio de los problemas sociales. En esta senda, el Museo Nacional de Bellas Artes realizaron muestras de arte en donde los artistas eran estudiantes de la Escuela Experimental de Educación Artística del Ministerio de Educación junto a pobladores de distintas comunas de Santiago, es decir, los sectores populares estaban participando de circuitos artísticos históricamente elitistas, esto suponía no solo el acceso a los espacios de creación artística, también implicaba nuevas formas de creación y relación entre el público, los estudiantes (aprendices) y artistas. En el fondo lo que se buscaba era la superación de la "cultura burguesa" y para eso aquellos espacios debían ser abiertos a los sectores populares, así como el artista debía ponerse al servicio de aquel anhelo. Desde la institucionalidad, una de las creaciones más significativas de la UP fue el Instituto de Arte Latinoamericano a fines de 1970, el cual dependía de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Este proyecto se funda por Miguel Rojas Mix y nace desde la necesidad de brindarle una mirada latinoamericanista a las producciones de arte y fomentar los encuentros de artistas con el objetivo de debatir acerca de los dilemas y "crear las condiciones adecuadas para respaldar la gestión de Salvador Allende, sumando desde el principio a los intelectuales y artistas como agentes del gobierno popular" (Albornoz et al., 2005, p. 166)

Siguiendo esta lógica, desde el comité de la "operación verdad" realizada en 1971 nace la iniciativa impulsada por José María Moreno Galván, Mario Pedrosa y José Balmes. La idea es levantar un Museo de la Solidaridad y uno de sus principales objetivos sería brindarle apoyo al gobierno mediante la donación de obras de renombrados artistas internacionales. Esta iniciativa, aprobada por Allende y gestionada mediante el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), tuvo sus frutos cuando entre 1972 y 1973 llegaron pinturas, esculturas, dibujos, grabados y fotografías conformando alrededor de 650 piezas de arte enviadas por artistas como Matta, Stella, Clark y Miró, entre otros. Allende tenía la intención de instalar la colección en el edificio construido para ser sede de la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas (UNCTAD III), emplazado en la Alameda con junto a la estación de metro Universidad Católica. La idea era que aquel edificio, que se había levantado en tan solo 275 días gracias a la cooperación de la ciudadanía, se transformara en un espacio cultural para los sectores populares y albergara una nueva institución cultural: "Queremos que esa torre sea entregada, y así lo propondré, a las mujeres

y a los niños chilenos y queremos que la placa sea la base material del gran Instituto Nacional de la Cultura, y, dónde mejor que allí estarán estos cuadros, estas telas y estas obras." (Rivas, 2015, p. 1204) Finalmente, la administración del Museo pasó a manos del Instituto de Arte Latinoamericano, siendo inaugurado en mayo de 1972 por el mismo Allende con una exposición en el MAC de la Universidad de Chile, posicionándose como uno de los proyectos culturales más icónicos del gobierno.

2.2.6 El compromiso del teatro chileno

Si nos preguntamos por una actividad artística de más tradición, influencia social, poder de transmisión, resistencia corporal, sensibilidad intersubjetiva, profundamente liberadora y alcance colectivo, este es el Teatro. Durante las primeras décadas del siglo XX la actividad teatral popular se desarrolló de manera incipiente en las mancomunales y los sindicatos obreros, con gran presencia en el norte salitrero[30]. Ya en los años cuarenta, gran parte de las artes escénicas se habían perfeccionado y extendido a través de los teatros experimentales universitarios, en su seno nacieron grandes dramaturgos, actores y actrices, los cuales en adelante formarían parte de la época de oro del teatro chileno.

Como una producción artística sumamente ligada a las representaciones sociales del momento, el Teatro siempre funcionó con un idioma poético, a veces encriptado y otras tantas más irreverente. A partir de los sesenta, en el lenguaje teatral se hizo más evidente la denuncia social, lo que produjo su compromiso con el proyecto socialista a finales de la década, tal como menciona Daniela Wallffiguer (2021), se hizo mayor énfasis en:

> Denunciar las miserables condiciones de vida producto de un modelo económico mundial que permitía y avalaba la explotación de los sectores populares, comprendiendo que los personajes principales de las obras eran los protagonistas de las organizaciones

[30] Con respecto a esta afirmación se establece que "es debatible el aspecto sobre cuándo el teatro chileno dio un giro hacia lo popular en las temáticas de sus obras, puesto que desde los años de Recabarren y Lafertte en las mancomunales del norte grande que, durante la época de los inicios de la organización obrera, siempre fue fundamental para la generación de conciencia de clase, relatar las historias de la vida cotidiana de los obreros. (Wallffiguer, 2021, p. 67)

> políticas, elevándolos como sujetos de derechos y desplazando esta figura subalterna de los pobres como un sector servil, aspectos sutiles que creemos fueron relevantes para la antesala del triunfo y sostenimiento de la Unidad Popular. (p. 68)

En la actividad teatral confluye una impronta ligada al sector obrero que se viene dando desde principios de siglo. Gracias a esta memoria histórica, a la militancia de algunos docentes del ITUCH y dirigentes sindicales que comprendían la importancia artística, nace el convenio entre la CUT y el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile en 1963, posibilitando la educación y el acceso a las artes escénicas de los trabajadores. Asimismo, varias eran las compañías de teatro aficionado e independiente que itineraban por las regiones del país, como el ICTUS[31], Compañía de los Cuatro, los cuales se conectaban con sindicatos para montar obras en territorios donde no había acceso, adquiriendo la impronta de "Teatro comprometido". (Wallffiguer, 2021) Esta búsqueda por fortalecer el fondo y la forma de hacer teatro, lleva a la conexión entre los teatros universitarios tradicionales para fortalecer lazos e impulsar una agenda cultural más eficaz, al mismo tiempo poder difundir las temáticas y valores que se estaban generando en las obras. Luego, una vez instalado el gobierno de la Unidad Popular, la actividad teatral cumple dos funciones principales, una es seguir difundiendo producciones teatrales con un lenguaje más simplificado para que todos pudiesen comprender las obras y, por otro lado, generar instancias artísticas donde los actores y actrices fuesen los propios trabajadores. Ambas instancias respondían a un proceso de pedagogización y participación inclusiva, que el gobierno buscaba impulsar en este afán de generar una nueva cultura proletaria. Tales experiencias se pudieron llevar a cabo mediante connotados personajes del mundo escénico comprometidos con el movimiento popular que, en 1971, y bajo este contexto, nace:

> La Compañía Teatral "El Ángel", con sede en la sala San Antonio, ubicada en el pasaje Maru. Estaba integrada por Anita González, Alejandro Sieveking, Bélgica Castro, Dionisio Echeverría y Luis Barahona. Su intención era contar historias simples, nada de intelectuales ni de difícil comprensión, ofreciendo profesionales montajes sobre la obra de

[31] Conformado por un grupo de estudiantes del TEUC en 1955, ha sido de gran importancia en la historia cultural de Chile. Algunos de sus integrantes más relevantes fueron: Jaime Vadell, Claudio Di Girolamo, Germán Becker, Nissim Sharim, Nelson Villagra, Delfina Guzmán, entre muchos otros. Tuvieron una participación clave en la Unidad Popular y sobrevivieron a la Dictadura Militar, considerándose uno de los grandes aportes a la historia del teatro chileno.

> clásicos como Shakespeare o Chejov, constituyendo un teatro más "cultural" que, de acción política directa, aunque igualmente con un sentido social al hacer cercana al público masivo aquella cultura que le parecía ajena. También en este ámbito, la Central Única de Trabajadores, CUT., fundó el mismo año el Teatro Nuevo Popular, TNP. A diferencia del anterior, el objetivo de éste era generar arte desde el propio trabajador. (Albornoz, et al., 2005, p. 153)

De esta forma, al llegar al gobierno el proyecto socialista, se consolida un tejido sociocultural desarrollado por la larga actividad teatral presente en el mundo popular desde principios de siglo XX. Así es como durante la UP, al alero de las asociaciones con la CUT y las universidades, nacen conglomerados como la Federación del Nuevo Teatro, Teatro Aleph, Teatro del Nuevo Extremo, grupo el Túnel, el Ballet Popular, entre otras experiencias. Con esto se buscaba fortalecer el proceso cultural, incorporando a los sectores populares y facilitando su participación en las artes escénicas, a su vez, desarrollar identidades políticas y sociales útiles al proceso revolucionario, despojando de todo sentido banal la actividad artística. Si bien, estamos en presencia de una época en donde el arte se ponía al servicio de un fin político, por otro lado, los mil días de la UP, se viven con un sentimiento festivo permanente, lo cual hace parte inherente de la expresividad popular. En esa sintonía, las masas se vuelcan a las calles empapándolas de performatividad y euforia, si bien el espacio público muestra la creciente polarización política, las compañías y grupos teatrales "desplegaron un ideal de fiesta permanente, identificando la aparición de nuevos grupos juveniles, teatro de aficionados al estilo café concert que contribuyeron con el humor y la ironía de situaciones" (Wallffiguer, 2021, p. 74) En estos primeros años de la década del setenta; la danza, el arte circense o la misma Compañía de Mimos de Noisvander, entre otros, contribuían a este ambiente carnavalesco. Sin duda, se asiste a un momento histórico en donde las artes escénicas, sobre todo el Teatro, jugaron un papel fundamental como catalizador de estas sensaciones de transformación social.

2.2.7 Principal institucionalidad y políticas culturales

Dentro de todo este impulso cultural, es imperante destacar algunas experiencias y políticas que marcaron el periodo de la Unidad Popular. Entre ellas, el "Tren de la Cultura" llevado a cabo entre enero y febrero de 1971, a cargo del Departamento de Cultura de la Presidencia, la idea era llegar a los lugares donde no había acceso al arte. Esta caravana, compuesta por diversos artistas, recorrió alrededor de 1500 kilómetros y fue posible por la colaboración de los trabajadores de Ferrocarriles del Estado. Asimismo, en los sectores semiurbanos se desplegaban una serie de instructores que iban de población en población enseñando a las comunidades a facilitar la creación de instrumentos culturales propios, realizando talleres de aprendizaje para leer y escribir, la idea era que los pobladores se apropiaran de sus posibilidades y hacerles frente a los medios de influencia masiva. Estos grupos se les conoció como "los saltamontes", debido a su estrategia operativa, y estuvo a cargo del Departamento de Comunicaciones de la Consejería Nacional de Desarrollo Social. Por otro lado, en los espacios rurales:

> Mediante un convenio suscrito entre el Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP) y la Confederación Ranquil, en julio de 1971, se formó una serie de centros culturales campesinos en todas las zonas agrarias del país. En este convenio se establecía la realización de cursos para encargados generales de cultura y monitores en las diversas ramas artísticas: teatro, folklore, títeres, artesanía, pintura mural y periodismo popular. (Albornoz et al., 2005, p. 152)

Junto al despliegue de estas estrategias y sumado a la política de la Reforma Agraria, a cargo del ministro de agricultura Jacques Chorchol, se llevaron a cabo amplias jornadas de alfabetización campesina impulsadas desde el INDAP. Estas se desarrollaron a través de las Centrales de Capacitación y la alfabetización en terreno de la mano de Paulo Freire.

Por otra parte, en las urbes hacia 1972 se produce un cambio cualitativo y cuantitativo en el consumo cinematográfico. Por un lado, se controla la importación de cintas estadounidenses y se diversifica la oferta importando cine soviético, cubano, polaco, checo y democrático-alemán, a su vez se financian políticas destinadas a ampliar la capacidad de consumo de los sectores populares, aumentando los espectadores en los cines chilenos. (Catalán et al., 1987, pp. 47-48) Además de la

cuestión del acceso y el consumo, se busca fomentar la participación critica de los sectores populares, se concibe la idea del "cine revolucionario" descrita por Miguel Littin en 1971. Gran labor en desarrollar esta idea cumplió Chile Films hasta 1973, se buscaba que cada producción, incluso el noticiario, pudiese ser interpelado y discutido socialmente. Se trata, por ende, de promover un racionamiento crítico entre las masas, según Bowen (2008)

> En definitiva, la expansión de la actitud crítica velaría por la verdadera participación del pueblo en la vida sociocultural, tornándose así ya no en un mero consumidor de productos culturales elaborados, sino que en un agente creativo y crítico de su propia realidad. El pueblo del nuevo Chile, por tanto, sería uno crítico, activo y despierto, dispuesto a ser sujeto de su propia historia. (para. 11)

Tal como otros movimientos artísticos, a fines de los sesenta nacía "el nuevo cine chileno" empujados por la sinergia revolucionaria de la época. Entre sus máximos exponentes se encuentran los directores: Miguel Littin, Helvio Soto, Raúl Ruiz, Aldo Francia y Patricio Guzmán. (Álvarez, 2014) Por otro lado, el arte comprometido y de izquierda se esparció a otras áreas, como la fotografía y la arquitectura que se desarrollaban al alero de las universidades. Al fin y al cabo, lo que se desarrolla es una consciencia de clase crítica que incumbe al conjunto de la sociedad y que las circunstancias históricas exigían.

La red social generada desde el movimiento popular y consolidado en la Unidad Popular iba más allá de las políticas culturales y su institucionalidad, la cual por diversas razones no alcanzó su desarrollo esperado, este tejido "constituía todo un conjunto de valores, propuestas, sensibilidades, que las superaban notoriamente, y cuyo origen se había dado años antes de 1970." (Albornoz et al., 2005, p. 176) Ejemplo de esto puede notarse en la misma evolución que supuso la música popular hacia los sesenta, donde la aparición de nuevos exponentes, provenientes de sectores populares, logran articular La Nueva Canción Chilena. Lo mismo sucede con el movimiento teatral, el cual ya viene desde mediados de siglo con la impronta de representar las situaciones cotidianas de los sectores populares y evidenciar los problemas sociales a través de la dramaturgia. Estos movimientos constituyen, desde el mundo de las artes, una base cultural fundamental para lograr articular el proyecto contrahegemónico de la Unidad Popular. En este

entendido, se supera la discusión acerca del paternalismo intelectual de la época, en cuanto al establecer desde lo teórico los lineamientos culturales del pueblo, dado que los procesos culturales de la Unidad Popular se venían desarrollando mucho antes de la llegada al gobierno en 1971. Si bien se intentó establecer un trabajo de "intelectual orgánico", esto se quedó en la práctica misma sin llegar a concretarse los postulados teóricos, quedando truncados por el golpe militar.

El proyecto contrahegemónico de la Unidad Popular funcionaba en tres dimensiones sociales y culturales básicamente reconocibles, por un lado, explotar la beta artística en cada área posible para generar un producto artístico con contenido social y crítico, en segundo lugar; invertir y controlar la mayor cantidad de industrias culturales para facilitar y permitir el acceso a los contenidos culturales y, en último lugar, gestar una nueva cultura popular, autónoma, soberana e independiente que permitiera la desalineación de la cultura hegemónica burguesa, de esta manera permitir la materialización del socialismo en el país. Parte importante de este proceso fue marcado por las profundas esperanzas de cambio y alegría que se expresaba en las calles de la ciudad, tal como lo expresa Ariel Dorfman: "esa idea (alegría) era fundamental porque un pueblo que siente que ya puede romper todas las cadenas que tenía, que puede salir a otro tipo de horizonte (…) esa sensación de emancipación personal, colectiva y política de mucha gente, no hay nada que pueda describir que uno pueda rehacer todo" (Centro para las Humanidades UDP, 2020) En conclusión, el periodo de la Unidad Popular, en el sentido cultural, representa una de las épocas más proliferas en cuanto al acceso, democratización, participación y desarrollo artístico e ilustrado del país. Como también la generación de una "cultura de clase popular" valiéndose de los diversos movimientos teóricos y artístico-culturales que apoyaban y se gestaban alrededor de la Unidad Popular. En este sentido, no podemos pensar que una vez fulminada la democracia y la institucionalidad política mediante el golpe militar, desaparece este tejido social. Al contrario, la consciencia crítica, los anhelos de cambio y atributos colectivos como la solidaridad, el compañerismo, la rebeldía y la confianza, habían sido valores representativos de la época pre-golpe, los cuales perdurarán en la memoria social de los sectores populares. Allí se producirán las primeras formas de resistencia en las poblaciones, como las peñas folclóricas o los espacios culturales provistos por la Iglesia Católica. Por otro lado, desde la segunda mitad de la década de los setenta comenzará a ebullir las ansias de reencuentro social y expresiones artístico-culturales por parte de los estudiantes de la

Universidad de Chile. De a poco la universidad comienza a reconstituirse como aquel espacio institucional socialmente vanguardista y repositorio de rebeldía juvenil.

2.3 Los tiempos oscuros: la dictadura cívico-militar

Discutidas son las razones por las cuales se produce el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973. Sin duda, la Unidad Popular se concibió como un proyecto revolucionario de corte democrático. Esto respondía a la historicidad del sistema político chileno en donde, a diferencia de los pares latinoamericanos, el siglo XX había transcurrido con gobiernos continuos, pocas experiencias autoritarias, con una base constitucional firme, con elecciones participativas, etc., al menos así lo veía los partidos políticos marxistas y el mismo Allende, dejando en el olvido la aplicación de la "Ley Maldita", las constantes amenaza coercitiva de las fuerzas armadas y el autoritarismo de Ibáñez. En este sentido, el socialismo se vislumbraba con una vía propia y única en el mundo, se esperaba generar los cambios estructurales desde un marco democrático, incluso con un Congreso desfavorable. Sin embargo, las trabas parlamentarias, el debilitamiento de las alianzas políticas, el asfixiamiento económico, el despliegue de una campaña del terror por parte de los medios de comunicación hegemónicos, la polarización de la clase media, entre otros factores, hicieron inviable la crisis social y el programa de la Unidad Popular. Quizás establecerse en el seno de la democracia liberal burguesa, en cierta medida, truncó las posibilidades del proyecto contrahegemónico a no ser que se hubiese perseguido un objetivo distinto que permitiera a la UP "construir una democracia autentica, con todo lo que esto significa." (Moulian, 2006, p. 269) No obstante, la doble presión –interna y externa–, ejercida sobre el gobierno por parte de los grupos dominantes, llevó a la fractura cristalizada en el bombardeo a la Moneda, la muerte de Salvador Allende y a la Junta Militar tomando el poder. Instantáneamente se quiebra de forma radical la base institucional democrática, suprime a los actores políticos de izquierda y los partidos en general, a la red cultural de artistas, los medios de comunicación, así como las bases del poder popular interviniendo sindicatos, universidades, juntas de vecinos en las poblaciones, etc.

