

CUADERNOS DE HISTORIA 63

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS

UNIVERSIDAD DE CHILE - DICIEMBRE 2025: 19-42



REPARTO DE LO SENSIBLE EN LA DICTADURA CHILENA: LAS ARTES VISUALES COMO VÍA DE LEGITIMACIÓN*

*Isabel Jara Hinojosa***

RESUMEN: Este texto reflexiona sobre el recurso de las artes visuales como vía de construcción de consenso de la dictadura chilena, a partir del concepto de “reparto de lo sensible”. Este permite pensar cómo la dictadura rediseñó el sentido común sobre quiénes –y cómo– tomarían parte en las decisiones políticas. A partir de ejemplos, se muestra cómo aquella ofreció a la población una conciliación entre la retórica patriótica y una paulatina apertura cultural, la cual le permitió restaurar la división tradicional de lo sensible en el orden simbólico, a la vez que renovarla en el orden material en plena refundación capitalista.

PALABRAS CLAVES: “reparto de lo sensible”, dictadura, artes visuales, Chile.

* Este texto profundiza la ponencia presentada en la mesa “Estrategias de consenso social en las dictaduras conosureñas” de las XV Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 6 al 10 de noviembre de 2023.

** Académica del Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. Doctora en Historia, Universidad Pompeu Fabra. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6075-8345>. Correo electrónico: ijarah@uchile.cl. Declaración de autoría: conceptualización, investigación, visualización, redacción-borrador y redacción-edición-corrección.

DISTRIBUTION OF THE SENSIBLE IN THE CHILEAN DICTATORSHIP: THE VISUAL ARTS AS A WAY OF LEGITIMATION

ABSTRACT: This text reflects on the use of the visual arts as a way of building consensus of the Chilean dictatorship, based on the concept of “distribution of the sensible”. This allows us to think how the dictatorship designed a “common sense” about who –and how– would take part in political decisions. Based on examples, it is shown how it offered the population a conciliation between patriotic rhetoric and a gradual cultural opening, which allowed it to restore the traditional division of the sensible in the symbolic order, while renewing it in the material order amid capitalist refoundation.

KEYWORDS: “distribution of the sensible”, dictatorship, visual arts, Chile.

Recibido: 31 de julio de 2024

Aceptado: 2 de enero de 2025

Introducción: reparto de lo sensible y arte

La conocida definición de Rancière sobre “reparto de lo sensible” es: sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hacen visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto¹.

En dicho concepto, el orden político acontece sobre el orden estético²: esto es, sobre modalidades de representar y visibilizar, de distribuir el tiempo, las actividades, los espacios o los cuerpos en la vida social y de construir identidades ligadas a esa distribución; porque dichas modalidades intervienen en las definiciones y separaciones que habilitan o excluyen a los sujetos de

¹ Rancière, 2009, p. 9. No es un detalle que reparto en francés (*partage*) aluda tanto a repartir como a compartir.

² Se entiende como régimen estético “un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento”, *Ibid.*, p. 7.

tener parte en lo común (la “cosa pública”); o sea, en la participación política, entendiendo la política como forma de experiencia.

Aunque construido desde la experiencia europea³, dicho enfoque ha sido fértil para contextos latinoamericanos por su riqueza para relevar el papel de lo simbólico en las trayectorias subyacentes a la organización de sus sociedades. Así, directa o indirectamente, han dialogado (y discutido) con él dos matrices investigativas, generalmente, combinadas: la crítica a las categorías teóricas y políticas con que se han definido las identidades, espacios, roles sociales, narrativas historiográficas y estructuración del poder; y los análisis estéticos que abordan los sesgos de silenciamiento y jerarquización impuestos sobre expresiones artísticas y literarias desde políticas culturales, educaciones o patrimoniales dominantes.

Algunas de aquellas matrices han aflorado en metodologías investigativas que recuperan los testimonios de grupos sociales discriminados, que revaloran sus saberes y prácticas, que incentivan su participación comunitaria o que se entrelazan con formas de acción sociopolítica⁴. Asimismo, han emergido en los debates de crítica cultural y estudios culturales sobre identidad y memoria respecto de la región global o de países específicos⁵. Y, por supuesto, han florecido en las discusiones de los estudios postcoloniales, ya que los modos de exclusión –como la racialización y otros procesos– están al centro de los diagnósticos históricos y las proyecciones políticas implicadas⁶. De tal forma que el recaudo con que se estudia el reparto de lo sensible en Latinoamérica considera sus singularidades, tales como las herencias coloniales sobre las repúblicas modernas, las influencias religiosas sobre las sociedades contemporáneas, sus profundas y sempiternas desigualdades socioeconómicas, étnicas y de género, la subalternización de las minorías sexuales, las modernizaciones desplazadas, la diversidad e hibridez cultural y el disímil estatus simbólico de sus experiencias, la inestabilidad y violencia política, o el efecto de las dictaduras y de las crisis periódicas en la revitalización del vínculo entre estética, arte y movimientos sociales⁷.

³ Y, por lo mismo, acusado de eurocentrista por algunos, como Mignolo, Gazztambide-Fernández, 2014.

⁴ Esta última deriva en Montaldo, 2014; Fiel, 2022.

⁵ Entre otros, Martín Barbero, 2010; García Canclini, 2010; Richard, 2013; Di Filippo, 2018.

⁶ Por ejemplo, Mbembe, 2016; Quijano, 2014; Gómez-Muller, 2022.

⁷ Precisamente, esta última arista, entre otras, ha actualizado el diálogo entre la historia del arte y de la arquitectura con las ciencias sociales, al imbricar la construcción social de lo estético y la construcción estética de lo social. Ello refuerza la desmitificación de la autorreferencia de lo estético como desarraigado de sus contextos específicos, tanto como destaca su papel en la construcción de los procesos históricos, incluyendo las memorias colectivas, las emociones y las formas de subjetivación (política, por ejemplo). Por otro lado, permite ponderar el papel

Ahora bien, en cuanto a la dictadura chilena, dicho concepto se ha aplicado a algunas expresiones estéticas practicadas durante su período, generalmente de opositores⁸. No obstante, considerarlo para pensar la praxis de la propia dictadura arrojaría luz sobre las circunstancias con que ella diseñó un “paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible”, a partir del cual forjó formas de un sentido común que definía quiénes –y cómo– tomarián parte en lo común⁹.

Así pues, sin adentrarme en los modos históricos occidentales en que, según Rancière, el arte habría configurado dichas modalidades, ni tampoco en su discusión sobre modernidad y vanguardia, lo pertinente aquí es la fecundidad de su tesis fundamental: la capacidad del arte, entendido como modos de hacer dentro del orden estético, de cooperar con el sistema de división de partes y posiciones que sustenta la política¹⁰. Por ello, su perspectiva permite preguntar por la forma en que la dictadura entrelazó arte y política: es decir, la manera en que las concepciones y acciones de esta sobre el arte (al ver, juzgar, jerarquizar, permitir, premiar o excluir) posibilitaban cierta forma de entender y practicar la política

distintivo de la experiencia estética en la investigación y escritura historiográfica en sí misma, al proveerle modos cognitivos y representacionales –tanto como fuentes– singulares, los cuales permean la imaginación y representación histórica. Pero esto último espera por mayor desarrollo, más allá del giro lingüístico.

⁸ Poblete, 2020; Silva y Raurich, 2019; Sánchez, 2015.

