

No obstante, la incorporación de *Canciones reencontradas en París* es igualmente un acierto, porque es allí donde el medio artístico y el público redescubren a Violeta Parra en toda su dimensión. Ya habían transcurrido cuatro años de su “fuga” del mundo (referencia de las trovadoras chilenas al acto de su muerte) y la percepción de pérdida de un ser excepcional aún no se vislumbraba con la intensidad que habría de suponerse. Las postrimerías de los sesenta mantuvieron muy ocupados a los artistas de la Nueva Canción Chilena, como les define Ricardo García (el mismo comunicador por excelencia que acercó o devolvió a Violeta Parra a la comunidad folklórica por medio de la radio, en 1953), ya que habían decidido ser intérpretes activos del inconsciente social que se respiraba en ese entonces. Ya con el doctor Salvador Allende en la Presidencia de la República, la revolución había que hacerla con canciones, por tanto el estallido inspirador motivado por los acontecimientos alcanzó tal magnitud creativa que los artistas de la Peña de Los Parra llegaron a estar en los primeros lugares de los *rankings* radiales, superando a españoles y anglosajones. Es en esa coyuntura que Isabel Parra –al igual que hoy– pone en valor la obra que su madre había grabado en 1963 en París, para el sello Arion, publicando en enero de 1971 las piezas donadas por los franceses bajo etiqueta Peña de Los Parra, para luego distribuir el disco por DICAP. Volver a escuchar a Violeta Parra, y en ese contexto, constituye un nuevo momento musical que resulta relevante y significativo tanto para artistas como para el público, que para ese entonces ya era masivo.

Los otros álbumes autorales grabados en vida que se describen y transcriben, *Recordando a Chile* de 1965 y *Las últimas composiciones*, publicado en noviembre de 1966, tres meses antes de su muerte, representan la obra cantoral que la trovadora quiso registrar enfrentando el estudio de grabación de acuerdo con su propia visión como productora musical. Más allá de sus contenidos en tanto creación poética cantada –que sería materia de otro tipo de publicación– es interesante el punto de vista de los editores. Ellos sustentan la tesis que la artista replicaría su propia experiencia cuando grababa “a cultores campesinos, mapuches y chilotes durante su intenso período de recolección folklórica de la década del cincuenta, registrando la canción *in situ* y en pocas tomas, sin mayor trabajo de postproducción” (p. 14). Efectivamente, Violeta dejaba en manos de los ingenieros de sonido la mezcla y el *mastering* dejando entrever que no le asignaba mayor importancia, considerándolo como un mero asunto técnico. No obstante, el álbum como obra viva, es decir, como espectáculo de principio a fin, sí lo concibe en toda su magnitud, despliegue simbólico medial que los autores intuyen y desarrollan acertadamente.

El libro es prologado por el cantautor Manuel García, quien representa genuinamente a los admiradores de la obra violaparriana, dando paso al texto de Juan Pablo González que, consecuente con su estilo fehaciente, describe los vinilos seleccionados tanto desde la dimensión propiamente musical como argumental, en un intento de develar los engranajes de significado en cada surco puesto allí por la trovadora. Con ello contribuye, una vez más, a la musicología popular chilena en tanto entrega atisbos de cómo enfrentar el estudio de la música mediatizada, aspecto poco tratado en la bibliografía nacional.

Patricia Díaz-Inostroza
Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile
patidiaz@gmail.com

Karen Donoso. *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile. 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019, 219 pp.

Pocas son las tesis que logran convertirse en libro. No solo por el hecho de ser publicadas, sino porque efectivamente se transforman en un libro. Esto es lo que sucede con el minucioso estudio de Karen Donoso de un período demasiado cercano y del que nos sentimos involucrados, pero que, sin embargo, logra abordar con perspectiva y visión crítica. Un período dominado por la instauración de un nuevo *sentido común*, el mayor logro cultural de la guerra psicológica y moral de la dictadura. Se trataba de anteponer la Nación como bien supremo por sobre el individuo, imposición no exenta de contradicciones al interior del propio régimen, como Karen Donoso se encarga de demostrar.



La autora aborda con precisión los discursos y acciones conducentes a la construcción de este nuevo *sentido común*, donde conceptos como identidad, patria, nación y cultura “dejaron de estar a merced del debate social y académico”, siendo definidos hegemónicamente a base de una interpretación oficial de la historia (94). Es así como la historia de la patria y la de las FF.AA. pasaron a ser una sola; se exacerbó el nacionalismo y el culto a la tradición; y se instaló el anticomunismo como elemento de identidad cultural. Paradójicamente, el neoliberalismo se transformaría en la matriz para el proceso de cambios impulsado por el régimen. Institucionalidad, discurso y acciones concretas son los ejes que recorren el libro, construyendo una trama sólida y completa de un álgido período de cambios en nuestra historia reciente.

Prensa, libro, cine, teatro, música, folclor y televisión, todo caía bajo la mirada vigilante del régimen. Solo parecían salvarse la música clásica y la pintura, un arte que era posible atesorar como inversión. Además la propia naturaleza abstracta del arte contemporáneo lo dejaba fuera de la débil capacidad crítica de los censores. Varias bromas se hacían en la época acerca de la torpeza de la censura, usando el humor como forma de resistencia.