2.3.1 La contrarrevolución autoritaria

El proyecto de la Unidad Popular chocaba de frente con los intereses de los viejos sectores dominantes, el primero y más importante era cambiar las condiciones estructurales de la economía, y que se traduce en estatizar las principales fuentes de riquezas del país, tanto la reforma agraria como la nacionalización del cobre corrían por ese carril. En segundo lugar, la batalla de las ideas estaba siendo ganada por la Unidad Popular. Si bien había una marcada polarización social, una amplia red de artistas se cuadraban con el proyecto socialista, los principales centros del conocimiento estaban produciendo en pos del cambio social, una importante base social compuesta por trabajadores y estudiantes se congregaban seguidamente en las calles para apoyar al gobierno, es decir, la UP poseía la dirección ideológica. Este aspecto, fue casi tan terrible como la creciente amenaza económica para la elite, por lo que el golpe de Estado era la salida más eficiente que podían llegar a implementar[32]. No obstante, la oportunidad simbólica que ofrecía el acto de bombardear la Moneda no podía ser desaprovechada, la idea era que "el acontecimiento fuera lo más dramático y traumático posible. A pesar de que el golpe no fue una guerra, estaba diseñado para parecerlo, lo que lo convierte en un precursor chileno de la estrategia de *shock* y conmoción." (Klein, 2008, p. 124) En este sentido, la amenaza del uso de la fuerza se transforma en la base ideológica del régimen militar, esto era necesario para interrumpir el sistema valórico de la UP y establecer, sin resistencias, el nuevo orden estructural. De hecho, el golpe militar en sí mismo está dado para enseguida establecer una nueva racionalidad económica, como menciona Moulian (2006) "los empresarios e importantes políticos de derecha estimularon a los militares para que convirtieran el golpe en contrarrevolución y luego en revolución capitalista" (p. 272). Sin duda, para los sectores que aspiraban a profundizar el capitalismo, como los economistas becados en la Universidad de Chicago, el golpe militar implica la posibilidad de echarle mano a la estructura económica e instaurar, a modo de experimentación, las reformas neoliberales que Milton Friedman les había adoctrinado. En este sentido, se puede afirmar que "el 11 de septiembre de 1973 fue mucho más que el violento final de la pacífica revolución socialista de Allende; fue el principio de

[32] Con respecto a esta afirmación, J.J. Brunner en 1981 sostiene que: "una clase dominante, amenazada en sus posiciones por el avance con efecto estatal de las fuerzas populares, no tiene más alternativa que interrumpir el proceso democrático y liquidar a sus enemigos de clase con el fin de imponer en condiciones propicias, su conducción exclusiva sobre la sociedad." (Brunner, 1981, p. 62)

lo que The Economist calificaría más tarde de «contrarrevolución»" (Klein, 2008, p. 127). Asimismo, la interrupción del gobierno de Allende se venía fraguando desde su elección en 1970, los primeros en tener clara la peligrosidad que suponía el socialismo para los intereses corporativistas y transnacionales, fue el gobierno estadounidense. Esto ya hacia parte de su política exterior desde el comienzo de la Guerra Fría y se acentuó luego de la Revolución Cubana, desde entonces el principal interés del imperialismo fue evitar a toda costa otra revolución en Latinoamérica. Miguel Mellino en conversación con Stuart Hall señala: "fue una suerte de «contrarrevolución global» lanzada por Estados Unidos en todos y cada uno de los Estados del Tercer Mundo (...) que pudiesen tomar una vertiente socialista" (Hall & Mellino, 2011, pp. 35-36). En el Golpe convergen dos intereses que no son discordantes el uno con el otro; el interés exterior político y económico de Estados Unidos y el interés interior de los grupos dominantes por recuperar la conducción del Estado y establecer nuevas lógicas económicas, poniendo fin al Estado desarrollista. Sin embargo, la intervención suponía llegar a un consenso en cuanto al reordenamiento de fuerzas dentro de los sectores dominantes, mientras se discute el carácter que tendrá el proyecto "revolucionario".

La interrupción del proceso contrahegemónico devino en un pequeño sacrificio que la elite tuvo que aceptar en beneficio de esta cometida: la redistribución del poder. Esto implicaba ceder parte de su dominio al Ejército, al ascendente sector empresarial y, por último, a la política económica estadounidense. Esta transacción transitoria del poder, entre las clases dominantes, busca una salida a la amenaza de perder la hegemonía a causa de la Unidad Popular. En este sentido, Julio Pinto plantea lo siguiente: "las elites empresariales, conservadoras o antimarxistas, en uno de los consensos más duros que han debido enfrentar en su historia, cerraron filas, apoyando el Golpe militar o, *in extremis*, lamentándolo sin combatirlo." (p. 45) La salida de los sectores dominantes fue el golpe militar y la instauración de una dictadura[33] aterradora, dando rienda suelta a su fantasía autoritaria. Aquellas "manifestaciones larvarias y confusas: de carácter pre-fascista" (Moulian, 2006, p. 265) habían crecido en el seno de la clase dominante, Ibáñez las había despertado y, no menor, es el vínculo que se había generado entre la

[33] "Gramsci utiliza el termino dictadura o dominación para definir la situación de un grupo social no hegemónico que domina la sociedad por la sola coerción, gracias a que detenta el aparato de Estado. Este grupo no tiene –o ha dejado de tener— la dirección ideológica" (Portelli, 1977, p. 74)

> Pequeña burguesía y el fascismo, en especial el papel que esas capas jugaron como clase-apoyo para la defensa del orden en determinadas situaciones históricas-, habían sido investigadas, respecto a los casos clásicos de Alemania e Italia y también respecto al caso brasileño. (Moulian, 2006, pp. 265-266)

El primer componente del régimen militar será su profundo núcleo fascista, su objetivo de exterminio serán todos aquellos actores vinculados al marxismo, desde los políticos de izquierda, pasando por artistas, trabajadores, pobladores, entre otros, convirtiéndose en el resquicio ideológico de la Doctrina de Seguridad Nacional. Gran parte de este odio se debía a que, durante los años previos al Golpe, los agentes estadounidenses habían persuadido a los militares chilenos sobre la base del "enemigo interior" que suponían los socialistas (Klein, 2008, p. 125), reforzando ya la vieja idea existente en los círculos militares del "enemigo interno". Generar y profundizar el sentimiento de odio en los militares era fundamental para que actuaran reciamente contra su propio pueblo, ya que no había otra forma que no fuese la violencia, para reinstalar y reestructurar el capitalismo. Según Moulian (2006):

> Reestructurar ese capitalismo requirió de una gran flexibilidad en el uso de la represión. no basta que exista un proyecto que se aplique durante un periodo largo de tiempo si no existe lo fundamental: un grupo social que asuma la inhumanidad, que se ensucie las manos creando las condiciones políticas. (p. 270)

Una vez llegado el consenso de correlaciones de fuerza y roles entre las clases dominantes, a su vez desechada la idea de volver prontamente a la democracia, queda trazar las líneas de acción en cuanto al proyecto revolucionario. En tal sentido, las líneas de acción comprenderán 2 principales ejes articuladores, como lo describe Brunner (1981):

> El paso de la contrarrevolución a la renegociación de un conformismo al interior del núcleo de dirección que accedió al poder en septiembre de 1973 se llevó a cabo entre dos esquemas y modelos interpretativos básicos: aquel proporcionado por los mandos de las FFAA, y que más adelante evolucionó hacia la formación de una especifica ideología de la seguridad

> nacional, y aquel proporcionado por la dirección orgánica de la burguesía que, en lo fundamental, consiste en un modelo de política económica destinado a hacer posible la organización y orientación del proceso de acumulación sobre nuevas bases (p. 44)

Por lo cual, tanto la doctrina de Seguridad Nacional como la implementación del neoliberalismo serán las principales columnas que sostendrán el régimen, la primera ligada estrictamente a la violencia y la segunda a refundar las bases económicas de las elites económicas. La finalidad es desplegar el neoliberalismo, por lo cual la doctrina de Seguridad Nacional es clave para que mediante el *shock* y la violencia física no haya resistencia alguna, finalmente se trata de aplicar un "reseteo" a los sectores subordinados, estos deben olvidar su papel histórico y, por lo tanto, olvidar la experiencia reciente en la Unidad Popular. Este primer paso se llevará a cabo mediante el proceso de erradicación simbólica y "apagón cultural". Así pues, desde septiembre de 1973 se funda la construcción de una nueva hegemonía cultural, por lo que es necesario describir brevemente las 3 etapas que hacen parte de las bases de este nuevo orden.

2.3.2 Erradicación simbólica y "apagón cultural"

Antes de la instalación de la nueva estructura económica, es necesario despojar a los sectores populares de toda pretensión hegemónica. Esto se lleva a cabo mediante la desarticulación del tejido cultural que se había construido en los últimos decenios y que fue una de las bases del proyecto contrahegemónico de la UP. En consecuencia, se impulsa un proceso de erradicación simbólica, lo cual conlleva al "apagón cultural"[34] o, a nuestro parecer, "silenciamiento artístico-

[34] Término popularizado por Karen Donoso Fritz, quien explica: "uno de los conceptos más utilizados para describir la situación de las artes y la cultura durante la dictadura, es el de "apagón". Hegemonizado por los sectores opositores a la dictadura para denominar el declive de la actividad artística nacional, producto de la represión, el exilio y las políticas económicas" (Donoso Fritz, 2019, p. 65) Si bien el concepto de "apagón cultural" explica una serie de medidas llevadas a cabo por la Dictadura para eliminar y censurar el proceso cultural ligado a las artes en la Unidad Popular, este no ha estado exento de discusión. Generalmente se han recalcado, para re debatir la utilización de este concepto, aquellas expresiones culturales de resistencia en los sectores populares, sin embargo, entendemos que la categoría analítica, utilizada por Donoso, aplica para describir aquel proceso de coerción y censura aplicado desde arriba y por arriba en cuanto a la interrupción de la institucionalidad cultural y la producción artística.

cultural"[35], por lo que ambas instancias están intrínsecamente vinculadas. Pero no solo basta con quebrar la institucionalidad cultural, mutilar los movimientos artísticos y clausurar las organizaciones culturales de base, también se debe se operar en la dimensión simbólica, resetear toda la memoria social de los últimos años a punta de censura y coerción. Como ya hemos mencionado, el bombardeo a la Moneda no puede ser desaprovechado en pos de generar miedo en la población, el despliegue de la fuerza militar, los aviones de guerra que vuelan sobre Santiago, los tanques transitando por las calles, fusiles y misiles arremetiendo el Palacio Presidencial, el cadáver de Allende; no implica nada más que romper simbólicamente con los sueños de cambio y clausurar la democracia. Inmediatamente esparcido el terror viene la erradicación de todas aquellas expresiones culturales de la UP, a su vez suprimir todos los aspectos estéticos que posean un vínculo con aquel periodo, configurando lo que Errázuriz y Leiva (2012) acuñaron como "el golpe estético". Estos autores dan cuenta de los pasos a seguir por la dictadura, en cuanto a lo que la editorial del Mercurio en 1974 planteaba como "depuración de elementos indeseables", con el fin de instaurar un nuevo orden. Entre aquellos aspectos recalca la "operación limpieza", la cual tenía dos vertientes; en primer lugar, romper desde la dimensión estética-simbólica el imaginario social de la UP, procediendo a "la supresión de modas y colores que borraban el imaginario de la Unidad Popular, desde los cortes de pelo y cambios de nombre a calles, villas y escuelas hasta la eliminación de los murales de las brigadas Ramona Parra." (Errázuriz & Leiva, 2012, p. 14) En segundo lugar, "limpiar" el país mediante el exilio, el encarcelamiento, la tortura y la muerte de los artistas vinculados al proceso de la Unidad Popular. Los casos más emblemáticos y que quedaron grabados en el inconsciente social ocurrieron a los pocos días del golpe. El día 17 de septiembre en un sitio eriazo fuera del Cementero Metropolitano es encontrado sin vida el cuerpo del cantautor, director teatral y docente de la UTE, Víctor Jara. Militante del Partido Comunista y vinculado estrechamente al proceso de la Unidad Popular, había sido asesinado junto a otras personas, su cuerpo evidenciaba signos de tortura, sus dedos estaban quebrados y fue ejecutado con 44 impactos de balas. El golpe fue emocional, uno de los artistas más reconocidos del movimiento de La Nueva Canción Chilena era utilizado como advertencia ante la ciudadanía,

[35] Para nuestro análisis este concepto funciona de la misma manera que "apagón cultural", no obstante, es más preciso utilizar el "apellido" cuando se emplea el concepto de "cultura", debido a que la dimensión cultural es bastante amplia y abstracta. De modo que "silenciamiento artístico-cultural", en general, aplica para aquellas políticas y acciones ejecutadas por el régimen militar para desmantelar todo el aparataje cultural anterior al 11 de septiembre.

dando a entender que eran capaces de ir con todo y contra todos. A seis días de esta noticia era informado el fallecimiento de Pablo Neruda. El Premio Nobel de Literatura y embajador de Chile en Francia durante la Unidad Popular había sido un activo militante cultural del Partido Comunista, reconocido internacionalmente por sus trabajos literarios y comprometido con las causas sociales fallecía en la Clínica Santa María la noche del 23 de septiembre en cuestionadas circunstancias que aún no han sido comprobadas. El poeta había sido acosado por los militares el mismo 11 de septiembre que incurrieron a allanar sus casas y quemar parte de sus pertenecías artísticas. De esta manera se buscaba golpear emocionalmente a la población, mediante la gestión de los dispositivos coercitivos que fuesen necesarios para destruir y borrar desde el imaginario colectivo la experiencia de los movimientos artístico-culturales ligados al marxismo. Asimismo, la lógica del espacio público, en cuanto a la estética y simbologías, debía "rectificarse" e implementar una sobriedad visual que diera cuenta de que las calles ya no serán un espacio para manifestarse artísticamente. En este sentido, uno de los aspectos culturales más significativos de la UP se había plasmado en los murales del Mapocho, en los que había participado Gracia Barros, José Balmes, Pedro Millar, entre otros artistas, junto a los estudiantes de la Escuela de Artes de la Universidad de Chile y que contaba la historia del Partido Comunista y el movimiento obrero en Chile, junto con el mural en la piscina municipal de La Granja en el cual participó Roberto Matta, fueron tapados con pintura gris por los militares. (Errázuriz & Leiva, 2012, p. 15) Otro acontecimiento, que buscó golpear desde la apropiación simbólica en el espacio público, tuvo relación con uno de los hitos más significativos para la UP; el edificio para albergar la sede de la UNCTAD III y posteriormente utilizado Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral hasta que la Junta Militar lo clausuró y transformó en su principal centro de operaciones bajo el nombre de Edificio Diego Portales, imprimiéndole la carga histórica autoritaria que concentra el personaje histórico de Portales. Si el espacio público debía reflejar una estética de orden y limpieza, también este aspecto tenía que reflejarse en la estética personal, por lo que tanto el uso de barba como pelo largo eran símbolos de una "juventud marxista", para la estricta estética militar, el aspecto físico de estos jóvenes era una depravación moral y de "falta de hombría". La "operación limpieza", a su vez, supuso que las pertenencias que recordaran el periodo revolucionario recién vivido, fueran quemadas, botadas u ocultadas por parte de las familias, de esta manera no correr riesgos incriminatorios. Los allanamientos en búsqueda de material como libros, revistas, vinilos u otros productos culturales que levantaran alguna sospecha implicaban, con mucha suerte, la prisión y la tortura. Uno de los

acontecimientos de censura más significativo tuvo relación con la quema de centenares de libros, revistas, periódicos y discos incautados en las torres de la Remodelación San Borja, la instrucción era allanar todas aquellas publicaciones y objetos que tuviesen relación con la Unidad Popular o de ideología marxista. Los militares encendieron una hoguera en mitad de la calle que se mantuvo durante horas, allí fue arrojado todo lo incautado, a diferencia de la quema de libros de la Alemania Nazi en 1933, ahora se contaba con la transmisión televisiva para reproducir visualmente el acto. En este sentido, era mejor no correr riesgos, optando por la "autocensura", muchos de aquellos objetos ligados a la UP fueron enterrados, con toda la carga simbólica que aquello implica. Finalmente, la erradicación simbólica implica una "guerra psicológica" que tiene por objetivo detener política, cultural y socialmente la expansión del socialismo y toda su estética producida durante la Unidad Popular, esta interrupción opera mediante la dimensión simbólica y el sentido común, y su segundo paso es el desmantelamiento de todo el aparataje cultural que se había articulado hasta el 11 de septiembre de 1973. Esta oscuridad en la esfera cultural se conoce en la historiografía chilena como "el apagón cultural" (Donoso Fritz, 2019), para nosotros "silenciamiento artístico-cultural".

El "silencio artístico-cultural" es un proceso violento y sistemático que tiene por objetivo la desarticulación y represión de toda la institucionalidad cultural, censura a medios de comunicación y artistas, destrucción objetos culturales ligados a la UP, allanamiento e interrupción de las industrias discográfica, editorial, cinematográfica, entre otras, suspensión de museos, intervención de las principales escuelas artísticas universitarias, suspensión de eventos culturales, etc. Este conjunto de acciones sobre la dimensión cultural se prolongará durante toda la dictadura, sin embargo, el periodo 1973-1976 estas acciones se llevaron a cabo con más intensidad y respondían no solo al ejercicio de erradicación cultural de la UP, sino también como mencionan Catalán y Munizaga en 1986 es el intento de "refundar el campo de la cultura sobre la base de una organicidad globalizante, centralizada y funcional a los requerimientos políticos y sociales del régimen." (p. 24) Estos autores denominan este periodo como la "etapa de fuerza". Este periodo fue trascendental para que la dictadura militar, a través de la coerción y censura, desmantelara y se deshiciera de todo lo concerniente a la experiencia de la Unidad Popular pero también todo aquello

que poseía un carácter democrático[36]. Como ya mencionamos, durante los primeros días del régimen se atentó contra las principales figuras artísticas de la UP, el caso de Víctor Jara fue el más extremo. Sin embargo, una gran cantidad de artistas pasaron por centros de detenciones y torturas, tal es el caso de Ángel Parra quien estuvo detenido 8 meses y procedió al autoexilio en 1974, el actor Fernando Farias y la actriz Gloria Laso, el artista visual Guillermo Núñez, el escultor Mario Irarrázaval, la folclorista Patricia Chavarría, entre muchos otros fueron parte de las detenciones y liberados para posteriormente pasar al exilio (Donoso Fritz, 2019, pp. 41-42). Otro grupo de artistas, impulsados por la coacción y la imposibilidad de seguir produciendo[37], partieron al exilio, tal es el caso de los artistas visuales José Balmes, Gracia Barros, Guillermo Núñez, Nemesio Antúnez; los músicos Patricio Manns, Isabel Parra, Payo Grondona, Osvaldo "Gitano" Rodríguez, grupos Illapu, los Jaivas, Cuncumén, Quelentaro, Inti-illimani y Quilapayún, estos últimos se encontraban en gira y se les amenazó sobre no retornar al país; a los grupos y compañías de teatro como Aleph, Los Cuatro y Los mismos de Noisvander fueron exiliadas por completo, en el caso de ICTUS, el Teatro Universitario de Concepción y Teatro Ángel fueron exiliados parte de sus integrantes. En el área audiovisual fueron exiliados Miguel Littin, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Marilú Mallet, Sergio Castilla, entre otros. Varias decenas más de artistas, en su mayoría militantes, forman parte del negro registro de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos. (Errázuriz & Leiva, 2012, pp. 131-134) Así hacia 1975 la totalidad de la red cultural conformada hasta septiembre de 1973 estaba exiliada fuera del país o imposibilitados de poder crear debido a la vigilancia y hostigamiento. En cuanto a las instituciones culturales, muchas fueron víctima de censura, clausura, allanamientos y amedrantamiento a sus funcionarios y artistas, tal son los casos del Museo de Bellas Artes siendo rodeado por tanquetas y baleado el mismo día del golpe, los allanamientos a las escuelas ligadas al ámbito artístico de las principales universidades y la imposición de autoridades militares en las rectorías. Las oficinas de instituciones ligadas al Estado

[36] En función de esta idea Catalán y Munizaga (1986) indican que: "el ascenso mismo del régimen militar significará una inmediata y drástica desarticulación de toda aquella institucionalidad cultural que aparecía más identificada no solo con el gobierno de la Unidad Popular, sino que con el funcionamiento democrático de la sociedad." (p. 24)