⁹ Rancière, 2009, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰ Por supuesto, además de Rancière, (pre)existe una amplia discusión sobre la relación del arte con la generación de consenso social. Por ejemplo, desde la teoría política, Edelman explica que el arte genera, subliminalmente, formas de ver y observar que proporcionan marcos perceptivos y conceptuales que configuran la realidad social, a la vez que estimula la imaginación, incluso introduciendo inconsistencias y ambigüedades allí donde hay sensación de certeza y claridad, Edelman, 1995, pp. 1-14. Asimismo, desde el análisis literario, Negash remarca que el arte hace vívidas las ideas políticas, al interpelar las emociones, intensificar las experiencias y sobrepasar la mera información con “saltos de comprensión” más profundos, Negash, 2004. Incluso, implicando una experiencia estética más amplia desde una perspectiva simbólica, Dittmer defiende el papel de símbolos en la construcción de la cultura política, entendida como un proceso semiótico, Dittmer, 1977. Lo mismo hizo Edelman en sus estudios acerca de los medios de comunicación, sobre la base de que la realidad política se constituye simbólicamente a través del lenguaje escrito, visual y gestual, el cual significa sus acciones y experiencias, Burnier, 1994. En todo caso, la opción por el enfoque de Rancière deviene de que arraiga el arte y la estética a una praxis más profunda, no solamente asimilándolos a obras, agentes y prácticas culturales en procesos comunicativos, sino que como dimensión sensible de la realidad misma. Es decir, al entender la estética como la percepción de los cuerpos y, por ende, de la experiencia social, la reconoce como configuradora de los espacios, tiempos y formas de la actividad humana que sustentan el orden político (lo común y lo exclusivo). Por otra parte, si bien este enfoque está formulado a partir de procesos históricos de larga duración, parece válido para ciclos cortos como los aquí tratados, pues permite entender sus acciones y acontecimientos como síntomas de cambios y permanencias en la trabazón de los órdenes simbólico y político.

En otras palabras, si asumimos que el arte configura la experiencia sensible y esta, a su vez, configura la política, entonces, la perspectiva de Rancière permite preguntar por el modo en que la distribución del mundo material-simbólico (estética) instaurada por la dictadura, se valió de determinadas formas de subjetivación política: es decir, por qué ciertas sensibilidades culturales encontraron un espacio de desarrollo o identificación con sus contenidos y rituales; y, en menor medida, por qué otras acataron o respaldaron sus incentivos y censuras. Por supuesto, una clave de lo último es el orden estético al que reaccionaron.

El reparto de lo sensible de la “vía chilena al socialismo” (1970-1973)

Cabe recordar que la Unidad Popular (UP) –radicalizando tendencias en desarrollo desde los años sesenta– había enarbolado su plan de “arte para todos”, bajo los propósitos de democratización, descolonización y descentralización¹¹. Ello, a través del cruce entre cultura de la academia, de masas y popular (esta, vinculada a la clase trabajadora); de la mezcla entre institucionalidad y espacio público, así como entre bellas artes, artesanía y diseño.

Paralelamente, su proyecto fortaleció el activismo político en el campo artístico (no solo por los temas, sino que por el contexto de producción y exhibición), lo cual vigorizó la influencia de las ideologías de izquierda en la producción cultural, de manera que, por ejemplo, el envío de obras en el Tren Popular de la Cultura implicaba que los artistas plásticos, entre otros puntos programáticos de la UP, coincidieran “contra los efectos distorsionantes del capitalismo en el arte”¹². Por su parte, dentro de la Universidad de Chile se potenció la influencia específica del Partido Comunista, tanto en su Escuela de Bellas Artes como en los institutos extensionales y los museos universitarios¹³.

Ahora bien, el combate contra un arte considerado elitista implicaba que la democratización y la propaganda se entrelazaban bajo una connotación positiva. Por eso, las obras solicitadas a los artistas visuales para el Tren de la Cultura no solo debían versar sobre el Programa de la UP, sino que debían ser reproducibles por impresión y vendibles a bajo costo¹⁴.

¹¹ Así lo expresó su Programa básico de gobierno, Unidad Popular, 1969, pp. 27-28.

¹² Baeza, 2017, p. 544.

¹³ Olmedo, 2018, p. 22.

¹⁴ Como señaló un participante: “Antes las pinturas, los grabados, las esculturas eran para la élite adinerada para los snobs que llenaban -lo siguen haciendo- sus casas de cuadros y telas sin entenderlas. Hoy el obrero, el empleado, podrá tenerlas en su casa”, Baeza, 2017, *op. cit.*, p. 545.

Igualmente, en su afán por acabar con ese elitismo secular, “los Museos denunciaron el carácter clasista del patrimonio hasta el momento acumulado, y abogaron bastante diligentemente por modificar la composición de sus muestras para incluir en la historia de Chile la cultura y el quehacer populares”¹⁵. Con todo, como es sabido, las transgresiones estéticas de la UP no alcanzaron a desmontar totalmente los prejuicios políticos contra el pop, el informalismo o el conceptualismo, si bien hubo artistas de sus filas que los incursionaron¹⁶. Interesantemente, tales innovaciones creativas, con que experimentaban desde los años sesenta, intensificaron su compromiso con la contingencia política, permitiendo que el “arte comprometido” se valiera de la experimentación matérica además de fórmulas más naturalistas¹⁷.

Un ejemplo emblemático de todo el proceso fue el edificio de la UNCTAD III (Tercera Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo, inaugurado el 3 de abril de 1972), que fusionó diversos planos creativos, productivos y sociales como imaginaba la utopía socialista en construcción¹⁸. De hecho, integró arquitectura racionalista y artes visuales contemporáneas o populares; por ejemplo, integró las piezas de “bellas artes” y las de artesanía (conviviendo, por ejemplo, el *patchwork* “Multitud III”, de Gracia Barrios, con el gran bordado colectivo de las Bordadoras de Isla Negra y las figuras de mimbre del tejedor Luis Manzano, “Manzanito”). Asimismo, articuló el diseño funcional y el arte, siendo emblemática la escultura-chimenea de las cocinas, del escultor Félix Maruenda (“Escape de gas”). Además, promovió la mancomunidad entre obreros y artistas, estableciendo que estos cobraran el equivalente a tres sueldos de un obrero calificado¹⁹.

¹⁵ Lautaro Núñez, “¡Basta de saqueo cultural!”, *La Quinta Rueda*, n.º 3, Santiago, diciembre de 1972, p. 9.

¹⁶ Olmedo, 2018, *op. cit.*, p. 24; Museo de la Solidaridad, 2016.

¹⁷ Brodsky, 1998.

¹⁸ No es casual que su construcción comenzara a mediados de 1971, año de la efímera bonanza económica de la UP, expresada en la expansión del empleo, del crecimiento y de las remuneraciones reales. El principal interés de la UP era superar la condición monopólica, dependiente, oligárquica y capitalista de la economía chilena mediante la nacionalización de los principales recursos, especialmente de la minería del cobre, la estatización de empresas industriales cruciales y del sistema bancario, la intensificación de la reforma agraria y el control estatal de las empresas distribuidoras, esperando con ello, de paso, disminuir la inflación para mejorar los ingresos. Pero hacia 1972, la demanda sobrepasaba con creces la capacidad productiva industrial y de alimentos, se desataba la inflación, la fuga de capitales y la desmonetización de la economía, caía la recaudación fiscal y aumentaba el déficit público. Finalmente, los intentos gubernamentales de 1973 por contener la hiperinflación reduciendo los subsidios y salarios, no alcanzaron a dar resultados por la crisis política extremada, Meller, 1996, pp. 111-135; Caputo y Galarce, 2021, pp. 213-258.

¹⁹ Salas, 2014.

Ciertamente, este edificio se proyectó no solo como un lugar de acceso popular a la “alta cultura”²⁰ sino que de articulación entre espacio público y espacio institucional, siendo el amplio casino popular una expresión práctica de aquello. En definitiva, se trató de un proyecto estético-político para uso colectivo y ciudadano²¹, emplazado intencionalmente en la principal avenida de la capital, el cual, al finalizar la conferencia, sería transferido al Ministerio de Educación Pública, para congresos y actividades “en beneficio de la Cultura Popular”²².

Con este tipo de iniciativas, y especialmente con la efervescente retórica pública y discusión intelectual, la UP desordenó el tradicional reparto de lo sensible en Chile²³, acercando el arte al ámbito de la producción (entendido como mundo del trabajo, no del capital) y potenciándolo como parte incumbente para intervenir en lo común (política). Por otro lado, promovió a las clases y culturas populares urbanas (representadas en sus artesanas y artesanos) como partes competentes para intervenir en el mundo artístico legitimado. Dentro de su utopía revolucionaria, el arte popular y el arte experto debían tener acceso a las instituciones culturales, a la vez que el arte en general debía intervenir como agente del espacio común (simbólico, territorial y social).