El carácter errático, arbitrario y solapado de la censura, junto con la ignorancia e improvisación de los propios censores, y la destrucción o falta de acceso a la documentación asociada, hace de la memoria una de las fuentes principales para el estudio de este aspecto crucial de la cultura en dictadura. Aunque la memoria aparentemente disponible sea la de los censurados más que la de los censoradores. Por un lado, se observa la torpeza de los funcionarios de menor rango que debían decidir respecto de la publicación de un libro, el estreno de una obra o la presentación de un concierto. Esto contrastaba con los numerosos y más calificados miembros del Consejo Cinematográfico, quienes lograban documentar mejor sus decisiones. Por otro lado, la censura adquiría formas solapadas e indirectas mediante las trabas al funcionamiento de un local por asunto de patentes o control sanitario; al tramitar indefinidamente permisos de publicación, o al negarse a otorgar la exención de impuestos a determinados espectáculos culturales, utilizando a su arbitrio la propia legislación preexistente.

Más aún, en el caso de los espectáculos artísticos, la censura parecía adquirir un carácter rizo-mático, ya que no existía una entidad central para su control. En cambio, el régimen utilizaba una combinación de normativas para restringir su funcionamiento, como señala y nos ilustra Donoso (72). Finalmente, el sentido común impuesto por el régimen fue un eficaz medio de autocensura, donde el censor sin mover un dedo hacía que el censurado se mordiera la lengua.

Los estudios previos de la autora del folclor en dictadura le permiten ofrecer un relato más detallado de su desarrollo en los años setenta y ochenta. Es aquí donde aparece Benjamín Mackenna con más matices, figura clave que ha sido abordada parcial y sesgadamente en estudios previos. El libro se refiere con menor detalle al desarrollo del teatro, el cine, y la música clásica y popular, aunque dialoga y, estoy seguro, dialogará con otros textos publicados y por publicar de estas artes en dictadura.

Resultan de especial interés las fisuras y contradicciones que la propia censura generaba al interior del régimen, con los sectores ilustrados intentando matizarla. Además, los medios y la prensa oficial junto con sus órganos colegiados, finalmente experimentaban en carne propia las dificultades de desarrollarse como tales con tantas restricciones. Sin embargo, la gran contradicción aparece, como nos hace ver Karen Donoso, entre el discurso nacionalista del régimen propenso a un Estado subsidiario de la cultura y la implementación de un sistema económico neoliberal, de implicancias culturales más abiertas.

En todo caso, imponer el liberalismo sobre el nacionalismo, no era tarea difícil en un país donde se baila más rock y cumbia que cueca. De este modo –*Chicago boys* mediante–, el régimen descartó la creación de una institucionalidad cultural desde el Estado, señala la autora, reemplazándola por políticas específicas y de distintos organismos, que actuaban de manera dispersa sin un ente que las unificara (157). La opción por un proyecto cultural corporativista hacía abandonar la idea de una cultura oficial, plantea Donoso, favoreciendo la participación artística desde las organizaciones de base y fomentando el aporte de las empresas (139).

Las continuidades entre dictadura y democracia quedan bien expuestas en este libro, un texto que más que nada nos habla sobre Chile, con todas sus luces y sombras. Por un lado, después del golpe se mantuvo la escasa legislación cultural vigente antes de 1973, y por el otro, la única legislación artístico-cultural aprobada en dictadura fue justamente la que crearía el futuro Fondart, llamado primero Fondo de Desarrollo Cultural en 1988, y que se prolonga hasta la actualidad. Esta institución, junto con la Ley de Donaciones Culturales, ambas surgidas de propuestas de Germán Domínguez en dictadura, fueron no solo la base de la política cultural desarrollada por los gobiernos de la Concertación, sino

que se transformaron en ícono de gobiernos que se presentaban como la antítesis del régimen militar, concluye la autora (206).

Junto con Benjamín Mackenna y Germán Domínguez, el libro tiene como protagonista a Enrique Campos Menéndez. Los dos últimos tuvieron papeles fundamentales en la administración, reflexión y propuestas acerca del desarrollo cultural durante el Chile dictatorial, aunque no todas esas propuestas se hayan concretado (146). La autora es clara en destacar las múltiples iniciativas de estos tres protagonistas en favor del desarrollo cultural y artístico del Chile bajo dictadura, pues forman parte de la verdad histórica que nos ofrece y que construye con objetividad, aunque sin renunciar por eso a su mirada crítica. Esta es una de las características que más se agradece de un libro que aborda desde la academia un período tan cercano, tan candente y tan examinado desde órbitas políticas, de memoria o periodísticas. De este modo, nombrar a los músicos y artistas que apoyaron el régimen no es un simple acto de *funa* en este libro, donde los hechos hablan por sí solos.

Las dificultades para estudiar las políticas culturales de un gobierno dictatorial radicarían no solo en la desaparición de documentación o en las trabas para acceder a ella –que se prolongan hasta la actualidad–, sino que queda la impresión que hubo conversaciones y órdenes directas que motivaron acciones u omisiones, provocando silencios que pueden ser difíciles de interpretar. Es así como el libro nos informa de varias intenciones, planes, proyectos que están documentados por el discurso de las caras visibles de la acción cultural del régimen, pero que, sin embargo, no llegaron a expresarse en leyes o medidas concretas sin que existieran otros documentos que lo explicaran. De esta forma, queda la sensación que un libro como este solo puede abordar la punta de un gran iceberg que posee zonas irremediabilmente ocultas.

Es por eso que el valor de esta investigación radica en gran parte en inferir hechos y consecuencias, con la poca documentación visible con que se cuenta, muchas veces mediada además por la prensa oficial. Sin embargo, el libro logra un tejido consistente y claro de un álgido período de la historia cultural chilena, llena de suposiciones, cruzamiento de memorias y con vastas zonas ocultas a los propios protagonistas de la época. Para los que vivimos la cultura en dictadura este es un libro sanador. Devela el engranaje de ese nuevo *sentido común* que se intentó instaurar en Chile y que fue el mecanismo más efectivo de censura y permutación social.

Juan Pablo González
Instituto de Música
Universidad Alberto Hurtado
jugonzal@uahurtado.cl