[37] Con respecto a este tema, por ejemplo, la Junta Militar prohibió el crear, tocar, difundir y reproducir música con elementos andinos, siendo la pérdida del folclor nortino el principal afectado. Camilo Fernández, productor de la industria disquera, a fines de 1973 fue citado a reunión por el coronel Pedro Ewing en el edificio Diego Portales junto los mayores ejecutivos de las disqueras Emi, Phillips y RCA. En una entrevista posterior Fernández cuenta que "su interés era que dejásemos de grabar música que, en sus palabras, atentaba contra la nueva institucionalidad. De modo especial, nos pidió abstenernos de difundir folclor nortino" La razón del recelo hacia este estilo folclórico se explicaba en parte por la difusión masiva que durante la UP había tenido el tema instrumental "Charagua", de Inti-Illimani, como cortina característica de Televisión Nacional. (Goñi, 2015)

como la editorial Quimantú, la discográfica Discoteca del Cantar Popular (DICAP) y la Industria de Radio y Televisión (IRT) fueron allanadas con el objetivo de destruir todo el material allí grabado. En tanto, Chilefilms sufrió allanamientos y la censura de todas aquellas películas originadas en el bloque soviético. Además, se estima que entre 1973 y 1989 alrededor de 250 películas fueron rechazadas por el Consejo de Calificación Cinematográfica.[38] Por otro lado, tanto la industria editorial como los propios escritores se vieron afectados por las complejas trabas que suscitaba la publicación de un libro, Karen Donoso (2019) alude que "la promulgación de la nueva Constitución en 1980 implicó la institucionalización de un sistema de vigilancia permanente de las manifestaciones artísticas y de la libertad de expresión al prohibir la propagación de la doctrina marxista." (p. 54) Mismo destino tuvo la realización de espectáculos artísticos, teniendo que pasar por una serie de trabas mediante normativas, como la solicitud de permisos, pago de impuestos, la utilización de criterios políticos para permitir los eventos, etc. La censura fue una herramienta transversal durante la dictadura, consistió en una de las escaramuzas políticas más utilizadas, como evidencia la siguiente cita:

> Según la información entregada por Germán Domínguez –encargado del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación–, entre 1981 y 1984 entregó 485 autorizaciones y denegó 46, señalando explícitamente que las causales de rechazo eran la "intencionalidad política" del espectáculo, argumentando que esta era una herramienta de censura completamente legítima y que no había afectado mayormente a la actividad cultural. (Donoso Fritz, 2019, pp. 60-61)

El silenciamiento sistemático a las instituciones y artistas del mundo cultural fue una constante en el periodo dictatorial, si bien por presiones mediáticas externas y la búsqueda de una aprobación social más amplia estas medidas fueron decayendo hacia mediados de la década de los ochenta. En cuanto a la designación de recursos al área cultural, estos habían disminuido drásticamente hacia 1974, muy por el contrario de la política cultural de la Unidad Popular. Pues, se trataba de aplicar una especie de "política de la no política", en el sentido que aquellos recursos

[38] Ver en los anexos el cuadro "películas rechazadas por el Consejo de Calificación Cinematográfica (1973-1989)" de Errázuriz, L. H., & Leiva, G. (2012). El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989 (Primera edición). Ocho Libros Editores. Pp. 139-143

que se asignaban al área cultural ahora la dictadura los redistribuía a otras áreas, junto con ello había una clara ausencia de una directriz para potenciar y desarrollar la elaboración artística o los círculos culturales, muy por el contrario, estos se estaban desmantelando mediante la amenaza y el uso de la fuerza. Según Donoso (2019) "el régimen había postergado su preocupación por las materias culturales, porque en los años anteriores se había concentrado en la recuperación nacional, seguridad interior, ordenamiento administrativo y presupuestario del país, siendo la cultura una materia de segundo orden" (p. 66). La verdad es que la dimensión cultural no resultaba muy atractiva para Pinochet, eran consciente de sus potencialidades revolucionarias, pero al mismo tiempo era vista como un asunto muy ajeno a la estructura militar, casi algo decorativo. La verdad es que son varias las claves subjetivas que hay que tener en cuenta para incurrir en un análisis con respecto a la valoración del mundo cultural que hacían los militares, eso si tenían clara consciencia de que era un área potencialmente política y es lo que buscaron más tarde, desvincular lo político de lo cultural, una de las soluciones fue la privatización del financiamiento artístico.

Así pues, el proceso de erradicación simbólica y "silenciamiento artístico-cultural" en su "etapa de fuerza" supuso, en primera instancia, "la clausura de la vasta red de organizaciones culturales de base que a nivel sindical y poblacional había mantenido estrechos vínculos con el Estado, las universidades y las municipalidades bajo el gobierno de la Unidad Popular." (Catalán & Munizaga, 1986, p. 24) Seguido de la prohibición de toda la organicidad artística relacionada a los partidos políticos de la Unidad Popular, incluyendo editoriales, revistas, periódicos, radioemisoras, etc., además de intervenciones y eventos culturales en el espacio público. En tercer lugar, la desarticulación de la institucionalidad estatal vinculada al desarrollo social que funcionaba en los circuitos populares y laborales como "la consejería Nacional de Promoción Popular (en el espacio urbano) y el instituto de Desarrollo Agropecuario y la corporación de Reforma Agraria (en el espacio rural)." (Catalán & Munizaga, 1986, pp. 24-25) Un cuarto aspecto se desprende de la intensa centralización estatal de instituciones como municipalidades y universidades que poseían una autonomía, a estas se le designan autoridades militares los cuales tendrán por objetivo controlar intensamente los agentes culturales. En última instancia, la privación hacia diversos artistas ligados a la UP de participar en los medios masivos, las industrias culturales, los eventos públicos y, peor aún, el despliegue de dispositivos coercitivos como detenciones, torturas y exilio, dejaron vaciado todo el aparataje cultural. En este aspecto, los militares no reconocían la merma al sector cultural y aún menos que la represión haya incidido como un factor preponderante en ello. No obstante, es

evidente que aquello formaba parte del discurso del régimen, en tanto, se apuntaba finalmente a desmantelar el entramado cultural consolidado en la UP con el finde desarrollar su propia noción de cultura mediante la noción de "Unidad-Nacional". Esto guarda directa relación con el metarrelato que construyen los militares sobre si mismos y su rol histórico, lo cual lleva a justificar el despliegue de la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN) que finalmente es funcional para instaurar el sistema neoliberal a partir de 1975.

2.4 Unidad-nacional, seguridad nacional y neoliberalismo

Una vez desmantelado por la fuerza el armazón institucional cultural y la red artística, que poseía un protagónico papel durante la Unidad Popular, solo queda gestionar y consolidar las herramientas de censura y coerción como los principales mecanismos para evitar la producción artística. Se inició la utilización de un constante discurso sobre la restauración de los valores tradicionales de la cultura chilena. Esta locución constituyó una reiterativa diseminación de la concepción de mundo por parte del régimen, la idea era construir un sistema valórico que reemplazara la "tergiversada" identidad cultural que se había establecido hasta septiembre de 1973, debido a las "ideas foráneas". La dictadura en sus primeros años echó mano a todas aquellas herramientas posibles para asociar la "cultura chilena" a su propia perspectiva de conceptos como identidad, patria, nación, tradición, unidad, valores, moral, etc. Pues, junto al proceso de desarticulación de movimientos artísticos e institucionalidad cultural, había que impulsar una campaña de "reconstrucción cultural" para establecer otro sistema valórico desarrollando una política cultural "acorde con la idiosincrasia chilena y conducente a lo que se denominó el deber ser nacional" (Errázuriz & Leiva, 2012, p. 14). El manifiesto de aquella política cultura se plasmó en el documento "Política Cultural del Gobierno de Chile" de 1974, el cual el régimen refleja su perspectiva y declaración de intenciones en este ámbito, las cuales se sintetizan en las siguientes ideas:

> […] extirpar de raíz y para siempre los *focos de infección* que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el *cuerpo moral de nuestra patria* y en seguida, que sea efectiva como medio de eliminar los vicios de nuestra mentalidad y comportamiento, que permitieron que

> nuestra sociedad se relajara y sus instituciones se desvirtuaran, hasta el punto de quedar inermes espiritualmente para oponerse a la acción desintegradora desarrollada por el marxismo.[39]

El principal ideólogo de esta política fue Enrique Campos Menéndez nombrado en diciembre de 1974 como Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, en él se concentró la mayoría de las facultades con respecto a las decisiones en el escaso campo cultural. El principal objetivo de estas políticas pasa por inculcar y reforzar la idea de "unidad-nacional", configurándose mediante dos ideas fuerza; en primera instancia la creación de un relato nacionalista, recurriendo a la historia de los acontecimientos militares y sus personajes[40] asignándoles una interpretación fundacional y constitutiva de la identidad cultural nacional. Karen Donoso (2019) afirma:

> La versión militarista de la nación chilena se representó a través de símbolos, prácticas, vestuarios, imágenes y rituales, que hacen referencia visual y conceptual a la identidad construida. Estos elementos se gestaron en reiterativos procesos de construcción y reconstrucción del imaginario, cuyos orígenes están en la constitución misma del Estado nacional. (p. 87)

En la práctica esta corriente busca resaltar a importantes personajes militares en iconografía de monedas, billetes y sellos postales[41], la instalación de bustos y estatuas, cambios de nombre a calles y colegios[42], resalte de la bandera y los símbolos patrios, conmemoraciones de hitos bélicos[43],

---

[39] Del documento "Política Cultural del Gobierno de Chile", 1974. Citado en Errázuriz, L. H., & Leiva, G. (2012). El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989 (Primera edición). Ocho Libros Editores. P. 27

[40] Se promovieron fechas claves como el 21 de mayo y el 18 de septiembre, se potenció todo un metarrelato sobre el combate naval de Iquique y Arturo Prat reflejado en la conmemoración del mes del mar, figuras como Bernardo O'Higgins, Diego Portales, José Miguel Carrera, Ignacio Carrera Pinto, entre otros, fueron personajes recurrentes para este objetivo.

[41] Revisar el apartado "Transformación de la memoria visual" en de Errázuriz, L. H., & Leiva, G. (2012). El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989 (Primera edición). Ocho Libros Editores. P. 66

[42] Ver los cuadros "Redenominación de calles (1974-1982)" y "Redenominación de Escuelas (1974-1982) en Errázuriz, L. H., & Leiva, G. (2012). El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989 (Primera edición). Ocho Libros Editores. Pp. 135-137

[43] En este aspecto, Donoso (2019) comenta: "Esta admiración por los héroes y sus valores se imprimió anualmente en cada actividad de conmemoración de estas fechas, ya sea en los colegios como en las actividades políticas oficiales del Estado y de las municipalidades. El texto de las conmemoraciones privilegió el rol de estos protagonistas, dejando de lado la participación de la tropa o de la ciudadanía. Una vez más, emergió la concepción militar que planteaba que la historia la hacían los héroes y no los grupos o clases sociales." (p. 89)

uso de la historiografía para resaltar un relato castrense, entre otras acciones. Junto a la línea militar-nacional como característica constitutiva del entramado cultural chileno, se suma, en segundo lugar, el rescate de las tradiciones culturales asociadas al espacio rural, más bien a la hacienda de la zona central. En este aspecto resalta la casona de campo como un bien patrimonial inmueble que se constituye como el núcleo de las relaciones sociales y culturales en el campo, esto guarda relación con deshacer todo al avance del movimiento campesino en el espacio rural a partir de los procesos de reformas agrarias. También se busca difundir la música "auténticamente chilena", en otras palabras, aquellas "sin contenido político", allí resaltaron los Huasos Quincharos, quienes cumplieron el rol de embajadores del "verdadero folclore chileno" (Errázuriz & Leiva, 2012, p. 34). Incluso, Benjamín Mackenna cumplió labores de asesoría a la Junta Militar, además de otros cargos en este periodo, finalmente en 1977 sería oficializado en el cargo de secretario de Relaciones Culturales de la Secretaría General de Gobierno. De esta manera se buscaba superponer un tipo de folclor con raigambre en las esferas altas del campo, la doble intención era enterrar definitivamente las sonoridades que recordaran la etapa de la UP. Asimismo, en 1979 por decreto se establece la cueca como danza nacional, sin embargo, el imaginario de esta se centraba en la zona central, desvalorizando las diversas expresiones regionales[44]. Por último, se difunden los valores morales intrínsecos a la religión, "el cristianismo fue reconocido como la matriz ideológica que entregó los valores que constituirían la base de la moral y de la organización social de la nación chilena. Este paradigma reivindico el rol de la familia como núcleo social." (Donoso Fritz, 2019, p. 84) Inconscientemente la dictadura volvía a las bases para construir una nueva hegemonía cultural, echo mano de la educación como principal medio para transmitir este conjunto de políticas culturales, allí se comenzó a cantar el himno e izar el pabellón patrio cada lunes, la cueca era impuesta con obligatoriedad en su aprendizaje, la educación tuvo por propósito difundir el imaginario de un Chile cohesionado, culturalmente identificado con la cultura del Valle Central, las clases de historia reforzaban los relatos heroicos de aquellos militares de antaño, además de promover los valores morales cristiano-occidental. Finalmente se trataba de apelar a la juventud como depositario de este nuevo sistema valórico, una de las instancias más representativas de este intento de cooptación juvenil fue la conmemoración de la Batalla de La Concepción realizada en

[44] Ver la publicación de Donoso, K. (2009) "Por el arte vida del pueblo. Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990", Revista Musical Chilena, Año LXIII, N.º 212, julio-diciembre, pp. 29-50.

el Cerro Chacarillas en 1977. Allí, se llevó a cabo una ceremonia con 77 jóvenes[45] que representaran el ideario de esta nueva nación, "el acto se erigió con una puesta en escena en la que primaron los símbolos patrios y una multitud de jóvenes que vitoreaban consignas en favor del régimen. […] Una versión criolla de las grandes jornadas organizadas por las juventudes nazis y el Frente Juvenil Franquista." (Errázuriz & Leiva, 2012, p. 101) Entre esos jóvenes figuraban dirigentes, deportistas, animadores, comediantes, periodistas, etc., todos concomitantes a la dictadura. Tras este simbólico evento, quedaban sentadas las bases sobre la labor política y social de los jóvenes en la construcción hegemónica de los renovados sectores dominantes.

Parte de la renovación hegemónica de los grupos dominantes pasa por apoyar al Ejército en la configuración y extensión de una amplia red insertada en el imaginario social: el terror. El despliegue del terror como principal dispositivo coercitivo, tiene por objetivo incapacitar cualquier tipo de acción/reacción en la ciudadanía, sirve como un vehículo para fomentar el ideario cultural que se inventa la dictadura y preparar la base para levantar los cimientos del neoliberalismo. En este sentido, el terror extendido por la dictadura cumplió un rol fundamental para inmovilizar, reprimir y establecer el orden como practica social transversal. Los militares lo despliegan tanto fundado en el derecho (normativas de control social como toque de queda, allanamientos, etc.) como mediante el terrorismo de Estado (montajes, torturas, detenciones, ejecuciones, etc.) a cargo de las policías secretas del régimen como la DINA. Por otro lado, la difusión del terror estuvo a cargo indirectamente de los medios de comunicación oficiales, los cuales se encargaban de extender una sensación de temor a la ciudadanía y servir de cómplice de los montajes de militares y policías. Así, el terror se presenta como el principal dispositivo coercitivo utilizado por el régimen militar, este se presenta, dice Moulian (1997), como un "elemento clave del funcionamiento de la dictadura en si primera fase, operaba sobre la base de la total subordinación del derecho. […] Era la que permitía el ajuste de las medidas represivas a las necesidades políticas." (p. 193) Uno de los ejes centrales de esas políticas era la Doctrina de Seguridad Nacional[46], la cual consistía en un conjunto de tácticas y estrategias difundida por Estados Unidos a los ejércitos latinoamericanos para hacer frente a los movimientos "contrainsurgentes" de izquierda. Tras el golpe militar,

[45] Un simbolismo por los 77 jóvenes chilenos caídos en el combate de La Concepción en la Guerra del pacífico.
[46] Ver el articulo: Monsálvez Araneda, D. G. (2012). Discurso y legitimidad: La Doctrina de Seguridad Nacional como argumento legitimatorio del Golpe de Estado de 1973 en Chile. Derecho y Ciencias Sociales, no. 7. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/25321

inmediatamente se despliega la DSN en todo el territorio nacional contra la amenaza que representa el comunismo, así lo plantea Brunner (1981):

> La ideología de la seguridad nacional debía explicar, por consiguiente, la movilización total de los recursos represivos del Estado contra el enemigo en esta guerra "no convencional", proporcionando una justificación, al menos al interior de la clase dominante, para el control militar sobre el conjunto de las actividades e instituciones de la sociedad civil, excepto las económicas. Ante la amenaza global la respuesta es también global: eliminación de los partidos políticos y la dirigencia de izquierda, paralización de la actividad sindical, intervención de las universidades, censuras de prensa, anulación practica de la libertad de comunicación de ciertas publicaciones, vigilancia administrativo-militar de las escuelas, prohibición para la expresión de doctrinas y pensamiento disidentes, discriminación ideológica en los mercados laborales, etc. (p. 52)

La doctrina no solo los dotaba de una serie de mecanismos eficaces y coordinados para exterminar a lideres y militantes de izquierda, sino que también legitimaba todo un corpus de ideas asociadas a la protección y restauración de la nación por parte de los militares, además se sustentaba desde el terror y coerción hacia la población. A los despiadados instrumentos de aprisionamientos, torturas, ejecuciones y desapariciones se sumaba la capacidad terrorista de coordinar atentados más allá de las fronteras a aquellas personas[47] que implicasen un posible riesgo a futuro, la mayoría de estas operaciones eran llevadas a cabo bajo una coordinada operación entre los organismos policiales de las dictaduras del cono sur, conocida como “Plan Condor” la cual fue apoyada y financiada por Estados Unidos. En este sentido, según José Joaquín Brunner (1981) “la seguridad asume la función de controlar los nuevos conflictos sociales y de reprimirlos, para hacer posible el desarrollo del nuevo modelo de acumulación y el control autoritario sobre los procesos creativos de la sociedad.” (p. 53) La DSN es funcional para el desarrollo de las políticas neoliberales que se implantan a partir de 1975, mantener a la población aterrorizada y controlada desde una doctrina de *shock* que evita cualquier tipo de enfrentamiento y protesta en contra del nuevo sistema económico. Tal como afirma Julio Pinto (1999):

[47] Los casos de Orlando Letelier, Carlos Prats y su esposa, Bernardo Leighton quien logró sobrevivir.

> Sin el despliegue represivo implementado por el régimen militar habría sido muy difícil desarrollar políticas que no solo iban en contra de todo lo que se había construido en los decenios anteriores en materia de protección social, sino también conllevaba una cuota de sacrificio y sufrimiento social que un gobierno menos autoritario habría sido seguramente incapaz de imponer. (p. 59)

En este sentido, las profundas modificaciones a la estructura económica y la reinserción sobre nuevos términos al mercado mundial, era imposible ejecutarlas sin condiciones excepcionales como las que ofrece un aparato estatal autoritario.