El reparto de lo sensible de la dictadura (1973-1990)

Tras el golpe militar, la conversión del edificio de la UNCTAD en sede de la Junta de Gobierno supuso el cercamiento de las instalaciones y cierre del acceso, mediante rejas, marcando distancia física y simbólica con el público civil. Supuso también la invisibilización del protagonismo obrero en su construcción e interpretación, además de la destrucción, pérdida o robo de la mayoría de las obras de arte y la insólita modificación despolitizadora o correctora de algunas. Por ejemplo, se invirtió la orientación de los tiradores de la puerta concebida por Juan Egenau, diseñados por Ricardo Mesa, para que los puños alzados moldeados en bronce fundido perdieran su simbolismo al quedar bocabajo (imágenes 1 y 2). De la

²⁰ Lo planteó Salvador Allende en su discurso: “Que venga el pueblo a ver el teatro, el cine, la danza, la música, a oír las conferencias y a dialogar”, Rabají y Lucero, 2023.

²¹ Maulen, 2006, p. 86.

²² *Ibid.*, p. 90.

²³ El que podríamos caracterizar, en términos globales, como un sentido común que, por un lado, mantenía la separación entre arte y política, así como entre cultura de masas, cultura popular y “bellas artes”; y que, por otro lado, reproducía estas en clave academicista y nacionalista, a la vez que las proyectaba en la enseñanza escolar como un saber operativo más que reflexivo, con poco interés por su historia y prejuicios del arte contemporáneo. En todo caso, la UP cuestionó aquel sentido común en el espacio público, pero no en la escuela, cuyo currículo artístico no reformó.

misma forma, se reorientó el efecto zigzagueante de las diagonales de cerámica²⁴ de Nemesio Antúnez que, en blanco y negro, cruzaban muro, cielo y piso, para rediseñarlas con el clásico tablero de ajedrez: “Lo habían picado, tirado al suelo, habían puesto esas cosas cuadriculadas. Las mismas placas, los mismos colores”, observó un testigo al reingresar tras su exilio²⁵ (imágenes 3 y 4).

Imagen 1. Tiradores de puerta de Ricardo Mesa en la UNCTAD III



Fuente: Centro Cultural Gabriela Mistral
<https://www.facebook.com/watch/?v=1794466483993366>

Imagen 2. Tiradores de puerta de Ricardo Mesa después del Golpe militar



Fuente: Centro Cultural Gabriela Mistral
<https://gam.cl/somos/edificio/colección-de-arte/sin-título-tiradores-de-puerta/>

Imagen 3. Obra de Nemesio Antúnez en la UNCTAD III



Fuente: Cáceres, 2007, p. 29.

Imagen 4. Obra de Nemesio Antúnez después del Golpe militar



Fuente: Cáceres, 2007, p. 29.

²⁴ Como se ha investigado, “El pintor Nemesio Antúnez utilizó los cerámicos de vidrio de la firma IRMIR para el recubrimiento de unos pasillos direccionados en líneas diagonales para iluminar y guiar hacia donde se encontraban los comedores”, Maulen, 2006, *op. cit.*, p. 90.

²⁵ Eduardo Martínez Bonatti, coordinador de los artistas de la UNCTAD III, Cáceres, 2007, *op. cit.*, p. 29.

Naturalmente, la acometida contra el edificio de la UNCTAD se insertó en el combate global contra el reparto de lo sensible de la UP, que habría barrenado “el patrimonio espiritual de la cultura occidental”²⁶. De hecho, el asesor cultural de la Junta de Gobierno Militar pareció comprender la relevancia de dicho combate cuando incluyó la dimensión estética en la enumeración de los pecados de la UP, al señalar que el marxismo había hecho “la ‘revolución de los gustos’, mediante su influencia en la literatura y el arte, desvirtuando los cánones clásicos e imponiendo formas abstrusas contrarias al sentido de belleza de la naturaleza humana”²⁷.

Así, para contrarrestar aquel orden estético, la dictadura reclutó sensibilidades –incluyendo algunos artistas o críticos de renombre– favorables a una “despolitización” y (re)dificación del arte. Estos concurrieron no necesariamente como militantes, sino como expertos agraviados por el orden estético derrocado, en particular con el papel de la institucionalidad artística, que habría promovido un indebido sometimiento del arte a la política o a expresiones ajena a la tradición museal. Correspondía, entonces, devolverle solemnidad e identidad patrimonial. Así lo explicó la escultora Lily Garafulic sobre el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), cuya dirección asumió tras el golpe cívico militar:

Antes se le daba el espacio a ciertas actividades que para mi forma de ver el museo, eran extrañas. En esa época se desmantelaban las colecciones de las salas (...) hacían teatro, cantaban o cualquier cosa. Pienso que un museo debe albergar la riqueza nacional y después lo demás²⁸.

También Antonio Romera, el más influyente crítico de arte del período, había resentido que la Escuela de Bellas Artes hubiera operado “no [como] centro de estudio sino de concientización, de adoctrinamiento”, en la cual se desacataba la autoridad del maestro y de la academia²⁹. Para él, lo que denominaba arte de propaganda, dejaba de ser arte, pues

Los elementos proselitistas y el pragmatismo matan en esta segunda clase de obras la condición precisa que les da su existencia. Pueden los artistas poner su talento al servicio concreto de una idea, pero pedir que al mismo tiempo sigan siendo artistas en la plenitud de su independencia automática creadora, parece excesivo. Las alusiones determinadas y anecdoticas a cualquier credo o

²⁶ Chile, 1975b, p. 23.

²⁷ *Ibid.* pp. 23-24.

²⁸ Uribe, 2017, p. 46.

²⁹ Antonio Romera, “Cómputo artístico de 1973”, *El Mercurio*, Santiago, 1974a, p. 8.

a cualquier tesis política, religiosa o social, deben romper la armonía universal o cósmica de la obra de arte, hecha únicamente para contener alusiones de más amplia significación y contenido³⁰.

En realidad, Romera creía incluso que, más allá del arte mismo, había una prestancia que recuperar en sus edificios y entorno para reflejar el sanador destierro de la politización prosaica y banalizadora. Por eso aplaudió la situación de las principales instituciones, tras el golpe militar, ya que

Este bello rincón de Santiago ha recobrado su estilo, su ambiente, su personalidad, que nunca debería haber perdido. El Museo constituye el digno remate de un Chile espiritual y culto. Una Escuela de Bellas Artes pintarrajeadas de consignas y chafarrinones obscenos y un Museo desaseado negaban la primera condición de su existencia³¹.

En consecuencia, la dictadura desplegó un repertorio de representaciones y prácticas propicias a la restauración de distinciones, tanto de idoneidades como de jerarquías y espacios; es decir, funcionales a la tradición elitista del arte, sostenida en las fronteras de clase, de ámbitos estéticos, generacionales, sociales e institucionales. Pero se trató, además, de un repertorio que le hizo sentido a quienes, como Garafulic o Romera, habían resentido la pérdida de especificidad del campo artístico respecto del político, durante el ambiente de misión revolucionaria de la UP. Asimismo, el repertorio de la dictadura fue capaz de seducir a parte de quienes preferían una perspectiva más intimista o “espiritualista” del arte, disconformes con los análisis materialistas o con los resultados del arte militante. Garafulic remarcó esa óptica subjetivista al declarar:

Soy de opinión de que el artista debe buscar dentro de sí, olvidándose de lo que lo rodeó... Lo figurativo es un pie forzado. Lo subjetivo es realmente su caudal. Si lo hecho es bueno, tiene el sopló del genio, aunque nadie entienda qué se quiso decir en la pintura o en la escultura, aquello perdurará³².

A su vez, como registró la publicación financiada por una aseguradora privada, el crítico José María Palacios enfatizó la perspectiva religiosa aun en concursos no necesariamente así planteados: “El aporte de nuestros pintores, entonces,

³⁰ Romera, 1950, p. 95.