El neoliberalismo apareció como opción de modelo económico en el país a partir de una serie de economistas chilenos que estudiaron en la Universidad de Chicago, conocidos como los "Chicago Boys". Tras no poder introducir estas ideas durante la democracia, esperaron sigilosamente la oportunidad de entregar su propuesta económica sintetizada en "el ladrillo", el documento fue entregado el día 12 de septiembre de 1973 a la Junta militar, "las propuestas que aparecen en ese documento final se parecen asombrosamente a las que hace Friedman en Capitalismo y libertad: privatización, desregulación y recorte del gasto social; la santísima trinidad del libre mercado." (Klein, 2008, p. 127) La visita en 1975 de Arnold Harberger y Milton Friedman supuso un viraje extremo hacia lo que este último denominaba como "tratamiento de choque", para que Chile abrazara el libre mercado sin medir consecuencias. Básicamente se trataba de desestatizar la economía recortando el gasto público, adoptar un paquete de medidas proempresariales, privatización de las principales industrias del país, modernización del sector financiero, apertura a la inversión extranjera, diversificación de las exportaciones, etc. Aunque Pinochet envió a Chile deliberadamente a una profunda recesión económica en el periodo 75-77, no obstante, asegura Moulian (1997): "aún en los años más duros, la concepción de inspiración neoliberal se instaló y fue afirmando su hegemonía" (p. 207), aquel proceso de hegemonización, afirma Moulian, fue producto de dos formas; la integración y la de neutralización. La primera se debe a la absorción dentro del cuerpo neoliberal de otras corrientes adyacentes que apoyaban al régimen, como el enfoque gremialista impulsado por Jaime Guzmán. En segundo lugar, dirá Moulian: "la hegemonía por neutralización corresponde al silenciamiento que se impuso a los otros discursos y a la estigmatización con que se les restó eficacia cultural." (Moulian, 1997, p. 209) De esta manera, los

postulados neoliberales se posicionaron como “la ciencia económica oficial”. Este fenómeno se debe a que la implementación de las políticas neoliberales va más allá de la esfera estrictamente económica, supone el establecimiento de un conjunto de ideas fuerzas y postulados ideológicos que conformaran una cultura neoliberal. En este sentido Stuart Hall indica que la economía del capitalismo global

> Trabaja sobre la cultura, y la cultura produce los cambios en los estilos de vida, en las practicas cotidianas, en los comportamientos. Si por medio de los discursos uno crea subjetividades empresariales, tendrá sujetos que se comportaran socialmente como empresarios. La cultura dentro de la cual obrarán será una cultura empresarial. (Hall & Mellino, 2011, p. 39)

Este conjunto de ideas-fuerza comienzan a penetrar y operar en los entramados culturales mediante la capacidad de represión y elaboración de un discurso de integración ideológica por parte de los sectores dominantes. Lo que Tomás Moulian denomina como el “dispositivo-saber”, que tiene por finalidad “operar como sistema cognitivo-ideológico que provee las bases o fundamentos para la formulación del «proyecto revolucionario»” (Moulian, 1997, p. 194). A su vez, el dispositivo-saber funciona sobre el colchón que le ofrece el “terror” instrumentalizado a través de los medios represivos y coercitivos del régimen militar. Como última fase de la implementación del neoliberalismo, dice Moulian; la ausencia de una real división de poderes definió las características del “dispositivo-derecho” (Moulian, 1997, p. 213). Este cumplió las funciones de monopolizar el poder mediante la destrucción de las instituciones tradicionales y perfeccionar la capacidad represiva del Estado.

Las condiciones para la implementación de las políticas de libre mercado quedaron sujetas a una base construida mediante el terror y el establecimiento de ideas fuerzas que operan en el sistema cognitivo-ideológico, a su vez el dispositivo-derecho les otorgó a los militares la estructura jurídica para legalizar el despotismo y la represión. Una vez, consolidado esta maquiavélica estructura, se inicia la fase institucionalizadora que desembocará en la Constitución de 1980. Allí quedará amarrado el neoliberalismo como sistema que no solo implica a la esfera económica, a su vez, permea las relaciones sociales y configura el tejido cultural de los sectores subalternos. A

partir de la consolidación de este renovado sistema de dominación[48], se difunde una concepción de valores que impregnan el "sentido común", tales máximas se sintetizan en el desarrollo de ciertas características socioculturales; individualistas, consumistas, competitivas, explotativas, etc., además de subvertir el orden ideológico preexistente instalando a los empresarios como los sujetos históricos[49]. En este sentido, podemos afirmar que la sociedad chilena experimentó una profunda transformación a partir del autoritarismo y del neoliberalismo como paradigmas ideológicos centrales. Ambas corrientes permitieron el "disciplinamiento social", donde los sectores dominantes, que habían perdido conducción en los decenios anteriores, asumieron el control abruptamente y redujeron a las clases subalternas a grupos sociales funcionales. Estos paradigmas cimentan las bases del nuevo sistema hegemónico, lo que implica el retroceso del histórico movimiento popular y su parcial cooptación por la lógica neoliberal. Por último, es en esta etapa (1973-1982) donde el proyecto de la dictadura se impone mediante los dispositivos represivos más terroríficos que ha vivido la clase popular, prácticamente implicaba no poder vivir. Es en estas circunstancias que en la Universidad de Chile se impulsa la resistencia social hasta tomar ribetes contraculturales.

Capítulo 3. Los tiempos Contraculturales: La Agrupación Cultural Universitaria

Son alrededor de las 21 horas de un sábado 27 de octubre de 1979, en el Teatro Caupolicán se reúnen cerca de 5000 personas que aplauden enérgicamente cuando se presenta el grupo Santiago del Nuevo Extremo, entre su nostálgica sonoridad se puede distinguir en su canto: "simplemente las verdades, se van haciendo una sola y es valiente quien las dice, más valiente en estas horas" (2° Festival del Cantar Universitario, 1978). En noches donde la represión amenazaba

[48] La importancia de la esfera cultural en este nuevo sistema de dominación es trascendental, en este sentido J.J Brunner afirma: "en Chile estamos en frente a un proceso que posee, al menos como pretensión histórica, la de construir una nueva hegemonía, que asegure la estabilidad del orden autoritario y permita su reproducción estable. quien afirme esto tiene, por necesidad, que centrar su preocupación en el campo de la cultura y de su organización, pues es allí, finalmente, donde se expresa la dirección sobre la sociedad y donde se asegura la mantención de un orden social." (Brunner, 1981, p. 17)

[49] Con respecto a esta idea se puede afirmar que: "el principal legado del régimen militar chileno para las elites económico-sociales ha sido la recuperación de su sentido de protagonismo histórico. (…) la refundación capitalista operada durante el periodo dictatorial les devolvió el optimismo y la confianza en sus propias capacidades. Una manifestación de este cambio ha sido el repudio hacia cualquier forma de "estatismo" y la constitución del empresario como nuevo modelo de actor social." (Salazar & Pinto, 1999, p. 58)

las calles de Santiago, la Agrupación Cultural Universitaria convocaba a estudiantes, funcionarios, artistas e invitados a ser partícipes de festivales de música y teatro, desde allí se invitaba no solo a resistir, sino que solapadamente a denunciar, presionar, crear, manifestar y generar asociatividad. Estos festivales solo eran la punta del iceberg de un movimiento que se desarrollaba a través de los talleres culturales, las reuniones masivas, la interrupción artística del espacio universitario y la extensión cultural. Poco a poco la ACU fue recomponiendo el tejido social dañado en la universidad a través de la generación de un colectivo abierto y cohesionado, que fomenta la creación de un lenguaje propio mediante la producción artística, tal como se en una sección de la revista *La Bicicleta* sobre la ACU "en la U. de Chile la queja empezó hacerse canción. Espontáneamente brotaron como callampas decenas de talleres culturales para satisfacer el hambre de crear un lenguaje propio" (*La Bicicleta*, 1978, p. 55) Aquella intrínseca necesidad de expresar el descontento desembocó en decenas de talleres donde se produjo arte plástica, literatura, teatro y música, se realizaron más de una decena de festivales, concursos, muestras, jornadas, peñas, viajes, seminarios y un congreso. Todas estas experiencias, sin quererlo o no, combatieron el "silencio artístico" que la dictadura se procuraba sostener, a su vez generaron un discurso mediante el cual pusieron en tensión a las autoridades militares en la Universidad de Chile. En este sentido, tanto las creaciones artísticas como la forma de establecerse colectivamente sugieren una posición que rompe con lo impositivo, reivindicando al estudiante como un actor social central, pletórico de rebeldía. Así nace la Agrupación Cultual Universitaria, que al poco tiempo de recorrido se articularía como un movimiento relevante durante aquellos tiempos silenciosos y oscuros, tiempos donde no hay otra posibilidad de combatir que, mediante las ideas, la creatividad y la asociación; son los tiempos de la ACU.

Para el desarrollo del presente capitulo, plantearemos un análisis teniendo en cuenta 3 aspectos centrales: el origen de la ACU, las producciones y expresiones artísticas en sus distintos momentos, las características de la estructura organizativa, por último, el término de la agrupación y su sentido histórico. A su vez adelantamos que hemos determinado dos periodos de la ACU, el primero va hasta 1979 y guarda relación con el carácter inicial de la agrupación, en donde la regeneración del colectivo estudiantil, la necesidad de expresión artística y la resistencia política parecen ser las cualidades predominantes. Un segundo momento va desde 1979 a 1982 en donde

el discurso de la ACU pareciese radicalizarse políticamente, llevados hacia allá por la coyuntura que se les presenta y por la evolución misma del movimiento estudiantil dentro de la universidad.

3.1 Perdiendo el miedo: De la AFU a la ACU

Una vez consumado el golpe militar que derroca el gobierno de la Unidad Popular, uno de los primeros espacios para intervenir es la Universidad de Chile. Las autoridades universitarias son reemplazadas por mandos militares[50], los cuales tienen por objetivo poner "mano dura" en la principal institución de producción intelectual del país. Este aspecto se tradujo en el impedimento de ser político y hacer política por parte de los estudiantes, junto a la quema de libros y discos de música de las bibliotecas universitarias se pretendía cortar, mediante el *shock*, con toda la experiencia previa al Golpe. El general golpista José Toribio Merino, comandante en jefe de la Armada, explicaba en 1978: "las universidades son el centro de educación e incubación política especialmente en los países latinos […] En este país, todos los hombres que tenían las calidades para ser rectores de universidades, todos pertenecían a un partido político, así que mientras tanto están en receso los partidos políticos hemos nombrado académicos militares" (José María Berzosa, 2004). Una vez instalados los rectores delegados, comienzan con un proceso de "depuración", el cual se plasmó mediante la expulsión de autoridades, académicos, funcionarios y estudiantes adherentes al gobierno de la Unidad Popular. Por ende, señala Javiera Errazuriz (2017): "este proceso alteró profundamente el concepto de universidad, entendido como aquel espacio donde se produce el conocimiento de manera independiente de los poderes públicos (políticos y económicos) y que está al servicio de la sociedad." (párr. 4) Como consecuencia, se sufre un quiebre cultural en cuanto a la concepción de la universidad por parte de los estudiantes y también un distanciamiento con respecto a lo social y artístico. Tanto el estudiante secundario como universitario tienden al nucleamiento, a la organización, son proclives a aquella dimensión colectiva, ya sea por la

[50] General del Aire César Ruiz Danyau (3 de octubre de 1973 - 24 de julio de 1974), General de Brigada Aérea Agustín Rodríguez Pulgar (24 de julio de 1974 - 30 de diciembre de 1975), coronel de la Fuerza Aérea Julio Tapia Falk (30 de diciembre de 1975 - 24 de mayo de 1976), General de Ejército Agustín Toro Dávila (24 de mayo de 1976 - 1 de diciembre de 1980), General de Ejército Enrique Morel Donoso (1 de diciembre de 1980 - 28 de diciembre de 1980) General de Ejército Alejandro Medina Lois (29 de diciembre de 1980 - 21 de enero de 1983) (*Período de rectores delegados durante la intervención militar - Universidad de Chile*, s. f.) Hubo al menos 3 Rectores delegados hasta 1990, sin embargo, nuestra investigación cubre hasta 1982.

formación o la impronta política del momento. Los jóvenes en esta época son sujetos que conciben el arte como una herramienta cultural y política fundamental, pero también como un lugar desde donde proyectar su identidad y realidad social. Estas dimensiones existenciales son negadas en el espacio universitario, se pretende vetar cualquier tipo de relaciones sociales, a tal punto que se prohíben las reuniones de 3 personas o más en la universidad, toda forma de sociabilización era vista potencialmente peligrosa para los intereses del régimen. Es en este desolado contexto que algunos espacios culturales ligados a los talleres teatrales, literarios y conjuntos folclóricos comienzan a ser relevantes, dado que constituyen una de las pocas instancias que pudieron permanecer en el ámbito universitario. Desde allí parte la historia de la ACU. En 1977 una vez transcurrido casi cuatro años del Golpe, los movimientos subterráneos comienzan a sentirse de forma más orgánica, es un momento que la necesidad de regenerar tejido eran imperiosas. Juan Carlos Cárdenas, miembro fundador de la ACU, cuenta: "lo que yo tenía claro era que había que unir. Estaban todas las fuerzas muy golpeadas, había temas de sobrevivencia diaria, pero también de solidaridad, de apoyo, de rearmar redes de trabajo y volver a recuperar espacios, territorios." (Juan Carlos Cárdenas, Antumapu) Esta inquietud por reconectar entre los compañeros se fue haciendo más evidente en la medida que comenzaban a aparecer distintos espacios culturales, que, si bien eran incipientes, ya ponían como interés común el establecer asociatividades. Es así como Jorge Rozas, estudiante y director del Conjunto Folklórico de Ingeniería, con ganas de retomar la organización y la actividad, pretende realizar una instancia folclórica en conjunto con otros grupos similares. Por lo que a mediados de 1977 se contacta con diversas sedes, siendo los integrantes del Conjunto Folklórico Antumapu los únicos en responder:

> Nosotros hicimos una carta con el Conjunto de Ingeniería hacia los grupos de la universidad para invitarlos a la realización de este festival y ellos llegaron –Juan Carlos Cárdenas y Rosita Flores— a un ensayo para saber de qué se trataba. (Jorge Rozas, Ingeniería)

A partir de esta iniciativa se buscó conectar con los distintos grupos y talleres que estaban funcionando en distintas sedes. En el cual podemos reconocer al menos 3 experiencias relevantes, que en un principio formaron parte de la base ACU, además de los Conjuntos folklóricos de Ingeniería y Antumapu. Entre ellos estaba la notable tradición teatral de Medicina Norte, la cual era anterior al golpe y que en abril de 1974 estaban estrenando *Quiebra espejos y otros sueños*

dirigida por Marcos Antonio de la Parra y protagonizada por Guillermo de la Parra, Jorge Vega, Rodrigo Contreras y Juan Manuel Pérez, según los propios estudiantes esta obra

> Tiene una gran importancia, a parte de la debida a su calidad, pues ella marca el inicio de la actividad de todo un grupo de estudiantes que tomaron el compromiso cultural como algo legítimo, y cuya actividad ha ido más allá que el teatro mismo. (Agrupación Cultural Universitaria, 1979, p. 39)

Desde 1974 el Teatro fue una constante en Medicina Norte, a partir de 1975 se realizaron festivales de Teatro en el marco de la Semana de la Facultad, generando un incipiente movimiento artístico mediante los talleres tanto literarios como teatrales. Otra experiencia relevante fue la creación de la Unión de Escritores Jóvenes (UEJ) a partir de la Vicaria Pastoral Sur, encabezada por Francisco Zañartu, Rebeca Araya y Álvaro Godoy, entre otros. Esta organizó diversos talleres dedicados a la literatura, teniendo fuerte presencia en el Instituto Pedagógico (Sede Macul), logrando muy tempranamente conectarse con el movimiento que se estaba gestando en Ingeniería:

> Cuando llegue el año 77 al peda me incorpore muy rápidamente a una revista que teníamos en castellano que se llamaba Revista letras […] empezamos a tender redes, a buscar otros poetas, en el "peda" había muchos poetas y empezamos a ver que algunos tenían talleres literarios y armamos muy pronto la Unión de Escritores Jóvenes bajo el alero de la Sociedad de Escritores. Ahí nos juntábamos en la UEJ y empezamos a hacer los talleres literarios, ahí nos enteramos en el año 1977 que, en la universidad, en Ingeniería, estaba la AFU y empezamos a ir para allá. (Alma Herrera/Macul)

Por otro lado, uno de los espacios que más trabajo costó rearmar algún movimiento fue, paradójicamente, en las carreras de artes. Dado que una de las Facultades más "depuradas", por parte de los Rectores militares, había sido la Facultad de Bellas Artes. Entre quemas de obras, destituciones, reestructuraciones, y la desarticulación de la sede del Parque Quinta Normal, recién se pudo volver a la actividad en abril 1974 en la sede de los Olmos en Macul. La escuela había sido completamente arrasada por los militares:

> Vi la destrucción de la escuela, fui testigo de eso, desde haber visto una escuela bullante, arte por todos lados, presencia artística, trabajo de todas las artes, cultura, grandes maestros y esto se cercenó violentamente, más de un 75% de los académicos el año 1973 fueron expulsados. (Jenia Jofré/Macul)

No obstante, en 1974 logró articularse el Grupo Semilla como un espacio de encuentro de la Escuela de Arte. Guarda origen con ex alumnos de la Escuela Experimental Artística y respondía a la aspiración de seguir una línea de arte comprometido. Entonces, tanto los grupos de teatro de Medicina Norte, los talleres de Literatura del Pedagógico y el Grupo Semilla de artes, sumado a la iniciativa de los grupos musicales de Ingeniería, seguidos de Antumapu formaron la primera base para el surgimiento de un movimiento mayor. De aquella manera se concreta la idea de un festival de música, en el cual se sumaban estas expresiones ya existentes en otras sedes, además de otros talleres como Fotografía. Era la oportunidad de "completar" las obras, frutos de la creación colectiva, mostrándolas a la comunidad universitaria. Ya hacia septiembre de 1977 la idea de un festival toma verdadera fuerza, cuando de a poco comienzan a integrarse los representantes de talleres de otras escuelas. Sin embargo, el primer festival de música, la piedra fundante de la ACU, fue posible gracias, a lo menos, 3 elementos: en primer lugar, la iniciativa del Conjunto Folklórico de Ingeniería dirigido por Rozas. Este, por aquel entonces, formaba parte de las Juventudes Comunistas en clandestinidad, si bien no había una conexión directa con la cúpula central, si seguía sintiendo su militancia en secreto. De allí que en el conjunto de música de Ingeniería reivindicara elementos como la sonoridad andina, además de intentar regenerar movimiento mediante la conexión artística con otros estudiantes. En segundo lugar, la actitud visionaria que adoptaron ciertos estudiantes, los cuales veían en este encuentro una posibilidad de poder entablar lazos y rearticularse. Muchos de ellos vienen con el ímpetu de haber participado en el proceso de la Unidad Popular de adolescentes, lo que se traducía en una inquietud política y cultural, la cual posee una dimensión inminentemente colectiva:

> Todo este movimiento que se junta en la universidad es un colectivo que viene con el impulso de gente que había alcanzado a vivir el proceso antes del golpe, lo cual le da una mística muy importante y mucha energía, ganas de hacer cosas y luchar contra la dictadura evidentemente. (Mauricio Gómez/Medicina Norte)

Entre los primeros miembros, Jorge Rozas resalta a Juan Carlos Cárdenas, Jenia Jofré, Rosa Flores, Hugo Sepúlveda, Jorge Valdés, Nicolas Eyzaguirre, entre otros. (*La Ciruela*, 1980, p. 3) En último lugar, guarda relación con las particularidades que presentaba la Escuela de Ingeniería, la cual era profundamente democrática y sus autoridades poseían una capacidad de dialogo con los estudiantes que era muy difícil de encontrar en otra Facultad:

> El Decano de Ingeniería nos envió a Vicerrectoría de Extensión de parte de él, o sea, un peldaño más abajo del Rector (Agustín Toro Dávila). Eso fue un elemento trascendental, no es solamente el trabajo de base […] conseguir el auspicio de Vicerrectoría de Extensión para este encuentro, nos validada para llegar a otras facultades, hasta nos pusieron el afiche diseñado por Juan Carlos Cárdenas" (Jorge Rozas/Ingeniería)

Al menos estos tres factores posibilitaron la realización del primer festival del cantar popular a fines de 1977. La planificación de este justificó las constantes reuniones en "el hoyo" de Ingeniería, el lugar donde ensayaba el Conjunto Folklórico, el cual se convertiría en el espacio que cobijaría aquellas largas jornadas de sábado: "Lo épico eran esas reuniones en 'el hoyo' de Ingeniería […] nosotros estábamos todos los sábados ahí las tardes enteras, yo creo que ya esas reuniones eran un acto creativo" (Ana Araya/Las Encinas). Poco a poco se fue reproduciendo identidad colectiva y se vencía la parálisis del terror mediante la generación de un nuevo tejido social que congregaba cada vez más participación de talleres que se iban sumando a la urdimbre. La idea desde un principio era invitar a participar activamente a los funcionarios y docentes, lo cual en un principio se logró con la confirmación del Conjunto Folklórico del SEMDA[51] y el Conjunto Folklórico Casa Central. Una vez ya definida la estructura general, y entre reuniones con las autoridades, nace el nombre de Agrupación Folklórica Universitaria (AFU), un nombre que si bien congregaba gran parte de expresiones que la conformaban, también tenía la intención de pasar desapercibidos ante los ojos de las autoridades militares, nadie sospecharía de lo que la misma Junta estimulaba mediante sus asesores; la música folclórica. Así, en el mes de octubre de 1977 se realiza el Primer Festival del Cantar Popular con el inesperado auspicio de Vicerrectoría de

[51] Conjunto compuesto por los funcionarios del Servicio Médico y Dental de los Alumnos.