³¹ Antonio Romera, “Remodelación del Museo de Bellas Artes”, *El Mercurio*, Santiago, 28 de abril de 1974b, p. 2.

³² González, 2019, p. 80.

al visualizar estéticamente el árbol, es como un gesto de gratitud a Dios y la naturaleza, incluso commovido, por habernos accordado su presencia”³³.

Por ende, la restauración de distinciones dentro del discurso “de salvación” golpista³⁴ puede interpretarse como una vía de construcción de consenso social capaz de sobrepasar los círculos nacionalistas, militares y militantes, y atraer a intelectuales y artistas añorantes del arte tradicional y de la secular repartición de lo sensible. Es verdad que la campaña de “Reconstrucción Nacional”, que recurrió, entre otras medidas, a la donación y exhibición de obras de arte para aportar a la recolección de fondos, buscó exhibir normalidad y, de paso, ampliar el consenso entre la población. Pero eran expertos como los anteriores, quienes aportaban puentes directos hacia la academia y los artistas, lo cual le permitía al régimen otorgar espesor cultural a su proyecto político. Por lo demás, dichos expertos eran formadores de (o coincidían con) el gusto de la mayor parte de la ciudadanía, poco conectado con el arte contemporáneo.

Efectivamente, no es casual que la dictadura, además de dar continuidad a los motivos militares y conservadores, satisficiera el sempiterno gusto academicista y figurativista que hegemonizaba la opinión pública³⁵, anclado en los preceptos de realismo, autenticidad, belleza y universalidad. De hecho, su política hacia la escuela abonó tanto la demanda del “rescate de las raíces”³⁶ como la del gusto clásico por los géneros y motivos paisajísticos, históricos y de los “grandes maestros” de la pintura chilena. Asimismo, las relevantes iniciativas del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, que incluyeron eventos itinerantes de pintura, teatro y música, así como la producción de material didáctico para las escuelas³⁷, socializaron los conceptos tradicionales de arte predominantes en la sociedad, compartidos por el funcionariado cultural de la dictadura. Sin embargo, el impacto de tales iniciativas en las distintas regiones del país y en el mundo escolar, las convirtió en el eje del frustrado esfuerzo de descentralización cultural del régimen.

³³ AFP Summa, 1982, p. 7.

³⁴ Stern, 2013, pp. 38-39.

³⁵ El artista Guillermo Núñez opinaba: “A mí me da la impresión de que destruyeron las obras [de la UNCTAD III] por ignorancia, les molestaba algo que no fuera realista. Sencillamente por falta de capacidad artística”, Cáceres, 2007, *op. cit.*, p. 30.

³⁶ Complementaria de su política de patrimonialización, como en el caso de Magallanes, Alegría y Acevedo, 2017. A su vez, en un marco más amplio, la política de patrimonialización ha sido vista como “cultura como compensación” de la neoliberalización, Alegría, 2023, p. 59.

³⁷ Donoso, 2019, pp. 180-192.

El reparto de lo sensible en la capital: el Altar de la Patria

Además de los cambios infligidos al edificio de la UNCTAD, para convertirlo en edificio presidencial, la erección del monumento Altar de la Patria resultó ilustrador de la restauración de los valores artísticos consuetudinarios en el espacio urbano³⁸. Inaugurado en 1979 en una plaza refaccionada, estuvo constituido por la estatua ecuestre decimonónica de Bernardo O'Higgins (considerado el “Libertador” de la patria por el Ejército), la cual fue trasladada a la superficie de la plaza; y por una cripta en el subsuelo, con las cenizas del mismo soldado. La explanada de la plaza fue levantada para que la estatua quedara más elevada y, a su vez, la plaza recuperó el nombre original de “Libertador Bernardo O'Higgins” y fue conectada con el centro cívico³⁹. La escultura ecuestre de bronce se había inaugurado en 1872 en la Alameda y representaba, en estilo clásico, a O'Higgins con el brazo en alto extendiendo la espada, sobre su caballo encabritado con el enemigo bajo sus patas, todo ello sobre una base de mármol con bajorrelieves en sus costados⁴⁰. A su vez, el cenotafio había sido construido también en el siglo XIX en estilo neoclásico, pero en mármol de carrara⁴¹.

Si bien la erección de un monumento a la patria fue proyectada desde 1941, y la UP había aprobado un memorial para los héroes de la Independencia⁴², el pinochetismo prefirió centrarlo en la figura mítica del Ejército, del cual se decía heredero directo, por lo cual se dejaron vacíos los otros nichos⁴³. Posteriormente, en 1982, se instaló en los escalones ascendientes hacia la estatua, el tercer componente del monumento: la “Llama eterna de la libertad”, que consistía en un pebetero gigante en el cual permanecía una lengua de fuego siempre encendida.

Como puede verse, el Altar de la Patria apuntó a la satisfacción de un gusto arcaizante, pese a que el entorno estético urbano comenzaba a modernizarse. Es más, la opción por integrar la llama a un monumento de estilo neoclásico

³⁸ Como señala Isla, el espacio urbano del período militar se caracterizó por la dualidad ciudad pública/ciudad clandestina, derivada de la represión selectiva en el espacio ciudadano y acompañada, además, “del control militar y material del territorio, de las limitaciones al espacio público que redimensionaron el espacio privado y de la generación de un país exterior, el del exilio, en relación biunívoca y conflictiva con el país interior”, Isla, 2017, p. 207. Por supuesto, la restauración del palacio La Moneda fue también un hito clave por su efecto simbólico, pero no implicó los movimientos de monumentos dentro del centro capitalino que sí implicó el Altar de la Patria.

³⁹ Villarroel, 2002, p. 75.

⁴⁰ Voionmaa, 2005, pp. 52-53.

⁴¹ Villarroel, 2002, *op. cit.*, pp. 144-151.

⁴² Castro, 2017, pp. 177-207.

⁴³ Escobar, 2009, p. 26.

y no a una construcción más contemporánea, sugiere la evocación de valores atávicos: perpetuidad y solidez, por su monumentalidad o uso de la piedra; grandiosidad y autoridad, por los materiales también duraderos y clásicos de la estatua y del hipogeo (bronce y mármol, respectivamente), por la disposición de niveles en distintas alturas que determinaba un acceso diferenciado para el público, y por las reminiscencias neoclásicas⁴⁴. Así pues, la restauración del orden quedó marcada en dos aspectos: por un lado, al reivindicar en el significado heroico e histórico del personaje militar⁴⁵; y, por otro, al insistir en la figuración y las formas clásicas por sobre estilos más abstractos y materiales más ligeros de las construcciones contemporáneas, incluso conmemorativas, que ya despuntaban en Chile⁴⁶.

Cabe señalar que el traslado de la cripta y la estatua permitió repetir los consabidos clarinetes, salvas, desfiles de soldados y escolares, misas y consagraciones, típico de los rituales castrense y republicanos. Justamente, a diferencia de los actos públicos de la UP, la teatralidad⁴⁷ de la dictadura fue más dependiente del ceremonial militar y de un ideario convencional⁴⁸ que no recurría a la participación de artistas visuales de manera activa y visible en la calle, de modo que las artes fueron nuevamente asociadas al espacio museal, académico o especializado, en vez del espacio callejero, y al imperativo de la contemplación en vez del activismo social. Así pues, no solo la actividad artística pública se tendió a restringir a los museos, sino que la actividad museal artística tendió a restringirse al MNBA⁴⁹.

Todo lo anterior indica un gesto restaurador del tradicional reparto de lo sensible previo a la UP, pero puesto al servicio del estado autoritario, especialmente desconfiado de la movilización de masas y del imaginario proletario. Dicho gesto volvía a segregar al arte respecto de la esfera de la producción (como

⁴⁴ Villarroel, 2002, *op. cit.*; Escobar, 2009, *op. cit.*

⁴⁵ Aunque la figura de O'Higgins y el mismo Altar fueron disputados por opositores: al día siguiente de la inauguración y para el aniversario de 1982, familiares de exiliados dejaron una corona de flores en el lugar, en “Homenaje al Padre de la Patria, quien sufrió el dolor de morir en el exilio”, Castro, 2017, *op. cit.*, pp. 178 y 197.

⁴⁶ Voionmaa, 2005, *op. cit.*, pp. 182 y 190.

⁴⁷ “Como todo gobierno, el régimen dictatorial basó gran parte de su legitimidad política en una teatralidad que transformaba a la nación en algo visible. Al igual que tantos gobiernos... el de Pinochet fue una teatrorcracia”, Castro, 2017, *op. cit.*, pp. 177-207.

⁴⁸ Si bien el acto de Chacarillas de 1977 constituyó el ritual público más parecido al fascismo, en la mayoría restante predominó la actividad oficial típica de los aniversarios del 11 de septiembre, Chile, 1979.

⁴⁹ Aunque aumentaba la cantidad de otro tipo de museos, y continuaban los estudios museales, por lo cual las Jornadas Museológicas vivieron un florecimiento, Yáñez y Alegría, 2023, p. 59.

mundo asalariado, no de la empresa privada⁵⁰), respecto de la discusión pública (recuperando su valor “apolítico”) y respecto de la intromisión directa de las clases y culturas populares urbanas (salvo como espectadoras o artesanas sin identidad proletaria). La sempiterna distribución de lugares volvía por sus fueros.

Rraigambres y eclecticismos

Como se sabe, la promoción conseguida por la dictadura respecto de sus imágenes, juicios, rituales y pautas estéticas ya contaba con arraigo en la población, gracias al entorno mediático y a la liturgia cívica republicana tradicionales⁵¹. Esta herencia conmemorativa contaba, desde el siglo XIX, con el acostumbrado protagonismo de revistas militares en casi todas las plazas de armas de las ciudades chilenas⁵², que el régimen militar consolidó inaugurando sus propios monumentos dedicados a “héroes”⁵³ castrenses y reforzándolo en el ceremonial escolar⁵⁴.

Por otro lado, el gusto estético clásico de las autoridades culturales –militares o civiles– se respaldaba, indirectamente, en la enseñanza artística escolar que continuaba aferrada a las “bellas artes” y a la cultura popular o folclórica “apolíticas” producidas hasta mediados del siglo XX, al punto que no fue necesario hacerle reformas sustantivas a su plan de estudios⁵⁵, como sí lo hizo en filosofía, historia y ciencias sociales.

De todos modos, según han documentado previas investigaciones, el régimen también fue capaz de dar voz a una crítica de arte y periodismo cultural más liberales, atentos a las modernizaciones internacionales del arte contemporáneo y al influjo de los cambios tecnológicos. De hecho, algunas de esas voces celebraron a determinados artistas criollos de avanzada, mientras que el programa de concursos oficiales y becas de mecenazgo empresarial dio cabida –y hasta premió– a algunas de sus obras, cuya crítica política se camuflaba en el lenguaje conceptual⁵⁶. Este interés por formas más innovadoras, combinada con la

⁵⁰ De hecho, durante la década de los ochenta, sobresalieron los Encuentros Arte-Industria, fruto de la alianza del MNBA con la Sociedad de Fomento Fabril, el Banco Bice, el diario *El Mercurio* y el Instituto Cultural de La Condesa en su última versión, Montgomery, 2020, pp. 27-28.

⁵¹ Acuña, 2008; McEvoy, 2006; Muñoz, 1999; Chile, 1979, *op. cit.*; Chile, 1975a.

⁵² Cáceres y Millán, 2014, p. 151.

⁵³ Alegría, 2023, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁴ Molina, Navarro, Rodríguez y Seves, 2011.

⁵⁵ Miranda, 2007, pp. 125-129.

⁵⁶ Richard, 2014, pp. 27-28.

elusión abstracta, permitió que inclusive se infiltraran piezas que denunciaban la violación de los derechos humanos: así fue como, entre otros episodios, la fotografía de la detenida desaparecida Lila Valdenegro Carrasco fue expuesta en 1980 en el Museo Nacional de Bellas Artes, como parte de la obra “Proposición 335”⁵⁷, del colectivo formado por Luz Donoso, Elías Adasme, Sybil Bintrup y Hernán Parada. Mediante la gráfica, aquella obra no solo exhibía su rostro, sino que invitaba a replicarlo en cualquier muro de la ciudad, gracias a las 500 copias que el colectivo había distribuido⁵⁸. Y, efectivamente, impresiones con *stencil* del mismo rostro, entre otros, fueron plasmados por Donoso en diversos muros de la ciudad, como parte de su proyecto “Calados para marcar lugares y fechas en la ciudad”⁵⁹.

Otro ejemplo de la modernización oficialista en el ambiente especializado fueron las visitas al país del precursor del pop-art, Robert Rauschenberg, en 1984 y 1985, como parte de su gira internacional por países con conflictos políticos severos, convencido del “poder que el Arte posee para propiciar la comprensión y liberar aquella energía esencial para la paz”⁶⁰. Mientras hacia el público general y escolar la dictadura machacaba el “patrimonio plástico nacional y del mundo” desde una mirada conservadora⁶¹, con iniciativas como esta, su institucionalidad experta, en cambio, mostraba interés en el arte contemporáneo y, de paso, se validaba ante sectores más modernos⁶².

Así fue como, aun con las grietas provocadas por el terremoto acontecido apenas cuatro meses antes, en 1985 el MNBA exhibió 237 obras de Rauschenberg en total, en la muestra “R.O.C.I. Chile”, constituyéndose en una exposición descomunal de volúmenes y serigrafías, varias fabricadas a partir de placas de cobre de la mina de Chuquicamata⁶³. Como en otros países visitados, el artista contactó con una figura cultural independiente, como fue el escritor José Donoso,

⁵⁷ La escritora Diamela Eltit atestiguó la proyección que Luz Donoso hiciera del rostro de la detenida desaparecida en los televisores de una vitrina del comercio santiaguino, como parte del proyecto artístico, “Lanzamiento Libro; Arte y Dictadura - Jorge Ferrada Sullivan” de Universidad de los Lagos, <https://www.youtube.com/watch?v=LnzF9R-bJ9w>, minuto 13:45-14:30.

⁵⁸ González, 2019, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁹ Varas, 2011, p. 4.

⁶⁰ Rauschenberg y Saff, 2018, pp. 90-93.

⁶¹ Chile, 1982. En esta línea, no parece casual que la mayor cantidad de monumentos declarados durante el régimen militar fuera de tipología histórica, Alegria, 2023, *op. cit.*, p. 180.

⁶² Cabe matizar, eso sí, que se alentó las visitas escolares a exposiciones de arte contemporáneas como estas y, en el caso de la de Rauschenberg, la Corporación Cultural de la comuna de Providencia movilizó a estudiantes de sus escuelas, Estrella, 2018, pp. 83-90.

⁶³ Espinoza, 2017.

incluso se reunió secretamente con estudiantes y activistas políticos, además de fotografiar las poblaciones pobres. Sin embargo, el circuito opositor reaccionó acremente y aunque asistió a la conferencia de prensa y a la muestra, una parte le reprochó la oportunidad de su visita y su participación en el MNBA, al que el mismo Donoso le había pedido evitar⁶⁴. Al respecto, Waldemar Sommer, crítico de arte oficialista, recuerda:

hubo rechazo en la conferencia de prensa y le hicieron preguntas que a él le molestaron...me tocó almorzar después en *El Mercurio*...a mí en el almuerzo me dijo (eso para mí fue lo más interesante): ‘¿cómo me hacen estas preguntas?’ Ahí le traté de explicar que era la situación de Chile, que era muy especial⁶⁵.

La oposición de izquierdas también receló del apoyo de *El Mercurio*, considerando toda la iniciativa como una forma indirecta de respaldo al régimen militar, incluso interpretando su obra con planchas de cobre como una validación de la desnacionalización del mineral⁶⁶. Por supuesto, reapareció además la suspicacia contra la diplomacia cultural del imperialismo estadounidense⁶⁷.