Extensión y Comunicaciones[52]. "Los del Grupo Semilla hacen escenografía, los de teatro la locución y una performance, a nada se decía que no, a todo se decía que si para poder construir. Así se realiza el Primer Festival del Cantar a fines del 1977 a cargo de la AFU" (Jenia Jofré/Macul). El festival se llevó a cabo en jornadas preparatorias por cada sede, terminando en una gran final en el Teatro IEM. Tras el evento, poco a poco la cultura va dejando de ser clandestina para los integrantes de la AFU, se comienza a llenar la necesidad espiritual de encontrarse, creando un espacio donde poder verter las esperanzas de ser jóvenes. Tras el éxito del festival y los constantes encuentros en "el hoyo", se empieza a pensar en instalarse como un canal más abierto a las distintas expresiones artísticas que van surgiendo, por lo que se opta por generar otra instancia más:

> Se juntó tanta gente en ese encuentro, que lo hicimos en el teatro IEM, eran las 8 o las 9 de la noche y seguían llegando grupos que querían mostrar lo que estaban haciendo de distintas partes de la universidad. A partir de esta experiencia largamos un festival universitario desde la AFU, que se hizo en las sedes. (José Oda/Antumapu)

Así a finales de 1977 se desarrolla la denominada "Presencia Cultural Universitaria"[53], la cual consistía en una serie de jornadas culturales en cada sede, donde ya no solo la expresión folclórica era central, sino que hubo presencia de otros estilos musicales, teatro, poesía, plástica, artesanía, fotografía, entre otros tantos. Estas jornadas marcaron un precedente en cuanto a la acogida entre la comunidad estudiantil, así lo analizan a principios de 1978:

> Vemos que la realización de "Presencia Cultural Universitaria" fue muy positivo ya que permitió integrar a más disciplinas culturales […] Un aspecto muy positivo ha sido que en el montaje, preparación y realización de las actividades ha participado un gran número de universitarios, que creemos debe ser una de las principales características de nuestra actividad cultural (Ballet Folklórico Antumapu, 1978, p. 5)

Con este evento se consolidó la actividad cultural como una constante en la universidad, logrando generar participación, sociabilidad, identidad, confianza y alegría, aspectos

[52] Ver Afiche en el anexo.
[53] Ver afiche en anexos.

revolucionarios para uno de los periodos con más oscuros del país. Esta secuencia de jornadas culturales generó el entusiasmo de la AFU. Sus integrantes mediante seguidos encuentros se propusieron desplegar una estructura más eficiente y organizada que pudiese abarcar todas aquellas expresiones que se articulaban en los talleres, así recuerda Jenia Jofré del Grupo Semilla sobre aquellos días de finales de año:

> Estábamos juntos, nos hicimos amigos, mi abanico de amigos se amplió y nos reconocíamos como tal. Entonces, formamos una directiva compuesta por presidente, secretario, tesorero, encargado de comunicaciones y relaciones internacionales, entonces se le agrega el tema de cómo hacemos para seguir, ya que la Presencia Cultural Universitaria fue tan exitosa, tan pertinente; porque había teatro, música, danza, arte y folclor ¿por qué no hacemos algo así como las ramas?, ahí se crean las ramas. Partamos desde marzo con el primer Festival de Teatro, con la primera Exposición de Arte y ahí dijimos ¡dale! (Jenia Jofré/Macul)

El nombre de Agrupación Folklórica ya no contenía todo el caudal de expresiones artísticas que estaban confluyendo en su figura, por lo que se decidió cambiar el nombre a uno que respondiera a todas estas instancias culturales:

> Cuando en diciembre se realizaron los ciclos de ‘Presencia Cultural’ en Ingeniería, se vio la necesidad de dar un nombre más integrador, abierto, donde entrara todo estudiante con necesidad de expresarse en el campo creativo y la investigación. Por lo tanto, este año la AFU, pasó a convertirse en Agrupación Cultural Universitaria, ACU. (*La Bicicleta*, 1978, p. 5)

Así, los esfuerzos parciales y aislados lograron proyectarse en la agrupación, se abrió una vía de intercambio regular entre los estudiantes, talleres, creadores y artistas, que permitió a estos compartir sus experiencias en un espacio común:

> Así se inició la reconstrucci6n de la actividad estudiantil universitaria; a tientas, entre los escombros y el miedo. En ese contexto de apagamiento y oscurantismo, nos refugiarnos

> junto a muchos otros estudiantes, en los pequeños espacios libres de los Talleres Culturales de la ACU. (González et al., 1997, p. 10)

A pesar de contar con el esquivo apoyo en un principio de parte de las autoridades, estos prontamente irían poniendo trabas para impedir el funcionamiento de las actividades. Sin embargo, el año 1978 implicaría la consolidación de la ACU, ya a mitad de año se cuenta con decenas de talleres repartidos por las distintas sedes y escuelas, se realiza la bienvenida a los estudiantes nuevos, el primer festival de teatro, el segundo festival de música, una exposición de plástica y el primer concurso literario. Comenzaba la lucha y la gestación de un movimiento incipiente pero impetuoso: "nuestro manifiesto, nunca explícito, era primero ético y luego político. Luchábamos contra la dictadura y sus signos de muerte, en ese estado de cosas, no se podía vivir y los jóvenes queríamos vivir la vida." (González et al., 1997, p. 10). Por ende, todas estas instancias, que contaron con una autogestión y cooperación impresionante, reforzaron los lazos, tendieron nuevas redes y fortalecieron la estructura orgánica. Esta última, se caracterizaba por su eficacia en el desarrollo de las distintas tareas propuestas y, más relevante aun, daba cuenta de relaciones intersubjetivas que respondían a una estructura tremendamente particular.

3.2 La estructura organizacional

Una de las características fundamentales de la ACU fue su trabajo serio y organizado. Las reuniones en "el hoyo" se hicieron una tendencia común entre sus asistentes, se hacían todos los sábados del año y contaba con una amplia participación. Estas jornadas por lo general duraban desde el post almuerzo hasta que debían abandonar el salón porque la universidad se cerraba por la noche, en muchas ocasiones esas reuniones siguieron en las casas de algunos miembros o en alguna peña. Esta frecuencia en las reuniones implico un reforzamiento de los lazos, pero también se plasmó en la buena gestión de diversas actividades, lo que significó que "jamás se dejó de hacer una actividad previamente planificada" (Mauricio Gómez/Medicina Norte). La Estructura de la ACU se sostenía por la base de los Talleres Culturales, estos eran diversos y estaban expandidos a lo largo de las distintas sedes. Este se consideraba como la unidad básica de la ACU: "es entendido como un grupo humano que, sobre la base de un concepto amplio de trabajo colectivo, desarrolla

su quehacer en el terreno del Arte y la Cultura" y su principal función era ser aquel "lugar donde se recogen y manifiestan las inquietudes culturales de los universitarios; debe realmente representar aquellas inquietudes y valores que sustentan el aporte de cada uno de sus integrantes." (Agrupación Cultural Universitaria, 1979, p. 83) Estos talleres cubrían, principalmente, 4 áreas artísticas; música, literatura, teatro y artes plásticas, dentro de esta última se organizaban algunos talleres de fotografía, cine y arquitectura. Si bien en cada sede había algunas inclinaciones más o menos marcadas en cuanto al área predominante, los estudiantes eran libres de escoger y unirse a cualquier taller. Cada taller tenia a un delegado, escogido democráticamente, que se conectaba con la Asamblea general y este les transmitía la información a los demás integrantes de su taller, cabe destacar que las reuniones de la Asamblea eran abiertas, podía ir cualquier persona que integrara cualquier taller, pero solamente los delegados tenían derecho a voto, dando cuenta del carácter representativo y democrático que tenía el movimiento:

> Es un elemento determinante en nuestra Agrupación, el de la democracia interna. Cada uno de los integrantes de la ACU ha estado en condiciones de participar en cada uno de los debates que preceden a la toma de decisiones en la Agrupación; así mismo, todos nuestros representantes han sido elegidos por la asamblea. y en la Directiva se encuentra representada la totalidad de las Ramas Artísticas y Sedes Constituidas. (Agrupación Cultural Universitaria, 1979, p. 5)

Al mismo tiempo los talleres se agrupan en dos niveles: por ubicación geográfica, o sea por las sedes de la ACU en la que se encuentre y por Rama de actividad artística, por lo que continuamente se realizaban asambleas por Rama y por Sede,

> Este sistema de funcionamiento era muy interesante porque le daba una doble orgánica, territorial y por ramas artísticas, te permitía relacionarte con los estudiantes y con los talleres culturales de distinta manera. La territorial era más política, de conducción y la estructura por Rama Artística era más programática, del hacer cosas, hacer festivales, etc. (Mauricio Gómez/Medicina Norte)

A su vez, cada Rama y Sede tenían un encargado, comprendiendo un total de 4 encargados de Ramas (Música, Teatro, Literatura y Plástica) y 5 encargados de Sedes (Macul, Centro, Antumapu, Salud e Ingeniería). Estos formaban parte de la Directiva de la ACU, la cual se constituía por presidente y los encargados de las comisiones de: finanzas, relaciones públicas, publicidad y difusión, y secretaría, a fines de 1979 se añadiría el director de la revista *La Ciruela* como una comisión más.[54] Por otro lado, en las oportunidades donde se necesitaba aunar toda la cooperación posible, como los festivales de música, se despliegan comisiones especialmente para organizar y gestionar estos eventos. En tanto, la Directiva se escogía mediante las votaciones de los delegados en representación de sus áreas específicas, lo que se traducía en la idea de que desde las bases de la estructura partiera todo, por lo que, si bien hay una estructura orgánica clara y definida, esto respondía más bien a una cualidad funcional, que a una organización jerárquica:

> La democracia fluía, todo podían opinar y hablar, más bien el problema era la falta de tiempo para poder conversar y apoyar. Estaban todas las posibilidades de traer ideas y aportar a las ideas, no había grandes proceres que definieran lo que había que hacer y cómo se hacía, sino que íbamos haciéndolo entre todos. (José Oda/Antumapu)

La idea de la directiva parecía más responder a un mandato de los mismos talleres y participantes activos de la ACU, organizando y coordinando de mejor manera todas las propuestas y tareas que surgían. Por otra parte, la concepción misma de la ACU responde a factores coyunturales del periodo histórico, por lo que difícilmente pueda ser una experiencia replicable. En este sentido, tanto el "silencio artístico" como la destrucción de todas las organizaciones estudiantiles en la universidad, llevaron a un proceso de "autopoiesis"[55], reconstruyéndose a sí mismos desde lo colectivo. En este entendido:

> La ACU fue un proceso de autoorganización, si hubo presidente es porque había necesidad de un presidente, el colectivo generó un presidente para cumplir ciertas funciones, no se

[54] Ver Organigrama en los anexos.

[55] Concepto acuñado por H. Maturana y F. Varela. Revisar en: Varela, F.G., Maturana, H.R., Uribe, R. (1991). Autopoiesis: The Organization of Living Systems, Its Characterization and a Model. In: Facets of Systems Science. International Federation for Systems Research International Series on Systems Science and Engineering, vol. 7. Springer, Boston, MA. https://doi.org/10.1007/978-1-4899-0718-9_40

> trató de que hubiera una estructura vertical, para nada, era una estructura de autoorganización muy en red, se definían una serie de funciones porque parecían lógicas. (Juan Manuel Pérez/Medicina Norte)

La ACU se diferencia por mucho de otras experiencias ligadas al movimiento estudiantil, eso puede ser explicado tanto por la impronta político-social que habían vivenciado anterior al Golpe y por la misma necesidad de reencontrarse desde una dimensión totalmente contraria a lo que se estaba imponiendo desde arriba: un sistema neoliberal esencialmente piramidal. Es por ello, el carácter horizontal de las relaciones intersubjetivas de los miembros ACU, una conexión caracterizada por valores como la fraternidad:

> Se habla del espíritu ACU, donde prima la amistad, la solidaridad, el compañerismo. No había relaciones de verticalidad, no hay jerarquías, hay espontaneidad de producción de actividad, desarrollada con naturalidad. El movimiento nace de una generación que venía con esa fuerza. (Remis Ramos/Macul)

Sin duda, estos rasgos "residuales"[56] de la experiencia de la Unidad Popular son trascendentales: "la ACU era un proyecto unitario, tenía esa utopía, el de ser compañeros. Somos herederos del proyecto más utópico de la Unidad Popular" (Ana Araya/Las Encinas). A su vez, la Unidad Popular aparecía, de cierta manera, como aquello que había que reivindicar, lo que estaba quebrado y escondido en un profundo baúl. La ACU también permitió a sus miembros reivindicar la idea de que la UP no había sido un error, sino un proyecto truncado por los sectores dominantes. En ese sentido, para Jenia Jofré "la ACU tiene todo sobre la UP, la ACU era un homenaje a la UP y reivindicar todo lo bueno: pensar en el otro, construir un país solidario y socialmente creativo" (Jenia Jofré/Macul). De modo que, la ACU representa valores residuales, no solo de la Unidad Popular, sino que de todo el movimiento obrero y de la izquierda chilena durante el siglo XX, la ACU es depositaria de una memoria social anquilosada. Se habla del espíritu ACU, donde prima la amistad, la solidaridad, el compañerismo. No había relaciones de verticalidad, no hay jerarquías,

[56] Según Raymond Williams: "Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente –cultural tanto como social– de alguna formación o institución social y cultural anterior." (Williams, 2000, p. 144)

hay espontaneidad de producción de actividad, desarrollada con naturalidad. El movimiento nace de una generación que venía con esa fuerza" de la experiencia de la Unidad Popular.

Otro rasgo particular de la ACU, es que este constituía un espacio donde se abolía la competencia. Los festivales no tenían lugares, esto se publicaba en un folleto que invitaba al cuarto festival de música en 1980: "hay que decir que no hay vencedores ni primeros lugares. El caupo (Caupolicán) no es más que un estímulo y un reconocimiento al trabajo" (ACU, 1980). O en el concurso de Literatura de 1978:

> El concurso literario no es para nosotros la competencia gratuita que premia a "los mejores" descarta a "los restantes" y termina necesariamente en los aplausos y los premios. Queremos hacer de esta iniciativa la culminación de un trabajo conjunto que nos permita crecer y proyectarnos como personas y como creadores." (Rama de Literatura ACU, 1978)

La especificidad de la ACU como colectivo, adquirió particularidades únicas, en donde confluyeron estudiantes con tendencias políticas muy marcadas, entre ellos Juventudes Comunistas (JJ.CC), socialistas (JJ.SS), MAPU (y su división Garretón/Gazmuri), pero también muchos estudiantes que no militaban. Sin embargo, esto nunca fue un problema en la agrupación: "La diversidad de expresiones era la mayor fuerza de la ACU y valorar esta diversidad en esas tardes en el hoyo. Se respetaban la diversidad de opinión, la colectividad era la mayor fuerza" (Ana Araya/Las Encinas), por otro lado, para Mauricio Gómez "la ACU tenía muchos militantes, pero no era un espacio donde lo partidario fuera lo principal […] con la ACU para mí fue suficiente por mucho tiempo, la ACU me llenaba completamente en el sentido social y político" (Mauricio Gómez/Medicina Norte). La principal militancia en la ACU era la ACU, por lo tanto, se constituyó un movimiento muy respetuoso dado que en su extendida estructura había estudiantes con una visión política desarrollada y otros que tenían una visión cultural, a los cuales le interesaba estar ahí porque no había más espacio para hacer cultural. La ACU se articuló desde una lógica colectiva horizontal y fuertemente comprometida con lo que se estaba haciendo, en circunstancias donde en la misma universidad detenían, torturaban y desaparecían a compañeros. No obstante, el compromiso por la causa prevalecía en todas las circunstancias y constantemente con una buena disposición:

> Dejarse vencer por el miedo era traicionar a tus compañeros, a los que estaban igual de asustados que tú, pero había que sacar las actividades. Todo esto estaba salpicado también por la alegría, por el humor, por el burlarse de nosotros mismos. Había mucho humor, esto fue un elemento fundamental. (María Angelica Sánchez/Sede Olivos)

En este sentido, la ACU implicó un espacio donde el tejido social se fue recuperando, a la vez que se renovaba. Parte fundamental fue reír, enfrentar cada situación con humor, esto de por si implicaba una actitud tremendamente contracultural:

> En una dictadura lo más revolucionario es sentarse en la mesa y conversar, en que la gente volviera a encontrarse en una mesa con alguien cantando, gente bebiendo, comiendo y conversando ya era un cambio increíble […] En dictadura hasta lo más trivial se convierte en rupturista. (Juan Carlos Cárdenas/Antumapu)

Finalmente, la dimensión social de la ACU es relevante porque permite entender sus particularidades, tanto las memorias recientes residuales como aquellos aspectos que surgen de la coyuntura autoritaria y fascista. Aquello que permitió que brotara lo "emergente"[57], mediante la construcción de un sentido colectivo único, que posibilitó el recomponer confianzas, vencer el miedo y ofrecer un puente donde la identidad común y el discurso contestatario pudiesen ser contenidos.

3.3 El arte de la ACU

A lo largo de la historia, el arte y la política han estado estrechamente vinculados. Pareciese que la producción artística no puede ser entendida del todo sin la dimensión política, la cual provee su contenido y manifiesto. Si se entiende que el artista es un sujeto social tanto como cualquier otro y que posee una mirada profundamente crítica, entonces el arte se convierte en una expresión potencialmente política. Durante la Unidad Popular esta vinculación no solo era entendida a

[57] Según Williams lo emergente es: "los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante (y en este sentido "especie-específico"); y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella" (Williams, 2000, p. 145)

cabalidad, sino que se estimulaba en todas sus vertientes, por esta razón una de las principales preocupaciones del gobierno era la democratización de los espacios artísticos, democratización entendida en clave de acceso y participación de instancias creativas, en esta tarea las universidades contaron con un papel protagónico. De ahí que la creación artística se tornara profundamente simbólica en aquel proceso y, por lo tanto, tan peligrosa en dictadura. Es por aquel motivo que una de las primeras acciones de la Junta Militar es intervenir las universidades con un mayor énfasis en la Escuela de Arte, destruyendo una enorme cantidad de producciones artísticas, destituyendo a la mayoría de los docentes artistas y desterritorializar las carreras artísticas y afines trasladándolas a otros espacios. En el marco del primer Seminario ACU en 1979, Francisco Brugnoli expuso:

> La disminución de matrículas en las escuelas de arte, resulta alarmante. La Facultad de Bellas Artes recibía 500 alumnos en su primer año común. Actualmente, me han informado, su cupo es de 120 estudiantes, de los cuales el 90%, opta por la carrera de Diseño Publicitario. (Agrupación Cultural Universitaria, 1979, p. 32)

En medio de la dictadura y con el sistema neoliberal implementándose ferozmente, ya había una gran baja en los estudiantes que estudian arte, si bien se puede inferir que este proceso ya responde a una instrumentalización de las carreras universitarias para con la economía, también es señal de que el arte no era una opción viable porque estaba siendo perseguido y se había instaurado un “silencio artístico” o apagón cultural. En este sentido, la labor de la ACU resulta fundamental para reactivar el espacio universitario como un lugar profundamente artístico, lo que implicaba un sentido contracultural hacia aquel modelo de sociedad que se estaba imponiendo. Los rasgos residuales sobre el sentido del arte antes del golpe militar, proveyeron a la ACU de la siguiente noción:

> El arte es una actividad practica a través de la cual se evidencia la conciencia crítica del hombre. su particularidad más característica es que su fin, consciente o no por parte del artista, es reproducir la realidad, reflejarla mediante imágenes sensoriales como las musicales, literarias, escénicas, plásticas, etc. (Agrupación Cultural Universitaria, 1979, p. 76)

Esta idea de arte que poseían los integrantes de la ACU, da cuenta de un rasgo intrínsecamente político, el quehacer artístico no podía concebirse disociado de una conciencia crítica y coherente con su posición en la sociedad. Es por ello, que la producción artística en la Agrupación Cultural Universitaria es un elemento constitutivo central de esta.

En las principales áreas artísticas en que la ACU desarrolló su producción artística mediante los talleres (música, teatro, literatura y plástica) se puede evidenciar la constante presencia de algunas figuras centrales en las que reposaba la reivindicación político-cultural de la agrupación. En la Rama plástica, por ejemplo, hubo un gran apoyo de parte de los artistas exiliados y los que resistían en el país:

> La Rama plástica contó con el aporte generoso de diversos artistas como: Nieves Yankovic, Jorge Di Lauro, Sergio Bravo; los artistas en el exilio que donaron sus obras José Balmes, Gracia Barros, y Guillermo Núñez; los que fueron jurados del Concurso de Plástica; Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Francisco Brugnoli, Mario Irarrazabal. Era muy motivador, no éramos nosotros solos, había apoyo, había gente que creía en este grupo de estudiantes. (María Angelica Sánchez/Sede Olivos)

Los grandes referentes y símbolos de la Rama plástica fueron José Balmes, Gracia Barrios y Guillermo Núñez, los cuales habían sido exiliados luego del golpe de Estado. Sin embargo, su compromiso con la ACU, junto a José Luis Fajardo, quedó evidenciado al enviar diversos grabados hechos en el exilio, los cuales estuvieron a cargo de la Rama plástica:

> Lo primero que hicimos fue la exposición de cuadros de Balmes, Barros y Núñez. Una exposición de grabados del decano de la facultad exiliado, de los artistas más comprometidos y emblemáticos con la unidad popular que nos mandan una exposición de grabados desde el exilio, eran unas obras preciosas […] Ahí recurrimos a todos los contactos que quedaban en Chile, de la gente de arte, para que nos ayudaran a darle dignidad a esta exposición. Hicimos la exposición, logramos hacerla en el Centro Imagen con una instalación bellísima, enmarcada, con autoridades y artistas que llegaban a verla. La exposición estuvo como 2 meses instalada y nadie le hizo nada. Eso fue la Rama de arte que logro entrar con ese nivel de fuerza. (Jenia Jofré/Macul)

Relevantes fueron también, en aquel año, la primera Muestra de Plástica de Universitaria y el ciclo de charlas “Hombre Americano”. Durante 1980, la Rama organizó una muestra de plástica, con el fin de que se exhibieran las creaciones de los estudiantes, esta tenía por tema central “el joven”, no obstante, durante aquel año la persecución y censura hacia la ACU se hacía evidente tras la prohibición por parte de las autoridades de montar la muestra, sin embargo, el ingenio y rebeldía era una característica intrínseca de la ACU, la muestra se organizó de forma itinerante por la universidad: “hicimos una exposición de cuadros, donde no se usó paredes, sino que cada uno andaba con un cuadro y lo movía para todos lados, era una exposición pero caminante, así desafiábamos la autoridad.” (Remis Ramos/Macul) Lo cierto es que la Rama plástica, a través de las diversas expresiones artísticas y sus técnicas, posibilitó la articulación de un movimiento donde la creación colectiva y el compromiso social se integraron, recuperaron su potente vitalidad y sentido político.

En la literatura, las figuras contemporáneas como Enrique Lihn y Nicanor Parra, profesores del Departamento de Estudios Humanísticos, fueron cruciales en la formación literaria e intelectual de muchos miembros de la ACU. Sin embargo, las figuras de Gabriela Mistral y Pablo Neruda, este último en mayor medida, se convirtieron en referentes fundamentales para los talleres de la Rama de Literatura. Neruda, revestía un simbolismo político más potente, dada su vinculación con el gobierno de la UP y su militancia. Sin embargo, era su obra lo que se podía resaltar de forma explícita. Tanto así que, la Rama realizó el primer concurso de Literatura “palabras para el hombre”:

> Realizamos el Concurso Literario “palabras para el hombre”, pensado en la figura de Neruda. Llegó gente de todas partes, desde la católica, etc., también emitimos el Boletín ACU, donde le hicimos una entrevista a Neruda como si volviera de la muerte, como si estuviese viviendo en la dictadura y nos conversara (Alma Herrera/Macul)

Neruda representaba un Chile que había sido borrado, sin embargo, reafirmaba las convicciones de los estudiantes que habían vivido álgidamente el proyecto de la U.P. Para los estudiantes esto se traducía no solo en lo visual y los homenajes, además se organizaban viajes a

su casa de Isla Negra, donde acudían diversos talleres, además se entablaron cercanas relaciones con su viuda Matilde Urrutia, quien en algunas oportunidades donó premios para los concursos literarios. Sin embargo, la figura de Neruda no se tradujo en una poesía con su estilo, más bien como un símbolo en pos de la construcción de un movimiento cultural. En aquellos años grandes escritores y poetas resaltan en la ACU; Gregory Cohen, Jaime Collyer, Roberto Brodsky, Rubén Diaz Eterovic, Diamela Eltit, Clemente Riedemann, Rodrigo Lira, Armando Rubio, Jorge Montealegre y la constante participación de estudiantes de otras universidades como Eric Polhammer. Este último recitó un poema llamado "los helicópteros" en una de las jornadas de Presencia Cultural Universitaria en el tiempo de la AFU. Este poema plasmaba los duros días de dictadura en donde el sonido de los helicópteros militares era un ruido constante en la ciudad:

> Hasta que llegaron los helicópteros y los helicópteros
> se establecieron desde allí hasta siempre
> girando y zumbando como tábano
> de acero los helicópteros
> girando sobre nuestros cerebros,
> zumbando sobre nuestros cerebros […] (Polhammer, 1978, p. 3)

La literatura de la ACU se caracterizó por volcar la cotidianidad a los escritos, por elaborar desde la denuncia social notables trabajos literarios. Ejemplo de ello es el poema Restrojos de Gregory Cohen, el cual recoge una mirada de Santiago y su transformación, resaltando de gran manera los aspectos autoritarios y neoliberales de la época:

> Temblando estas de cabo a rabo
> Un espasmo te agita
> Torpe y fingido
> Como el orgasmo de una puta
> Un remolino marea
> La dignidad de tus palabras
> Un undular de sables
> Podan las rizadas

Cabelleras del pensamiento
Mutilando
Negando reposo a los abatidos
Por el proyecto de la nueva ingeniería […] (Cohen, 1979, p. 15)

La crítica al neoliberalismo se hizo cada vez más frecuente. Tanto en música y poesía habitualmente se reflejaban los cambios estructurales, políticas que no solo se introducían en la arena económica, sino que penetraba mediante un sistema ideológico y cultural prefabricado. Ya a inicios de los ochenta y con la nueva constitución, el sistema de libre mercado ya mostraba sus primeros signos de un precoz agotamiento, desatándose una terrible crisis económica y social en 1982. En este contexto se realiza el 5° Festival del Cantar Universitario y el profesor aimara Pedro Humire Loredo, docente de pedagogía en castellano, declamaba su poema *Por la paz y por la vida*:

En vez de misiles queremos libros,
Y en vez de "Mirages" queremos poemas.
En vez de enseñanzas del capitalismo
Queremos sabiduría de nuestros abuelos […]
Hombres, mujeres de cualquier condición,
Tienen derecho a su dignidad,
Tienen derecho a vivir en Paz. (Humire, 1981)

El grueso de la producción literaria de la ACU, sobre todo la poesía, se generó en clara resistencia al régimen militar. Se constituyó como una clara referencia a un proceso de exilio interior, lo que Iván Carrasco reconoció como "la poesía social de la contingencia" entre los años 1977 y 1987, en donde:

> El sujeto adopta la actitud de un hablante testimonial, vale decir, la de un testigo participante y comprometido con las situaciones que expresa o refiere, que asume la defensa de las personas y valores de los sectores involucrados en el rechazo del régimen autoritario. Su poesía, por tanto, se sitúa como un elemento más de una lucha de liberación del país […] (Carrasco Muñoz, 1989, p. 38)

La poesía de la ACU se desarrolló como uno de los principales dispositivos artísticos de critica a la dictadura y su proyecto. La literatura de esta época no gozó de masividad, debido a la persecución y censura, sin embargo, se destacaron por un discurso en clave de reflexión y denuncia, elaborado desde los intersticios del lenguaje y la elaboración de nuevas formas expresivas.

La elaboración artística de la ACU respondió claramente a su contexto coyuntural, tomó lo que tuvo a mano para producir arte y conferirle un poder simbólico extremadamente potente. En este sentido, el teatro fue una de las puntas de lanza del movimiento que se generó a partir de la ACU.

La Rama de teatro comienza a tomar forma a mediados de 1978, cuando los talleres de teatro Antumapu, Grupo Encierro, Medicina Norte, Medicina Oriente y la Escuela de teatro iniciaron la organización del primer Festival de Teatro Universitario. Desde allí se comenzó a evidenciar la calidad y lo poderoso que sería el teatro para los miembros de la ACU:

> Aparece una obra de teatro loca total, que hace un enredo de mallas y cordeles donde todos los que están adentro del teatro están presos, estábamos todos debajo de esa malla de cordeles. Eso no lo podías haber dicho de otra manera, nosotros estamos en dictadura, estábamos atados y era una sensación de risa, emoción y fuerza.[58] (Jenia Jofré/Macul)

A medida que pasa el tiempo más talleres y grupos de teatro aparecen en la rama, como el grupo Cercha de Arquitectura y teniente Bello creado por Gregory Cohen y Roberto Brodsky en 1980. Este último montó la prestigiada obra *Lily yo te quiero* durante el tercer festival de teatro: "la obra se sumerge en un teatro experimental, interesante y vital, cuyo personaje central es el lenguaje" (Las ultimas noticias, 1983). Si bien la mayoría de la actividad teatral fue realizada por aficionados, a medida que avanzan van adquiriendo mayores destrezas en la dramaturgia, tanto en la creación como en la ejecución de las obras. Una de las razones de este crecimiento fue el vínculo con el mundo teatral profesional: "teníamos unas actividades que se llamaban encuentros con el teatro profesional, teníamos 'movidas' con el SIDARTE, muy presente Jaime Vadell, entonces

[58] Ver fotografía en anexos gráficos.

ellos hacían una función especial para el mundo universitario y nosotros llevábamos nuestro público, luego hacíamos un conversatorio" (Mauricio Gómez/Medicina Norte). El movimiento va descubriendo códigos, construyendo un lenguaje y formatos de expresión que permitió romper el marco del silencio y la represión que se les imponía, en el entendido de que el acto creativo también implicaba arriesgar la vida.

En la música los principales símbolos eran Violeta Parra y Víctor Jara, siendo este último menos explicito debido al claro peligro que significaba traer su figura al espacio público. Sin embargo, tanto el estilo único de este cantautor como su impronta política, trascendió a tal punto que muchos de los artistas que surgieron y participaron de la ACU se vieron influenciados por él, además se constituyó como un elemento clave en la lucha cultural contra el régimen militar, el cual lo había ejecutado impunemente hasta el momento. Es así como en afiches, invitaciones y trípticos[59] aparecía su figura de manera solapada, irreconocible quizás para aquellos estudiantes y autoridades ajenos a la izquierda, pero si reconocible para el resto de los estudiantes. En la Rama de música, fue uno de los símbolos centrales, tanto por su aporte musical solista como por su influencia en la conformación de Quilapayún y su colaboración con Inti Illimani. En los festivales musicales de la ACU, apareció en diversas creaciones, pero sin duda la que se guarda más a fuego en la memoria es el tema *Homenaje* compuesto por Luis Le-Bert del grupo Santiago del Nuevo Extremo e interpretada en el 4to Festival de música en 1980. En sus letras se resaltan las líneas:

> ¿Quiénes son los que enredadas las manos se acuerdan del cantor?
> no vacilaremos en tenderle una canción,
> un millón de voces le dirán que no fue en vano,
> que nos diera de su boca el pan del aire y una flor,
> Víctor, gran ausente desde siempre te cantamos (Santiago del Nuevo Extremo, 1980)

Misma relevancia, pero más explícita, fue la figura de Violeta Parra en la música de la ACU. Su imagen aparece desde la época de la AFU en diversos afiches, invitaciones[60] y en creaciones musicales. Entre ellas resaltan las composiciones de René Figueroa y su canción *Violeta* presentada

[59] Ver en el apartado de anexos gráficos.
[60] Verlas en el apartado de anexos gráficos.

en el festival de 1979, las interpretaciones de *Gracias a la vida* por Marcela Larravide y *El rin del angelito* por el Taller de Música y Danza de la Escuela de Derecho en el festival de 1978. Por aquel entonces Violeta era transversal, de cierta manera había una flexibilidad hacia su figura por parte de las autoridades, ya que no alcanzó a participar físicamente del proceso de la Unidad Popular. En cambio, para la ACU, los artistas que resistían en aquella época y los emergentes, su imagen es central porque de allí parte el movimiento musical más trascendental en la historia de Chile. En este sentido, los espacios propiciados por la ACU son fundamentales para generar un nuevo movimiento que se articuló como heredero de La Nueva Canción Chilena: El Canto Nuevo. Entre los principales exponentes que participaron y colaboraron activamente, tanto en los talleres como en los festivales de la ACU se encuentran: Nano Acevedo, Isabel Aldunate, Eduardo Peralta, Jorge Yáñez, Daniel Campos, Ortiga, Santiago del Nuevo Extremo, Schwenke & Nilo, Capri, Sol y Lluvia, Grupo Abril, Aquelarre, entre otros. Así se recuerda estas instancias en el libro biográfico *El viaje de Schwenke & Nilo:*

> La participación de Schwenke y Nilo en el segundo Festival de la ACU realizado en noviembre en el Teatro Caupolicán de Santiago puede ser calificada como consagratoria. Nelson y Marcelo cantaron *El Viaje* en ese verdadero ritual de iniciación que significa actuar para un público multitudinario por primera vez en la vida. para el dúo fue importante haber pasado por esta experiencia en el primer momento de su trayectoria, sobre todo si se tiene cuenta que el tipo de canción que pretendían proyectar en un momento difícil. (Riedemann & Schwenke, 1989, p. 9)

Pero yo creo que saben
Donde duermen esos niños
Congelados en el frío
Tendidos al pavimento
Colgando de las cornisas
Comiéndose a la justicia
Para darle tiempo al diario
Que se ocupe del deporte
Para distraer la mente

Para desviar la vista […] (Schwenke & Nilo, 1979)

Este nuevo movimiento se articuló durante la época más dura, debían en muchos casos sortear la censura y las acusaciones directas, por lo tanto, desarrollaron un lenguaje profundamente poético, el cual imprimieron en sus letras, pero sin dejar de lado la representación de la realidad en sus producciones:

Como un ave nocturna
Voy volando, voy volando
Como llora tu pelo, voy llorando
En el cielo una paloma, una paloma
En el suelo un sonido la desploma
[…] que se vuelve a quejar
Y que vuelve a gritar
Que le apagan la vida. (Campos, 1980)

Si durante el movimiento de La Nueva Canción Chilena el leitmotiv era el rescate del folclor de raíz, la vida campesina, los sectores semiurbanos y la exaltación de lo latinoamericano, en el Canto Nuevo, uno de los elementos centrales, fue el expresar y denunciar la represión cultural, social y política de la dictadura en el ámbito urbano. Esto queda reflejado en la canción *En mi ciudad* de Santiago del Nuevo Extremo, que trata sobre aquellos oscuros años en un Santiago herido:

En mi ciudad murió un día
El sol de primavera
A mi ventana me fueron a avisar
Anda, toma tu guitarra
Tu voz será de todos los que un día
Tuvieron algo que contar (Santiago del Nuevo Extremo, 1979)

En los más de cinco festivales de música de la ACU, el canto también tomó forma de denuncia contra las desigualdades económicas y sociales que contrastaban con la implementación del libre mercado. Eduardo Peralta, a partir del *boom* neoliberal de finales de los setenta, mezclo música y poesía para componer canciones que, ante el masivo público del "Caupolicanazo" de 1978, manifestaban las siguientes líneas:

Hay una vitrina hermosa
con juguetes made in USA
Y hay sonrisas y aguinaldos
que son como suaves brisas
para los pobres hay saldos
y a falta de sopas
caldos de aguinaldos y sonrisas (Peralta, 1978)

La locomotora va echando humo, humo, humo, humo
La locomotora de la sociedad de consumo
¿Quiénes son los maquinistas?
Accionistas embusteros
Banqueros capitalistas
Capitalistas banqueros
Vejetes por mayoristas
Enfundados en dinero (Peralta, 1978)

El espacio brindado por la ACU en los concurridos festivales de música, proporcionó uno de los espacios claves para la articulación del Canto Nuevo, aportando no solo con las instancias organizativas de los eventos sino con un enorme despliegue de los talleres de la Rama de música. Allí se propició la creación colectiva como proceso por el cual se fortalece un colectivo y sus rasgos identitarios. Muchos de aquellos grupos surgidos de los talleres reivindicaron la sonoridad del folclor nortino y enarbolaron, en muchas ocasiones, un discurso latinoamericanista, símbolos inequívocos de la revolución cultural de la U.P. Algunos de esos grupos eran el Conjunto Folklórico de Ingeniería, TEMU, Conjunto Raíces (sede Valparaíso), Grupo Antara, Grupo

Hualquis quienes interpretan canciones de Ángel Parra y Patricio Manss, Taller de la Facultad de Música, entre otros. Por otro lado, el símbolo de los festivales de música de la ACU es la paloma de la paz[61], al igual que la imagen que representa el movimiento del Canto Nuevo, guardando relación con la urgencia de la paz en un contexto de desastre, caos y muerte.

En los talleres y festivales del cantar universitario se plasmaron las sensaciones personales, se resaltaron figuras artísticas fundamentales, se denunciaron los problemas que aquejaban a los sectores populares, se protestó contra la dictadura, se interpeló la instauración de los proyectos dominantes, se combatió en el escenario contra la censura, la represión y las normas imperantes.

3.4 El discurso: un espíritu contracultural

Uno de los aspectos característicos de un movimiento contracultural es la creación de un lenguaje y símbolos propios. El discurso de la ACU se desarrolla de manera tal que responde a la coyuntura de los momentos que se van viviendo en el colectivo. De una etapa inicial en donde la intensidad de vulneración a los Derechos Humanos era aberrante y las confianzas estaban profundamente dañadas, había que ser muy cuidadoso con respecto a explicitar ciertas ideas. Por lo cual la ACU tuvo que crear y desplegar un lenguaje sumamente críptico, sin embargo, a medida que se vence el miedo y la agrupación se establece con una fuerte presencia en la universidad, su discurso seria cada vez más explícito en cuanto a establecerse en contra del régimen militar. Este lenguaje único, estuvo cargado de lo simbólico, pero en perfecta sintonía con otros interlocutores, propiciando todo un lenguaje visual y metafórico que los estudiantes reconocían rápidamente, configurándose como una de las grandes herramientas desplegadas por la ACU, lo que supuso poder conectar cada vez más con personas que comprendían de inmediato este lenguaje:

> Los grupos sociales subordinados a dictaduras no siempre presentan su oposición de forma explícita y mediante un accionar político definido como tal. Es más, a menudo se manifiestan, como fue el caso de los primeros años de dictaduras en Latinoamérica, de forma oculta, como un discurso que burlaba a los poderosos al apelar a crípticos

[61] Ver afiche en anexos.