Por otra parte, para el régimen tampoco resultó del todo fácil la venida de Rauschenberg, ya que este hizo pesar su fama para marcar la pauta de la forma en que debían desarrollarse las actividades fundamentales, debiendo la institucionalidad aceptar que los contactos con las autoridades culturales fueran acotados, que el montaje solo lo hiciera el personal del propio artista, según recuerda Sommer⁶⁸, y que la muestra en el principal museo estatal fuera presentada por un conocido escritor disidente como José Donoso⁶⁹.

En todo caso, si bien ese evento fue un hito extraordinario en la historia artística del período, en ningún caso se trató de una excepción en cuanto muestra internacional ya que incluso durante los años setenta –pese al rechazo de varios países a colaborar⁷⁰– hubo presencia permanente de artistas

⁶⁴ José Donoso, “Visita de Rauschenberg”, *El País*, Madrid, 22 de noviembre de 1984, pp. 11-12.

⁶⁵ Estrella, entrevista, 2017. La cena la ofreció la embajada estadounidense y Sommer asistió como columnista de *El Mercurio*.

⁶⁶ Ortiz, 2020, pp. 141-157.

⁶⁷ Espinoza, 2017, *op. cit.* En todo caso, según señala el asistente del artista, Donald Saff, los díscolos de la conferencia de prensa le admitieron después que “habían sido pagados para actuar así”, Rauschenberg y Saff, 2018, *op. cit.*, pp. 90-93.

⁶⁸ Estrella, entrevista, 2017.

⁶⁹ Rauschenberg y Saff, 2018, *op. cit.*, pp. 90-93.

⁷⁰ Lily Garafulic recuerda sobre su período al mando del MNBA: “vino el rechazo de varios países. En uno de los viajes que hice a los Estados Unidos, invitada por el Departamento de Estado, tuve una conversación con el director del Museo de Arte Moderno. Le dije que no

extranjeros en el MNBA⁷¹, especialmente, estadounidenses⁷². Esto, sin duda, ampliaba el ascendiente liberal en la esfera oficialista y estimulaba la participación en ella de conoedores del arte contemporáneo, como Sommer o la misma Garafulic.

Como puede verse, la restauración del reparto tradicional de lo sensible –entendida como marco global– no dejó de implicar espacios modernizadores en el medio artístico, donde las sensibilidades afines encontraron oportunidades de identificación.

Por cierto, no está de más recordar que dicha liberalización estética encontró su contraparte material en una liberalización económica radical emprendida desde mediados de los años setenta, y que en el ámbito cultural se tradujo en la creación de una comisión para estudio de la legislación cultural, en la desestimación de los proyectos de fomento editorial, de creación del instituto del libro y del instituto de artesanía; en la aplicación del 20% de impuesto de compraventa a libros y discos; en el cierre de la Editora Nacional Gabriela Mistral, de Chilefilms y de la Industria de Radio y Televisión (IRT)⁷³; en la abolición de los impuestos de importación que protegían la producción nacional; y en la introducción del autofinanciamiento en los organismos culturales, incluyendo universidades y museos estatales: estos comenzaron a cobrar entrada por sus actividades extensionales, y el MNBA, además, por autorizar la exportación de obras de arte y por arrendar sus salones para eventos, a la vez que pasó a depender de las donaciones de empresas y artistas individuales, ya que apenas contaba con presupuesto para su colección⁷⁴. Consecuentemente, la institucionalidad

estaba castigando al gobierno sino al público”, “La sincera palabra de Lily Garafulic”, *La Nación*, Santiago, 26 de octubre de 1995, sección B, p. 12.

⁷¹ En parte, para compensar la mengua de expositores nacionales fruto de la persecución política, Ivelic, 1993, p. 125.

⁷² Tal vez por la dirección de Lily Garafulic, quien había completado su formación como escultora en Nueva York, Uribe, 2017, *op. cit.*, p. 109.

⁷³ Donoso, 2019, *op. cit.*, pp. 147-155.

⁷⁴ Berriós y Parra, 2022, pp. 200-201. Cabe recordar que entre 1974 y 1982 se aplicó un drástico y fracasado programa anti-inflacionario basado en la restricción del gasto público y la liberalización de precios, se reorganizó el sistema bancario, y se liberalizaron las importaciones y el mercado laboral, provocando múltiples quiebras de empresas y una brutal contracción salarial y del empleo. Entre 1978 y 1982 hubo un “boom” especulativo financiero y de importaciones, pero para enfrentar la inflación aun alta se fijó el dólar, se eliminaron los aranceles a las importaciones y se liberalizó el crédito de modo extremo. Advino entonces la grave crisis de 1982-1983, intensificada por la devaluación del tipo de cambio real, dada la duplicación de la deuda externa y la caída de las exportaciones. Así que desde 1985 se morigeró la ortodoxia ultroliberal, aunque acelerando la privatización de empresas estatales y de servicios sociales, para dejar al Estado solo con funciones

estatal perdió influencia frente a entidades empresariales y de municipalidades acomodadas⁷⁵.

En vez de los funcionarios culturales de orientación nacionalista, fueron los tecnócratas-gremialistas de la Oficina de Planificación Nacional (ODEPLAN) los que continuaron el trabajo de entronizar la política de la subsidiariedad⁷⁶, aunque manteniendo ciertas tareas de extensión en el Ministerio de Educación y algunos planes específicos para sectores más pobres desde la División de Organizaciones Sociales⁷⁷. No obstante, dentro de la propia intelectualidad afín al régimen surgieron voces críticas ante la falta de una política cultural y de una coordinación general de todas las entidades involucradas, por lo cual, a fines de los años ochenta se formó una segunda comisión que propuso un “Plan Nacional de Desarrollo Cultural”: aunque este prometía un instituto del libro, uno del patrimonio nacional y uno para las artes⁷⁸, solo se concretó el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural (FONDEC) en 1988, como fuente de financiamiento público concursable (inspirado en el Fondo Nacional para las Artes de Estados Unidos, agencia independiente del gobierno federal, y similar al Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico chileno, creado en 1982)⁷⁹.

En definitiva, al finalizar su período, en el orden simbólico, la dictadura había tendido puentes tanto al sentido común tradicionalista como a las sensibilidades culturales nacionalista y liberal. Pero, paralelamente, las había resocializado en la desconfianza de lo público, en la gestión individualista de las relaciones sociales y de estas con el Estado, y en el acomodo forzado de la práctica artística a las leyes del mercado, con la consiguiente competencia por recursos públicos reducidos y captación de financiamiento privado. En palabras de Rivera: “La capacidad de creación y difusión cultural, se torna un asunto de capacidad productiva; la capacidad de acceso a los bienes culturales, uno de consumo”⁸⁰. A fin de cuentas, en el orden material, solo quienes tuvieran capacidad económica tomarían parte en lo común.

subsidiarias y fiscalizadoras de los desequilibrios macroeconómicos, y expandiendo las exportaciones como motor económico, Meller, 1996, *op. cit.*, pp. 178-278; Meller, 2021, pp. 259-304.

⁷⁵ Rivera, 1983, p. 147.

⁷⁶ Berriós y Parra distinguen entre “nacionalismo subsidiario”, como un contenido de la política cultural de alcance limitado, y “subsidiariedad de sociedad intermedia”, propia de la relación social de la economía neoliberal, Berriós y Parra, 2022, *op. cit.*, pp. 187-237.

⁷⁷ López, 2023.

⁷⁸ Donoso, 2019, *op. cit.*, pp. 150-156.

⁷⁹ “Fondo abierto a los creadores”, *Proyección de la cultura*, n.º 13, año 3, Santiago, 2/1989, p. 10.

⁸⁰ Rivera, 1983, *op. cit.*, p. 147.

Conclusión

La predilección oficialista por los repertorios y representaciones tradicionales en los medios divulgativo y escolar, tanto como por sus posiciones diversas frente al arte contemporáneo en el medio artístico especializado, fomentó maneras de subjetivación heterogéneas que, sin embargo, marcaron diferencias entre ambos circuitos: pues si bien ambos visibilizaban y celebraban prácticas y artefactos evocadores del retorno al orden estético, el medio especializado fue más sensible a –y promotor de– ejercicios más experimentales. Dichas diferencias implicaban una jerarquización –tanto etaria como de competencias– respecto del contacto con las formas de creación, excluyendo al público escolar y general (no experto o que no estudiaba artes) de una relación constante con lenguajes formales más rupturistas.

A este reforzamiento del gusto consuetudinario en la opinión pública, el oficialismo sumó la exclusión de la cultura popular obrera, indígena y de masas, como interlocutoras equivalentes a las “bellas artes” en la producción artística, excepto que concurrieran como motivos, artesanía o complemento. Además, sumó la proscripción de expresiones reconocibles de arte comprometido, de gráfica callejera y del espacio urbano como foro público de disputa estético-política. En consecuencia, tanto la diferenciación de oficios creativos, productivos y territorios aptos para el arte, como la diferenciación de los circuitos arriba indicados, fabricó un marco de fundamento para subjetividades que entendieran y practicaran la política identificándose con distinciones y jerarquías etarias, sociales (incluidas las de clase) y de ámbitos de creación.

En ese marco, la dictadura fue capaz de ofrecer a la población una conciliación entre la simbólica patriótica y una paulatina –aunque siempre condicionada– apertura cultural, acompañadas por la ultraliberalización económica de trasfondo. En efecto, si la dinámica interna de las artes visuales estuvo signada, en la política oficial, por la coexistencia de aquellas diferentes sensibilidades culturales, su andamiaje social estuvo signado por el reemplazo del Estado nacional-desarrollista por el mecenazgo particular, lo cual terminó privatizando los mecanismos de acceso a la cultura, a la vez que reorganizando las relaciones de los agentes sociales, el peso de las clases sociales y de las comunidades en las definiciones del campo artístico.

En definitiva, pese a no ser un mundo de especial interés para la dictadura, las artes visuales no dejaron de constituir una vía para su legitimación, al usarlas para contrarrestar los imaginarios de la UP y movilizar representaciones que satisficieran sus diversas sensibilidades culturales e, indirectamente, penetrar su campo productivo y de circulación con las relaciones de mercado. Con esa forma de fabricar consenso, el régimen militar habría sido capaz de una doble

operación: por un lado, restaurar la división tradicional de lo sensible en el orden simbólico, admitiendo espacios modernizadores, y, por otro, renovar la división de lo sensible en el orden material, en función de la refundación capitalista.

Bibliografía y fuentes

FUENTES

- AFP SUMMA, *Agenda 1983: El Árbol en la Pintura Chilena*, Santiago, Diseñadores Asociados, 1982.
- CHILE, *Chile enciende la llama de la libertad*, Santiago, Editora Nacional Gabriela Mistral, 1975a.
- CHILE, *Jornadas del Presidente de la República: visitas a las Regiones 1978-1979*, Ministerio Secretaría General de Gobierno-División Nacional de Comunicación Social, Santiago, 1979.
- CHILE, Ministerio de Educación, “Planes y programas de estudios para la Educación Media”, *Revista de Educación* n° 94, marzo 1982, pp. 67-72.
- CHILE, *Política Cultural del Gobierno de Chile*, Junta de Gobierno-Asesoría Cultural Chile-Secretaría General de Gobierno, Departamento Cultural, Santiago, La Asesoría, 1975b.
- El Mercurio*, Santiago, 1974.
- Entrevista a Waldemar Sommer por Camila Estrella, R.O.C.I.: derivaciones de la visita de Robert Rauschenberg en Chile, <https://www.rauschenbergchile.cl/entrevista/waldemar-sommer/>
- SALAS, BRUNO, *Escape de gas* [documental], Santiago, Trampa films, Libélula post, 2014.
- UNIDAD POPULAR, *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende*, Santiago, s/e, 1969.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, SARA, “Las Apariencias de la Inclusión: Fiesta Cívica en Santiago de Chile, 1810-1843”, *Revista Historia y Patrimonio*, n.º 1, 2008, s/p.
- ALEGRÍA, LUIS Y PÍA ACEVEDO, “Política de patrimonio cultural en dictadura militar. El caso de la región de Magallanes 1973-1990”, *Sophia Austral*, n.º 20, Punta Arenas, 2017, pp. 31-54.
- ALEGRÍA, LUIS, *Terror, Consenso y monumento. Políticas de patrimonio cultural en las dictaduras de Chile y Uruguay (1973 - 1989)*, Santiago, Ediciones Escaparate, 2023.
- BAEZA, FELIPE, “Tren de la cultura. Tren popular de la cultura”, en Museo de Arte Contemporáneo, *Catálogo razonado. Colección MAC*, Santiago, 2017, pp. 542-545.
- BERRÍOS, PABLO E ISIDORA PARRA, “*Sin Estado no hay...*”. *Historia de las políticas culturales para las artes visuales en Chile, 1925-2017*, Santiago, Estudios de Arte, 2022.

- BRODSKY, CAMILO, “Arte y política en la UP: antecedentes fragmentarios”, Santiago, s/e, 1998, en <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0036260.pdf>, consultado el 1-08-2024.
- BURNIER, DELYSA, “Constructing Political Reality: Language, Symbols, and Meaning in Politics”, *Political Research Quarterly*, vol. 47, n.º 1, Salt Lake City, 1994, pp. 239-253.
- CÁCERES, GONZALO Y RODRIGO MILLÁN, “El Santiago de Pinochet. Represión, autoritarismo e institucionalización (1973-1981)”, *Registros*, año 10, n.º 11, Mar del Plata, 2014, pp. 150-165.
- CÁCERES, YENNY, “Las obras perdidas del Diego Portales”, *Qué Pasa*, Año XXXVI, n.º 1914, Santiago, 14 de diciembre de 2007, pp. 24-31.
- CAPUTO, ORLANDO Y GRACIELA GALARCE, “La Unidad Popular: la economía en el gobierno de Allende 1970-1973” en Manuel Llorca-Jaña y Rory Miller (eds.), *Historia económica de Chile desde la Independencia*, Santiago, RIL editores, 2021.
- CASTRO, JOAQUÍN, “Bernardo O’Higgins entre el Altar y el exilio: uso y abuso de la memoria del héroe en la reinvención del imaginario nacional chileno durante la dictadura militar (1978-1979)”, en *Seminario Simon Collier 2016*, Santiago, Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2017, pp. 177-207.
- CHAMORRO LEVINE, CLAUDIA, “Néstor García Canclini, La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia, Buenos Aires – Madrid, Katz, 2011. ISBN 978-84-92946-15-0”, *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n.º 20, Valdivia, 2011, pp. 135-137.
- DI FILIPPO, MARILÉ, “Aparecer(es): la estética de los movimientos sociales. El caso del Frente Popular Darío Santillán Rosario (Argentina, 2004-2012)”, *Izquierdas*, n.º 43, Santiago, 2018, pp. 102-130.
- DITTMER, LOWELL, “Political Culture and Political Symbolism: Toward a Theoretical Synthesis”, *World Politics*, vol. 29, n.º 4, Baltimore, 1977, pp. 552-583.
- DONOSO, KAREN, *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile. 1973-1989*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019.
- EDELMAN, MURRAY, *From art to politics. How artistic creations shape political conceptions*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1995.
- ESCOBAR, CONSTANZA, *El altar de la patria. Una aproximación estética*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
- ESPINOSA, DENISSE, “Una visita inesperada: Robert Rauschenberg en el Chile de los 80”, *La Tercera*, Santiago, 6 de enero de 2017, en <https://www.latercera.com/noticia/una-visita-inesperada-robert-rauschenberg-chile-los-80/#>, consultado el 15-8-2023.
- ESTRELLA, CAMILA, “Desarchivar R.O.C.I. Rauschenberg Overseas Culture Interchange”, *Revista 433*, año 1, n.º 1, Santiago, 2018, pp. 83-90.
- FIEL, CECILIA, “Sentir el grito: Escucha situada en la Marcha de las Madres Mexicanas”, *Global Performance Studies*, vol. 5, n.º 1-2, Utrecht, 2022, pp. 1-17.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires - Madrid, Katz, 2010.

- GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, RUBÉN, “Decolonial options and artistic/aestheSic entanglements: An interview with Walter Mignolo”, *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, vol. 3, n.º 1, Toronto, 2014, pp. 196-212.
- GÓMEZ-MULLER, ALFREDO, “Lo poscolonial en América Latina”, *Ciencia Política*, vol. 17, n.º 34, Bogotá, 2022, pp. 309-319.
- GONZÁLEZ, NICOLE, *Detrás de un gran museo, hay una gran mujer. Una revisión histórica a la gestión de mujeres en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile*, maestría en Museología, Ciudad de México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2019.
- ISLA, PABLO, *Orden y patria es nuestro lema. Construcción de alteridad en la gramática del legalismo y del enemigo interno en Chile*, Santiago, Ediciones UDP, 2017.
- IVELIC, MILÁN, “La transgresión de los límites en Cultura, autoritarismo y redemocratización”, en Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux (eds.), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- LÓPEZ, EDUARDO, “La refundación capitalista de la dictadura cívico-militar, 1973-1983: Todo lo sólido se desvanece en el aire”, *Nuestra Historia*, n.º 16, Madrid, 2023, pp. 87-110.
- MARTÍN BARBERO, JESÚS, “Mutaciones culturales y estéticas de la política”, *Revista de Estudios Sociales*, n.º 35, Bogotá, 2010, pp. 15-25.
- MAULEN, DAVID, “Proyecto Edificio UNCTAD III: Santiago de Chile (junio 1971 - abril 1972)”, *Revista de Arquitectura*, vol. 12, n.º 13, Santiago, 2006, pp. 80-92.
- MBEMBE, ACHILLE, *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Barcelona, Futuro Anterior Ediciones, 2016.
- MCEVOY, CARMEN (ed.), *Funerales republicanos en América del Sur: tradición, ritual y nación, 1832-1896*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario-Instituto de Historia Universidad Católica, 2006.
- MELLER, PATRICIO, “El modelo económico de la dictadura militar”, en Manuel Llorca-Jaña y Rory Miller (eds.), *Historia económica de Chile desde la Independencia*, Santiago, RIL editores, 2021.
- MELLER, PATRICIO, *Un siglo de economía política chilena (1890-1990)*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1996.
- MIRANDA, LUISA, “El Arte en la educación secundaria chilena: Historia de una paradoja”, en Marcela Gaete (ed.), *Arte y Filosofía en el currículo escolar: Entre el desarraigo y el olvido*, Santiago, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2007, pp. 105-142.
- MOLINA, RODRIGO; DANIXA NAVARRO; JAIME RODRÍGUEZ E ISIS SEVES, “La escuela como engranaje de la dictadura: historia oficial y rituales escolares en la reconfiguración de la identidad ciudadana 1973-1979”, tesis para optar al título de Profesor en Historia y Ciencias Sociales y al grado de Licenciado en Educación, Santiago, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2011.

- MONTALDO, GRACIELA, “Dialogues in Theory: Emancipation and Emancipatory Acts”, *Parallax*, vol. 20, issue 4, Leeds, 2014, pp. 334-344.
- MONTGOMERY, VANIA, “Concursos de Arte en los 70 y 80: los inicios del boom”, *Documento n.º 3*, CEDA, Santiago, 2020, pp. 27-28.
- MUÑOZ, LUIS, “Los festejos del Centenario de la Independencia de Chile en 1910”, tesis de Licenciatura en Historia, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999.
- MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE, *La emergencia del pop en Chile. Irreverencia y calle en Chile. Curaduría Soledad García / Daniela Berger*, Santiago, El Museo, 2016.
- NEGASH, GIRMA, “Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political”, *International Political Science Review*, vol. 25, n.º 2, s/c, 2004, pp. 185-201.
- OLMEDO, CAROLINA, “El joven envejecido. Arte en Chile de 1988 a 1968”, *Izquierdas*, n.º 44, Santiago, 2018, pp. 3-30.
- ORTIZ, XIMENA, “Inversión extranjera y minería privada en contexto dictatorial: El Decreto Ley 600 y la desnacionalización del cobre. Chile, 1974-1977”, *Tiempo Histórico*, n.º 19, Santiago, 2020, pp. 141-157.
- POBLETE, PAULA, “Insubordinación estética en el Movimiento Unitario Mujeres por la vida. Un análisis conceptual a partir de Jacques Rancière y Hans Robert Jauss”, *Hermenéutica Intercultural*, n.º 34, Santiago, 2020, pp. 65-90.
- QUIJANO, ANÍBAL, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en Aníbal Quijano, *Cuestiones y horizontes. Antología esencial: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, CLACSO, Buenos Aires, 2014, pp. 285-327.
- QUIJANO, ANÍBAL, *Cuestiones y horizontes. Antología esencial: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires, CLACSO, 2014.
- RABAJÍ, TOMÁS Y FRANCISCO LUCERO, “A 50 años del Golpe: Unctad III: El legado arquitectónico y cultural de la Unidad Popular”, *Doble Espacio. Revista de Periodismo*, Santiago, Facultad de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, agosto de 2023, en <https://doble-espacio.uchile.cl/2023/07/24/unctad-iii-el-legado-arquitectonico-y-cultural-de-la-unidad-popular/>, consultado el 15-9-2023.
- RANCIÈRE, JACQUES, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago, Lom Ediciones, 2009.
- RAUSCHENBERG, ROBERT Y DONALD SAFF, “Una conversación sobre Arte y R.O.C.I.”, *Revista 433*, año 1, n.º 1, Santiago, 2018, pp. 90-93.
- RICHARD, NELLY, *Crítica y política*, Santiago, Palinodia, 2013.
- RICHARD, NELLY, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago, Metales pesados, 2014.
- RIVERA, ANNY, *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario* (documento de trabajo), Santiago, CENECA, 1983.
- ROMERA, ANTONIO, *Razón y poesía de la pintura*, Santiago, Nuevo Extremo, 1950.

- SÁNCHEZ, BEATRIZ, “El CADA. Un posible reparto de lo sensible”, *Materia artística*, n.º 1, Rosario, 2015, pp. 107-133.
- SILVA, JUAN PABLO Y VALENTINA RAURICH, “Cine en dictadura. Notas acerca de la representación de la pobreza en cinco películas chilenas”, *Universum*, vol. 34, n.º 2, Talca, 2019, pp. 223-250.
- STERN, STEVE, *Luchando por mentes y corazones. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet* (vol. 2), Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- URIBE, MARÍA JOSÉ, “El Museo Nacional de Bellas Artes en el período de la refundación nacional (1973-1977): gestión de Lily Garafulic y exposiciones”, tesis de Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Santiago, Universidad de Chile, 2017.
- VALENZUELA, JAIME, *Liturgias del Poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile Colonial (1609-1709)*, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana - Lom, 2001.
- VARAS, PAULINA, *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*, Municipalidad de Las Condes - Pontificia Universidad Católica de Chile - Centro de Arte Contemporáneo, Santiago, 2011, en https://archivos.lascondes.cl/descargas/cultura/catalogos/una_accion_hecha_por_otro.pdf, consultado el 1-noviembre-2023.
- VILLARROEL, INÉS, *Estudio crítico del Altar de la Patria*, Santiago, Universidad de Chile, 2002.
- VOIONMAA, LIISA, *Santiago 1792- 2004. Escultura Pública, del monumento conmemorativo a la escultura urbana* (vol. 2), Santiago, Ocho Libros Editores, 2005.
- YÁÑEZ, JOSÉ Y LUIS ALEGRÍA, “Los museos de Chile, Grete Mostny y los 50 años del Golpe Militar: Una reflexión necesaria”, *Cuadernos Médico Sociales*, vol. 63, n.º 3, Santiago, 2023, pp. 59-67.