> simbolismos, fingiendo aceptar el estado de cosas cuando en realidad se combatía; o apelando a la ideología dominante para justamente luchar contra su poder. (Muñoz Tamayo, 2006, p. 14)

Parte importante del desarrollo de un lenguaje propio de la ACU fue gracias a la revista *La Ciruela* la cual se publicó desde 1979 a 1982. Esta hizo parte importante de la segunda etapa de la ACU, del desarrollo de un discurso proclive al enfrentamiento, pero siempre desde un lenguaje críptico y satírico. Si bien su función principal fue la de difundir las actividades de la ACU, informar y dotar de un espacio cultural sus publicaciones, su lenguaje grafico fue fundamental para denunciar y tensionar el discurso hegemónico. Su lema era "la ciruela florece siempre antes que la primavera", inspirado en la *oda a la ciruela* de Neruda, hacía clara alusión a la juventud chilena de aquellos años. Sus principales dibujantes fueron Juan Carlos Cárdenas, Juan Manuel Pérez y Andrea Grossi, desde allí se manifestaron malestares y se evidenciaron denuncias hacia la represión, la censura y la imposición del neoliberalismo.[62] Sin duda *La Ciruela* cumplió un papel fundamental, colaboró a que la ACU fuese peligrosa, pues la revista se difundió de gran manera, incluso en la sede de Valparaíso: "yo era distribuidora de *La Ciruela*, cuando Aglae venía a Valparaíso siempre me traía el ultimo numero de la revista y yo la repartía en el Pedagógico y en la Facultad de Medicina" (Thelma Raphael/ACUVAL) el gran alcance de la revista permitió que calara profundamente en la memoria colectiva de la ACU, convirtiéndose en un símbolo inequívoco de resistencia medial de la época.

El discurso se desarrolló a contrapelo de lo que ocurría a nivel nacional, tímidamente en aquellos tiempos de la AFU comienza a germinar la resistencia en la universidad, lo primero en regenerar es la confianza y el sentido de libertad:

> Lo que unía era la actitud contra la dictadura y lo otro, es que fue un momento muy creativo, y digo una barbaridad, pero nunca fuimos más libres que durante la dictadura, es un contrasentido, pero de un punto de vista cultural hubo una efervescencia, porque no había nada, había que crearlo todo, los textos, las obras de teatro, las canciones, todo. (Juan Carlos Cárdenas/Antumapu)

[62] Ver algunos dibujos en el apartado de anexos gráficos.

> La ACU nos dio un propósito. Inventamos un lugar, lo creamos nosotros, todo el mundo cooperó de alguna manera, lo lindo de la agrupación es que todo el mundo hizo su aporte y nos sentimos parte de una épica antidictatorial, nuestra función era enfrentarnos a la dictadura, ese es el propósito que nos entregó […] la ACU genera un cobijo, pero no un cobijo para la lluvia no más, sino para ir a detener la lluvia, vamos a detener el maltrato existencial que estamos sufriendo. (Jorge Rozas/Ingeniería)

El derecho a ser personas, por eso luchaba la ACU, en primera instancia eran pocas las reivindicaciones, se defendía más bien los derechos humanos básicos. No obstante, la ACU tomó una fuerza avasalladora, inundada de un espíritu juvenil que poco a poco se constituyó como un dispositivo que puso en tensión la retórica hegemónica, constituyéndose como el primer movimiento contracultural en plena dictadura. Tal como plantea Tania Arce: "la contracultura es una oposición, un cuestionamiento de todos los métodos autoritarios y coercitivos existentes" (Arce Cortés, 2008, p. 264), así también lo entendían muchos miembros de la agrupación:

> El propósito es un enfrentamiento con la dictadura, terminar con la dictadura desde este ámbito, era lo que nosotros podíamos hacer, pero era un movimiento antidictatorial, antifascista, contestatario, tan contestatario que no existía antes del 73 y solo existió cuando teníamos este enemigo común. (Jorge Rozas/ingeniería)

Si bien esta lucha se fue organizando paulatinamente, es desde 1979 cuando la imposición del modelo neoliberal comienza a calar en las capas sociales, tal como menciona Donoso: "la sociedad chilena experimentó una transformación profunda en su constitución a partir de la imposición del autoritarismo y del neoliberalismo como paradigmas ideológicos." (Donoso Fritz, 2019, p. 15) esto tensionó aquellos aspectos residuales en los miembros de la ACU:

> Lo que se estaba dando en el fondo era una lucha cultural contra el modelo que se estaba integrando de otra cultura, que se instaló y que hemos visto expresarse en el Chile de hoy, que justamente son otros principios, otros valores, entonces nuestra lucha fundamental era por la cultura (José Oda/Antumapu)

> El individualismo fue lo que más se cultivó durante la dictadura y es lo que hoy nos está haciendo daño porque no hay capacidad de pensar en el otro, y nosotros por formación si pensábamos en el otro, en el amor ya sea por influencia del hipismo y de las guerras en el extranjero… (Jenia Jofré/Los olmos)

La ACU se constituyó contraculturalmente a través de las producciones artísticas como la principal arma política pero también mediante su organización horizontal y solidaria, lo que iba en abierta contraposición a los valores que penetraban a la sociedad por aquellos años, esos valores se convirtieron en el principal sistema legitimador de la hegemonía cultural actual.

> Nuestra principal motivación (aunque no la única), era la de rebelarnos en cada gesto, en cada reunión, en cada obra de teatro, en cada festival, en cada evento. Rebelarnos y construirnos a nosotros mismos en esa rebeldía. A la amenaza opusimos inteligencia y osadía, a la persecución agilidad y desprecio. Desde el arte, la cultura y la belleza enfrentábamos al orden existente. (González et al., 1997, p. 10)

3.5 ¿El final? La ACU y la FECH

La masiva respuesta por parte de los estudiantes, le permitió a la ACU, hacia 1979 gozar de una estructura consolidada y masiva, lo que descolocaba e inquietaba poderosamente a las autoridades universitarias. Las masivas convocatorias planteaban de por si un abierto desafío a las normas restrictivas de la dictadura, sin embargo, la ACU fue perdiendo el miedo y a partir de 1980 su discurso se fue radicalizando hacia un tono más político, sin dejar de lado la creación artística como la principal herramienta de enfrentamiento. Las tensiones entre la ACU y las autoridades universitarias fueron creciendo, a tal punto que el centro de estudiantes FECECH[63] fue el intento del régimen de generar un contrapeso en las correlaciones de fuerza dentro de la universidad. Sin

[63] Fue la organización estudiantil oficial que representaba los intereses del régimen militar en la Universidad de Chile entre 1978 y 1984, en reemplazo de la clausurada FECH. Entre sus principales dirigentes destacó: Erich Spencer, Patricio Melero y Pablo Longueira.

embargo, las distintas actividades culturales que propusieron no gozaron del éxito esperado, la FECECH no disponía de una base amplia, al contrario de la ACU que si había logrado construir mediante los talleres. La coyuntura a la que se vio enfrentada la ACU pasó por las reestructuraciones de la universidad luego de la constitución de 1980, donde se sentaron las bases legales para desmontar la Universidad de Chile[64] mediante la Ley General de Universidades (LGU) en 1981. Además de la desarticulación de las sedes de la universidad, el régimen militar comenzó una persecución frontal en contra de los principales dirigentes de los centros estudiantiles democráticos y miembros de la ACU, algunos de estos incluso fueron relegados a Chiloé. La verdad es que la rearticulación del movimiento estudiantil se estaba gestando en la Universidad de Chile y tomando una forma directamente política, en donde la ACU estaba cumpliendo un rol fundamental porque sirve como referente para comprender que la organización estudiantil es posible. El desmembramiento de la universidad corría mediante dos premisas por parte de la dictadura, por un lado, la explicita política de privatización de la educación y, en términos implícitos, despojar a la Universidad de Chile de toda su influencia política y, por lo tanto, parcelar la principal institución de producción intelectual y debilitar los movimientos estudiantiles. Por lo tanto, la presión hacia la ACU provino tanto del exterior a la universidad como de dentro de ella misma, incluso los profesores afines al régimen militar comenzaron una persecución en contra de los mismos estudiantes: "Álvaro Góngora me reprobó su ramo siempre, él me dijo tal cual 'yo me voy a encargar que usted no egrese' hasta que no pude seguir estudiando." (Osvaldo Rodríguez/Macul). Muchos de los miembros de la ACU fueron expulsados, otros tuvieron que desertar de la universidad debido a la privatización y sus altos aranceles. Sumado a este factor, la ACU fue proscrita en la universidad:

> En todos los "Campus" de la U se encuentra el documento que nos prohíbe, rechaza e inculpa, entre otras cosas, de ser un "órgano político" que pretende subvertir el orden y la tranquilidad existentes en las aulas y patios de esta casa de Bello. (*La Ciruela*, 1982, p. 3)

[64] Las sedes de regiones pasaron a ser universidades independientes y en Santiago perdió el Instituto Pedagógico, en una decisión evidentemente estratégica, dado que este último era el principal frente político de la Universidad.

La ACU en sus últimos años, se debilitó producto de esta profundización en el modelo neoliberal pero también porque se necesitaba dar paso a la FECH y desde allí fortalecer el movimiento estudiantil:

> La ACU muere de un proceso natural, porque en ese minuto los centros de estudiantes democráticos ya estaban funcionando. Me pregunto si hubiesen partido si no hubiera estado la ACU. Lo primero que hizo la ACU fue organizarse, perder el miedo, eso permitió que se generaran los movimientos estudiantiles democráticos y que terminaron en la FECH (Juan Manuel Pérez/Medicina Norte)

> Ese proceso echó las bases para la reorganización del movimiento estudiantil, tanto es que cuando se hacen las primeras elecciones en la universidad, gran parte de los dirigentes de talleres se convierten en candidatos y son escogidos en sus facultades. Ahí viene el fin de la experiencia de la ACU, porque ya cumplió con su papel y dio paso a una nueva etapa. (Juan Carlos Cárdenas/Antumapu)

Lo cierto es que la ACU demostró que había capacidad de organización dentro de la universidad, incluso en los tiempos donde oficinas de la CNI se instalaban en ella, demostró que se podía entablar relaciones internacionales y hacer extensión universitaria. Como se ha dicho, la ACU constituyó la mayor militancia política en aquellos años, aunque no fuese concebida como una organización política en sí misma. Sin embargo, su valor reside en vencer el miedo y generar las condiciones para la rearticulación gremial.

Conclusiones

Lo primero que debe ser relevado es que la experiencia de la Agrupación Cultural Universitaria no puede entenderse sin su contexto histórico. Este aspecto ha sido central para comprobar nuestro análisis, debido a que el enfoque que hemos propuesto radica en estudiar a la ACU desde su relación con la coyuntura hegemónica. En este sentido, su vínculo con el movimiento contrahegemónico de la Unidad Popular es fundamental, dado que la ACU, en cierto modo, significó un último suspiro de aquel proceso y la gestación de algo genuinamente nuevo.

Los aspectos residuales del movimiento ACU se constituyeron en hibridez con lo emergente, aquello que nació desde la coyuntura con la dictadura. Hemos expuesto la imposición de un nuevo sistema hegemónico que implicó una contrarrevolución a favor de las clases dominantes, aquel sistema fue parasitando la esfera cultural, principal medio por el cual se transmite toda una ideología autoritaria y neoliberal en la sociedad de los setenta y ochenta. Es en este intersticio que el movimiento contracultural de la ACU se articula como prácticas, implícitas/explicitas, en oposición a su contraparte de la cultura dominante. En este sentido, caracterizar las etapas y el proyecto impuesto por la dictadura era un elemento constitutivo trascendental y que hemos expuesto de una amplia manera. Esto nos ha entregado los fundamentos para analizar a la ACU en tres dimensiones generales: por un lado, su composición social y política, la estructura organización y la producción artístico-cultural. Este análisis no ha permitido, en primer lugar, conocer la matriz ideológica general de la ACU y por tanto no disociar lo cultural de lo político. En este caso el movimiento tomo mucho del proceso de la Unidad Popular, por lo que en sus principios tuvo mucho de resistencia sociocultural, sin embargo, una vez establecido el nuevo sistema de libre mercado y su consolidación legislativa el discurso de la ACU tomó evidentes signos de una oposición más abierta. Lo que llevó a los rectores y decanos a proscribir a la ACU en los campus de la universidad, ejercer métodos coercitivos para que los estudiantes dimitieran, mientras otros tantos caían detenidos y relegados. La agrupación claramente era un peligro en el entendido que constantemente tensionaban el discurso hegemónico y propiciaban el espacio para la rearticulación del movimiento estudiantil democrático. Sin embargo, esto no impidió que la ACU funcionara activamente hasta 1982, debido principalmente a su orgánica quimérica y escurridiza. Este aspecto, fue comprobado mediante las 16 entrevistas realizadas, en cada una de ellas quedo en evidencia que la estructura de la ACU fue descentralizada y totalmente horizontal, por lo que no había oportunidad de descabezarla por parte de las autoridades. Estos atributos también implicaron un tipo de relación intersubjetiva que permitió la armonía dentro de la agrupación, convirtiéndose en un movimiento extremadamente cohesionado y eficaz, posibilitando la realización de eventos masivos en plena dictadura. Tanto la instancia de los talleres culturales como los festivales, concursos, muestras y jornadas favorecieron la generación de diversos movimientos que alimentaron la estructura central de la ACU. La agrupación también aportó con un medio para que diversas corrientes artísticas que estaban por fuera de la agrupación se pudiesen articular en los espacios provistos por la ACU, tal es el caso del Canto Nuevo que surge en gran medida en los seis

festivales de música entre 1977 y 1982. En este sentido, entre 1977 y 1982 la ACU se articuló como un movimiento contracultural, que irradio y muchas veces funcionó como paraguas para albergar otros pequeños movimientos artísticos independientes. Este proceso fue fundamental porque se sitúa como el primer movimiento en tensionar la nueva cultura hegemónica que sigue vigente hasta la actualidad. Pues la dictadura no fue derrotada porque su estructura ideológica permanece, esto es perfectamente observable en cuestiones como el lenguaje, las relaciones sociales, el individualismo, el consumismo, etc. Estos aspectos que nos constituyen hoy culturalmente deben seguir siendo revisados historiográficamente, debido a que el sistema implementado en la dictadura refundo un nuevo Chile, se asentó una nueva hegemonía muy arraigada en la esfera cultural. Por ende, la dictadura nos permea cotidianamente. Por ello la importancia histórica de la ACU, debido que se sitúa como el primer ancestro de la lucha cultural contra el sistema dominante contemporáneo en Chile.

En conclusión, la ACU supuso el primer gran movimiento que se articuló en contra del régimen militar, con las herramientas y elementos que tenían a mano, haciendo teatro, música, literatura, artes plásticas, etc. La ACU respondió a ese tipo de organización debido a sus circunstancias históricas, fueron los primeros en plantear una batalla en el mundo de las ideas, en lo cultural, en aquello que estaba siendo resquebrajado, en oponerse a las políticas neoliberales, que los afectaban en aquel momento, pero fueron capaces de levantar un movimiento a pesar de la represión y coerción. Se plantaron como un movimiento de resistencia, pero con una actitud contracultural, que queda en evidencia mediante su forma de generar colectivo, de ver el mundo y de construir sentido común mediante el dispositivo artístico como principal arma. Esta forma de lucha quedó expuesta durante el estallido social de 2019, una batalla con tintes contraculturales, donde la principal consigna “no son 30 pesos, son 30 años” dejó en claro que los tiempos de la ACU siguen vigentes.

Tabla de entrevistados

Miembros Agrupación Cultural Universitaria						
Nº	**Nombre**	**Ingreso**	**Militancia o tendencia política**	**Carrera, facultad y sede**	**Taller y Rama**	**Rol en la ACU**
1	Jenia Jofré	1973	PCR (marxismo/maoísmo)	Escuela de Bellas Artes, Los Olmos	Grupo Semilla, plástica y publicidad	Encargada difusión y publicidad
2	Anita Araya	1974	MAPU	Las Encinas	Grupo Semilla, rama plástica	Participación en talleres
3	M.A Sánchez	1975	Simpatizante socialista	Química y farmacia, sede Olivos	Rama plástica	Participación en talleres
4	José Oda	1972	Independiente	Facultad de agronomía, Antumapu	Rama plástica	Encargado rama plástica
5	Alma Herrera	1977	JJ.CC hasta el 1976	Pedagogía en castellano, Macul	UEJ, rama literatura	Participación en talleres
6	Jorge Rozas	1971	JJ.CC	Ingeniería en Escuela de ingeniería	Conjunto folklórico de ingeniería	1er. presidente ACU
7	Juan Carlos Cárdenas	1972	Marxismo/maoísmo	Veterinario, Antumapu	Conjunto folclórico Antumapu/rama de música	Secretaría, Revista La Ciruela
8	Fernando de la Cuadra	1978	JJ.CC	Sociología, Macul	Taller de poesía, rama literatura y taller de cine	Sonidista documental ACU, revista La Ciruela
9	Aglae Casanova	1979	JJ.CC hasta 1978	Tecnología médica, Medicina Norte	Rama de música	Publicidad, revista La Ciruela
10	Thelma Raphael	1977	JJ.CC hasta 1978	Medicina, sede Valparaíso	ACUVAL	Participación en talleres
11	Rosita Flores	1973	JJ.CC	Agronomía, Antumapu	Ballet folklórico Antumapu, Rama música	Tesorera primera directiva
12	Remis Ramos	1974	Independiente	Biología, Macul	Taller de fotografía, rama plástica	Fotógrafo ACU
13	Paz Valdés	1980	JJ.CC	Educación diferencial, República	Rama música	Elaboración de cancioneros
14	Mauricio Gómez	1975	Independiente	Medicina, Medicina Norte	Rama teatro	Relaciones Internacionales
15	Juan Manuel Pérez	1972	Independiente	Medicina, Medicina Norte	Rama teatro	Revista La Ciruela, publicidad
16	Osvaldo Rodríguez	1983	Marxismo	Pedagogía en historia y geografía, ASCP	No participó directamente en la ACU	Director Documental ACU: Recuperando el sueño

Fuentes

2° Festival del Cantar Universitario [Casete]. (1978). Santiago: ACU.

ACU. (1980). 4° Festival de Música Universitaria. FECH.

Agrupación Cultural Universitaria. (1979). I Seminario 1979.

Humire, P. (1981). Por la paz y por la vida. FECH.

Santiago del Nuevo Extremo. (1980). *Homenaje* [Canción].

Santiago del Nuevo Extremo. (1979). *A mi ciudad* [Canción].

Schwenke & Nilo. (1979). *El viaje* [Canción].

Rama de Literatura ACU. (1978). Bases del concurso «Palabras para el Hombre». FECH

Bibliografía y referencias

Álvarez, M. (2014). Cine + Revolución: Las películas de la Unidad Popular. *Viento Sur*, *132*, 63-70.

Arce Cortés, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación? *Revista argentina de sociología*, *6*(11), 257-271.

Ayala, M. (2021). Cuarto tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena. *Kamchatka. Revista de análisis cultural.*, *17*, Art. 17. https://doi.org/10.7203/KAM.17.18083

Benadiba, L. (2015). Historia oral: Reconstruir historias únicas desde la diversidad. *Confluências Culturais*, *4*(2), 90-99.

Betancourt, C. E. (1990). Gramsci y el concepto del Bloque Histórico. *Historia Crítica*, *4*, 113-125.

Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1996). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* (Segunda edición). Laia S.A.

Bowen Silva, M. (2008). El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. https://doi.org/10.4000/nuevomundo.13732

Bravo, G., & González, C. (2009). *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)* (Primera edición). LOM Ediciones. https://es.scribd.com/book/430423636/Ecos-del-tiempo-subterraneo

Bravo, V. (2020). Lucha de calles en Santiago de Chile: Reflexiones en torno a la trayectoria de la protesta popular (1946-2019). En *Revueltas Disturbios y lucha de clases en la Metrópolis [Chile, siglos XX-XXI]* (Primera edición). América en Movimiento.

Brodsky, R. (1985). "SEÑORES. LA ACU HA MUERTO, ¡QUE VIVA LA ACU! En *Juventud Chilena. Razones y subversiones* (pp. 180-188). ECO - FOLICO - SEPADE.

Brunner, J. J. (1981). *La cultura autoritaria en Chile* (Primera edición). FLACSO.

Carrasco Muñoz, I. (1989). Poesía chilena de la última década (1977-1987). *Revista chilena de Literatura*, *33*, 31-45.

Catalán, C., & Munizaga, G. (1986). *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile* (Vol. 79). CENECA.

Catalán, C., Munizaga, G., & Guilisasti, R. (1987). *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973*. CENECA.

Cohen, G. (1979, junio). Rastrojos. *La Bicicleta*, *3*, 17-19.

Correa, S., Figueroa, C., Jocelyn-Holt, A., Rolle, C., & Vicuña, M. (2005). *Historia del siglo XX chileno. Balance Paradojal* (Tercera edición). Sudamericana.

Correa, S., Jocelyn-Holt, A., Figueroa, C., Rolle, C., & Vicuña, M. (2005). Rebeldía universitaria. En *Historia del siglo XX chileno. Balance paradojal* (Tercera edición). Sudamericana.

Donoso Fritz, K. (2019). *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989* (Primera edición). UAH/ediciones.

Elorz, R. M. (2009). Luis Pradenas. 2006. Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX. Santiago de Chile: LOM, 519 pp. *Estudios Filológicos*, *44*, Art. 44. https://doi.org/10.4067/S0071-17132009000100017

Errázuriz, L. H., & Leiva, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989* (Primera edición). Ocho Libros Editores.

Errázuriz Tagle, J. (2017). Intervención y Depuración en la Universidad de Chile, 1973-1976. Un cambio radical en el concepto de universidad. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*. https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70688

Fouce, H. (2002). *«El futuro ya está aquí» música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985* [Tesis]. Universidad Complutense de Madrid.

García Canclini, N. (1984). Cultura y organización popular Gramsci con Bourdieu. *Cuadernos Políticos*, *38*, 75-82.

García Canclini, N. (1990). *Políticas culturales en América Latina* (Segunda edición). Grijalbo.

Garretón, M. A., & Martínez, J. (1985). *Biblioteca del movimiento estudiantil. El movimiento estudiantil: Conceptos e historia: Vol. IV*. Ediciones sur. http://www.sitiosur.cl/r.php?id=37.

Gazmuri, C. (2012). *Historia de Chile 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios* (Primera edición). Ril editores.

Geertz, C. (1992). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

González, J., Jofré, J., & Ramos, R. (1997). *LibrACU. La ACU: una historia vivida. Agrupación Cultural Universitaria ACU: a 20 años de su creación*. LOM Ediciones.

Goñi, A. (2015, agosto 9). Las consecuencias culturales de la dictadura chilena. Música para un dictador. *Comunicaciones y Reseñas memoria*. https://comunicacionesantropologia.wordpress.com/2015/08/09/las-consecuencias-culturales-de-la-dictadura-chilena-musica-para-un-dictador/

Gramsci, A. (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis* (J. Solé Tura, Trad.; Primera edición). Península.

Grez Cook, F. (2009). Flores adelantadas, flores heladas: El nacimiento de la ACU en Dictadura. *Revista Izquierdas*, *2*(3), 13.

Guevara, R. (2017). *Cristales: Manual para mirar el mundo social* (Tercera edición). Lomas de Zamora: el autor.

Hall, S., & Mellino, M. (2011). *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los Cultural Studies* (Primera edición). Amorrortu Editores.

Herrera, B. (2006). Cultura y contracultura: Observaciones periféricas. *Realidad*, *108*, 273-283.

Hurtado, S. (2016). Chile y Estados Unidos, 1964-1973. Una nueva mirada. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69698

Klein, N. (2008). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre.* (Primera edición). Paidós.

Kluckhohn, C. (1981). *Antropología* (Segunda Edición). Fondo de Cultura Económica.

Las ultimas noticias. (1983, mayo 7). El «Teniente Bello» reencuentra obras. [Artículo]. *BND: Archivo de referencias críticas*, 39. Biblioteca Nacional Digital.

López, F. J. G. (2018). A 50 años de 1968: Teoría crítica y contracultura en México. *SAPIENTIAE: Revista de Ciencias Sociais, Humanas e Engenharias*, *4*(1), 79-95.

Malinowski, B. (1939). Del Pensamiento Sociológico Actual: El Grupo y el Individuo en Análisis Funcional. *Revista Mexicana de Sociología*, *1*(3), 111-133.

Monsálvez Araneda, D. G. (2012). Discurso y legitimidad: La Doctrina de Seguridad Nacional como argumento legitimatorio del Golpe de Estado de 1973 en Chile. *Derecho y Ciencias Sociales, no. 7*. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/25321

Moulian, T. (1997). *Chile actual: Anatomía de un mito* (Primera edición). LOM Ediciones/ARCIS.

Moulian, T. (2006). *Fracturas. De Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende (1938-1973)* (Primera edición). LOM Ediciones.

Moulian, T., Garcés, M., Gaudichaud, F., Amorós, M., Illanes, M. A., Albornoz, C., & Valdivia, V. (2005). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular* (Julio Pinto, Ed.; Primera edición). LOM Ediciones.

Muñoz Tamayo, V. (2006). *ACU rescatando el asombro: Historia de la Agrupación Cultural Universitaria* (Primera edición). Libros La Calabaza del Diablo. https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/122234

Pieillier, E. (2013, septiembre). Arte y política: La acción, hermana del sueño. *Le Monde Diplomatique*, 34-35.

Polhammer, E. (1978, octubre). Los helicópteros. *La Bicicleta*, *1*, 3.

Portelli, H. (1977). *Gramsci y el Bloque Histórico* (Cuarta edición). Siglo XXI Editores.

Programa básico del Gobierno de la Unidad Popular. (1970).

Riedemann, C., & Schwenke, N. (1989). *El viaje de Schwenke & Nilo*.

Rivas, E. (Ed.). (2015). *Compañero Presidente. Salvador Allende Gossens* (Primera edición).

Rodríguez García, A., Luque Pérez, R., & Navas Sánchez, A. M. (2014). Usos y beneficios de la Historia Oral. *Reidocrea*, *3*(24), 193-200.

Roszak, T. (1970). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil.* (Séptima Edición). Editorial Kairós.

Ruiz Sanjuán, C. (2016). Estado, sociedad civil y hegemoní-a en el pensamiento polí-tico de Gramsci. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, *47*, Art. 47.

Salazar, G. (2006). *La violencia política popular en las «Grandes Alamedas». La violencia en Chile 1947-1987 (una perspectiva histórico popular)* (Segunda edición). LOM Ediciones.

Salazar, G., & Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento: Vol. Vol. II* (Primera edición). LOM Ediciones.

Salazar, G., & Pinto, J. (2002). *Historia contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud: Vol. Vol. V* (Primera Edición). LOM Ediciones.

Sater, W. F., & Collier, S. (2018). *Historia de Chile, 1808-2017* (Segunda edición). Ediciones Akal.

Sociedad Editorial Granizo. (1978, octubre). ACU: Agrupación Cultural Universitaria. *La Bicicleta*, *9*(1), 51-59.

Tylor, E. B. (1976). *Cultura primitiva: Los orígenes de la cultura.* Ayuso.

Vich, V. (2019). *Desculturalizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Siglo XXI Editores.

Wallffiguer, D. (2021). El rol del teatro chileno durante el gobierno de la Unidad Popular. Desde la contención artística institucional hasta la explosión cultural en las calles. 1970-1973. *REVUELTAS. Revista Chilena de Historia Social Popular*, *4*, 63-88.

Williams, R. (1980). Teoría cultural. En *Marxismo y literatura* (p. 18). Península.

Williams, R. (2000). *Marxismo y Literatura*. Ediciones Península.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* (Primera edición). Gedisa.

Webgrafía

Centro para las Humanidades UDP (Director). (2020, noviembre 3). Ariel Dorfman—50 años | La Cultura en la Unidad Popular. https://www.youtube.com/watch?v=hqDXIWGaRfI

La Nueva Canción Chilena—Memoria Chilena. (s. f.). Memoria Chilena: Portal. Recuperado 21 de noviembre de 2022, de http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-702.html

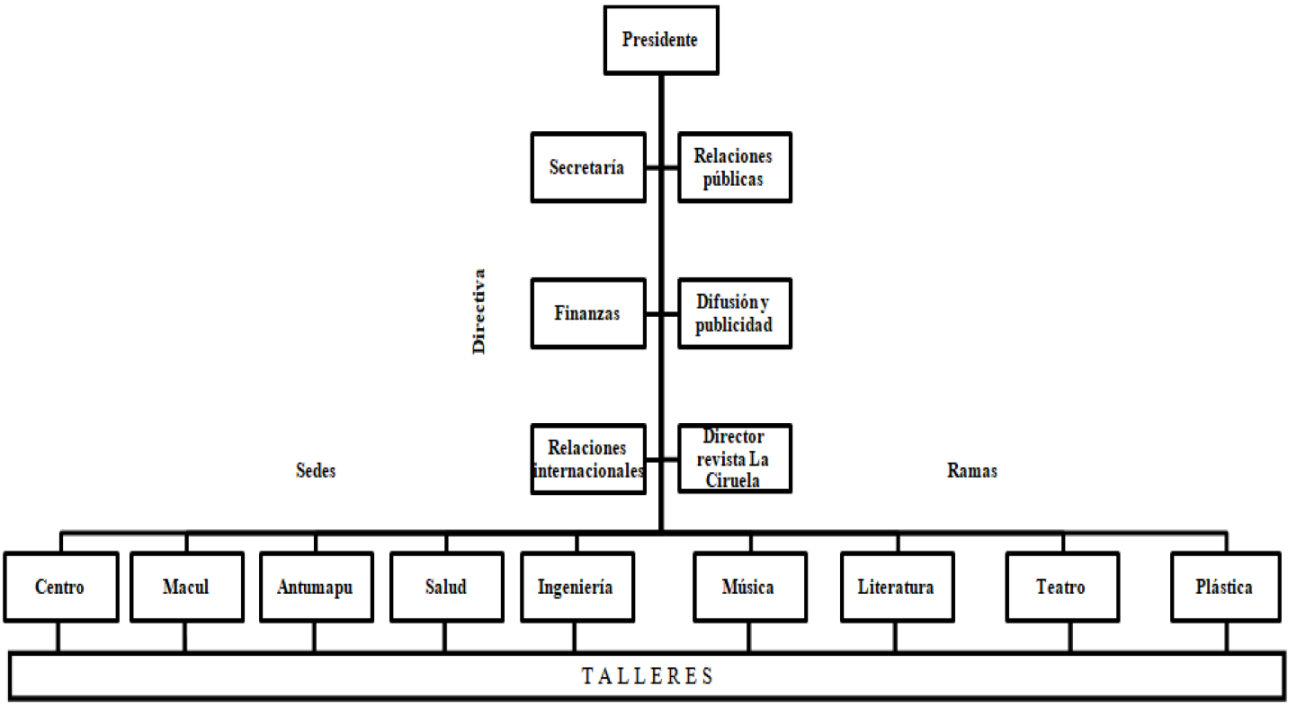
La Ciruela: N° 10, noviembre de 1982 - Memoria Chilena. Portal. http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-72619.html

Período de rectores delegados durante la intervención militar—Universidad de Chile. (s. f.). Recuperado 6 de diciembre de 2022, de https://www.uchile.cl/presentacion/historia/rectores-de-la-u-de-chile/periodo-de-rectores-delegados-1973-1990

Víctor Jara. (s. f.). Universidad de Santiago de Chile. Recuperado 21 de noviembre de 2022, de https://www.usach.cl/tags/victor-jara

Anexos

Organigrama de la Agrupación Cultural Universitaria 1980.



Fuente: elaboración propia

Anexos gráficos

Imagen 1. Afiche Primer Festival Universitario del Cantar Popular



Fuente: Archivo FECH

Imagen 2. Presencia Cultural Universitaria. AFU



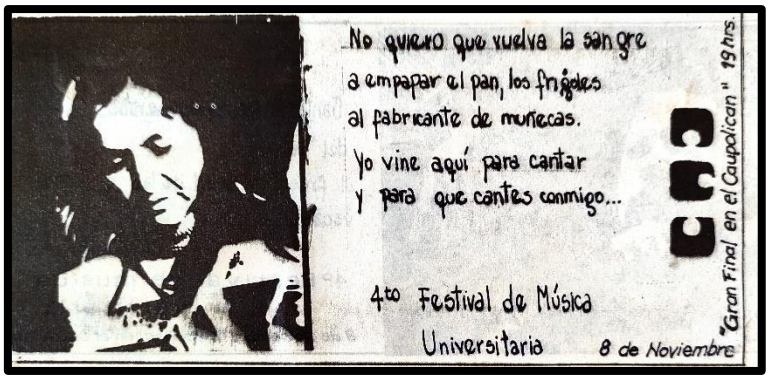
Fuente: www.memoriachilena.gob.cl

Imagen 3. Tríptico de Víctor Jara, 2do Festival del Cantar Universitario, 1978



Fuente: Archivo FECH

Imagen 4. Entrada Violeta Parra, 4to Festival de Música Universitaria



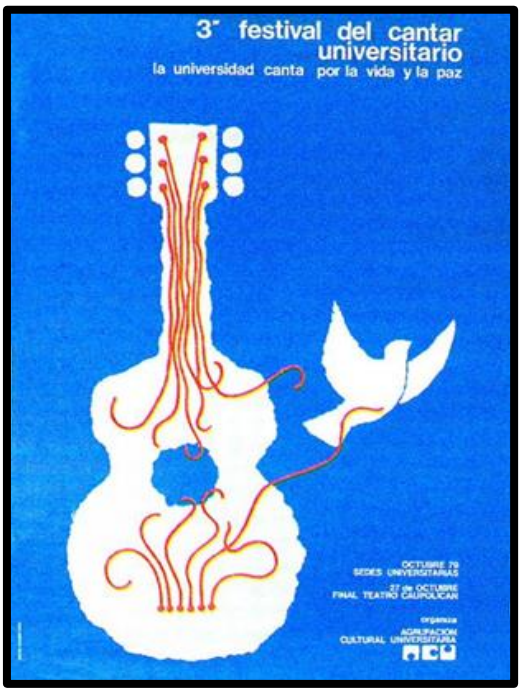
Fuente: Archivo FECH

Imagen 5. Fotografía obra "El cuento del tío" del Grupo Enredo



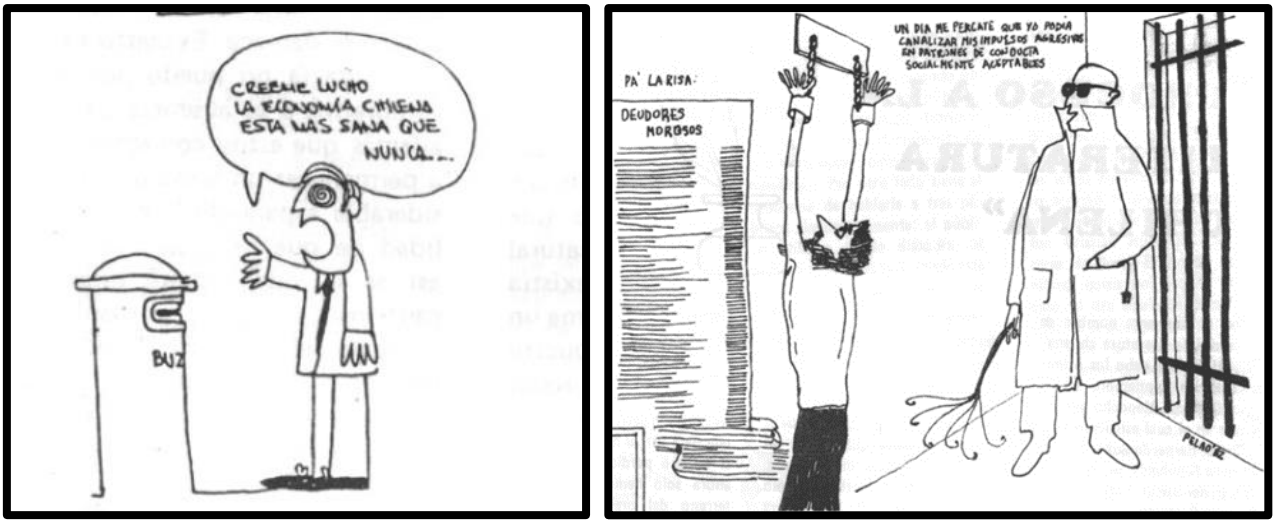
Fuente: LibrACU, Archivo FECH

Imagen 6. Símbolo Paloma de la paz. Afiche, 3er Festival del Cantar Universitario, 1979



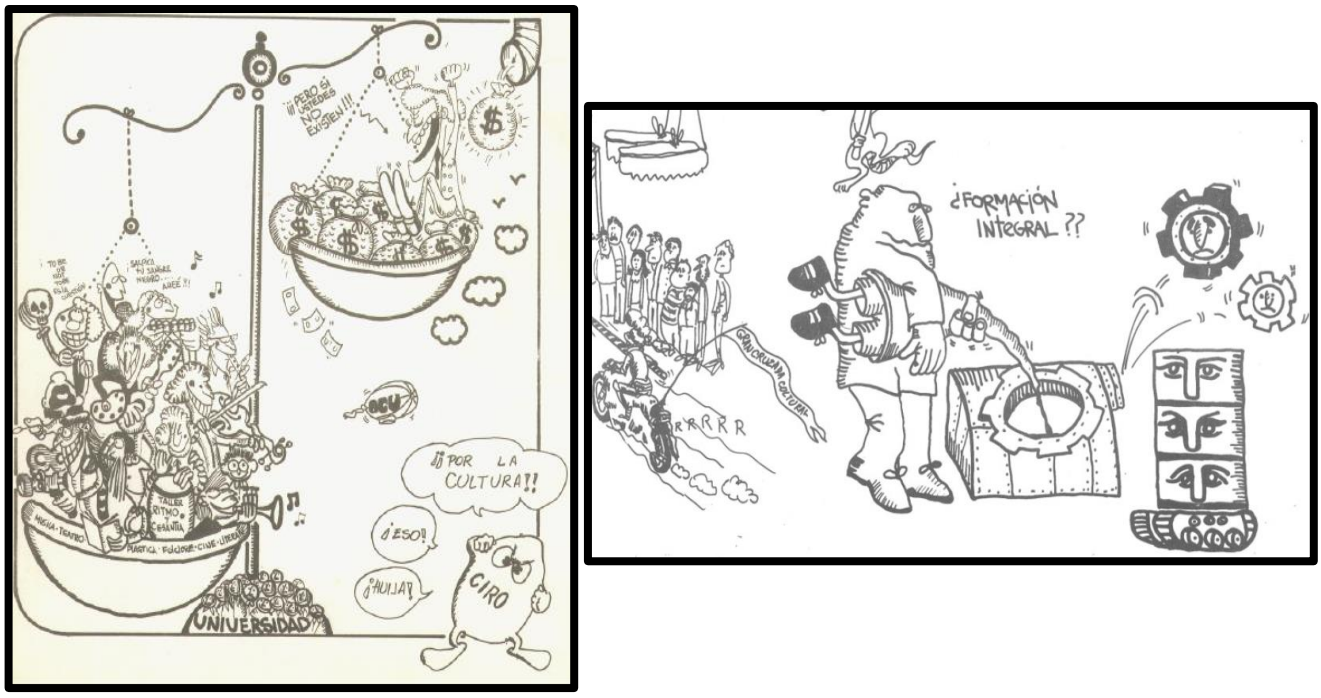
Fuente: www.memoriachilena.gob.cl

Imagen 7. Dibujo Revista La Ciruela N° 10, 1982



Fuente: www.memoriachilena.gob.cl

Imagen 8. Dibujos Revista La Ciruela N° 5, 1980



Fuente: www.memoriachilena.gob.cl